

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Радомська Віолетта Радіонівна**

УДК 72.04:726:72.012.8

ДИСЕРТАЦІЯ  
ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ  
ІНТЕР'ЄРУ В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ  
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МОДЕСТА СОСЕНКА)

17.00.07 – Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів має посилання на відповідне джерело

Радомська В.Р.

Усі права  
Вино з есе  
з дивом  
В. секретар  
К 35 052 25



Науковий керівник:  
**Черкес Богдан Степанович**,  
доктор архітектури, професор

Львів – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Радомська В. Р. Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття (на прикладі творчості Модеста Сосенка).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.07 – дизайн. – Національний університет «Львівська політехніка» Міністерства освіти і науки України, – Львів, 2021.

Дисертація присвячена характеристиці процесів становлення та розвитку проектно-художньої діяльності в ділянці західноукраїнського сакрального мистецтва першої чверті ХХ ст., розкриттю пріоритетних напрямків тогочасної дизайнерської і дотичної виробничої діяльності та їхній вплив на організацію предметно-просторового середовища української сакральної архітектури.

В дисертації розглянуто дизайн інтер'єрів сакральної архітектури першої чверті ХХ ст. та виявлено роль стінописів, як важливої складової в організації предметно-просторової інфраструктури.

Мета дослідження полягає у визначенні принципів просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення інтер'єрів українських церков першої чверті ХХ ст. на прикладі проектно-художньої діяльності Модеста Сосенка.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше систематизовано творчий доробок М. Сосенка та визначено принципи просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення атрибутованих йому інтер'єрів; розроблено практичні способи трансформації орнаментальних композиційних схем авторства М. Сосенка в сучасній проектно-художній творчості та освітньому процесі; конкретизовано пріоритетні напрямки проектно-художньої та виробничої діяльності першої чверті ХХ ст. та їхній вплив на організацію предметно-просторового середовища української сакральної архітектури; інформацію про стан збереженості

монументальних стінописів М. Сосенка, проектно-художні засоби та техніко-технологічні особливості автентичних монументальних стінописів М. Сосенка; подальшого розвитку набула методика реставраційних заходів, спрямована на збереження, реставрацію автентичних монументальних стінописів М. Сосенка та предметно-просторового опорядження інтер'єрів, архітектурної поліхромії в інших історичних будівлях.

У вступі обґрунтована актуальність теми, визначені мета та завдання дослідження, наведені основні наукові результати роботи, її практична значущість і впровадження в практику.

У першому розділі **«Стан дослідженості інтер'єрів української сакральної архітектури першої чверті ХХ століття»** систематизовано праці авторів, які досліджували предметно-просторове наповнення церковних інтер'єрів зазначеного періоду, визначено коло нерозв'язаних проблем та сформовано джерельну базу дослідження, пов'язаного з вивченням стінописів М. Сосенка (1875–1920). Опрацьовано та систематизовано наукові праці, що розглядають та описують процеси становлення та розвитку функціональної структури храмового простору, зокрема витoki, передісторію, особливості та чинники, які спричинили до активного відродження сакрального будівництва у зазначений період; мистецтвознавчі, культурологічні, теоретично-методичні праці та публікації, які розкривають тенденції художнього розвитку Галичини у тогочасному європейському контексті та персоналії авторів, залучених до цього процесу; дослідження філософсько-богословського спрямування, які піднімають проблематику трактування і осмислення сакральних просторів та їх образно-естетичну складову. Важливе науково-методичне значення становили роботи українських та закордонних вчених і критиків, пов'язані із становленням та розвитком творчості М. Сосенка. В контексті розв'язання поставлених завдань, опрацьовано вихідні джерела, які стосуються проблем та методик збереження і реставрації автентичних стінописів в історичних пам'ятках архітектури.

Визначено методичні механізми розв'язання поставлених завдань. Методику дослідження скеровано на поєднання сучасних міждисциплінарних

підходів, пов'язаних із дизайном предметно-просторового середовища. Методика дослідження базується на послідовному вивченні методів вирішення поставлених завдань у роботах попередників, критичному осмисленні та порівнянні дотеперішніх варіантів розв'язань питань. Вихідним дослідницьким методом прийнято метод теоретичного аналізу, що дозволив скоригувати наявні і отримати нові знання про організацію сакральних інтер'єрів першої чверті ХХ ст. Особливу увагу приділено композиційному та структурно-функціональному аналізу, за допомогою яких розкрито сутнісні фізичні характеристики настінних поліхромій сакральних інтер'єрів. У визначенні особливостей становлення та розвитку сакральних інтер'єрів і їх предметно-просторового наповнення, у тому числі створених Модестом Сосенком, використовувались порівняльно-історичний, історико-типологічний методи та метод ретроспективного моделювання. Графоаналітичний метод використано для обґрунтування візуальних закономірностей сприйняття стінописів в інтер'єрі сакральної архітектури. Для визначення техніко-технологічних аспектів стінописів М. Сосенка застосовано спеціалізовані фізико-оптичні, фізично-хімічні, стратиграфічні методи наукових досліджень та ряд вузькоспеціалізованих методів, що лежать в основі комплексної консерваційно-реставраційної методики.

У другому розділі **«Особливості розвитку дизайну інтер'єрів в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття»** охарактеризовано процеси становлення та розвитку західноукраїнської сакральної архітектури на початку ХХ ст., виявлено геополітичні та соціально-культурні чинники, що вплинули на інтенсифікацію тодішнього художнього життя та активізацію будівництва сакральних споруд, що призвело до зростання попиту на опорядження церковних інтер'єрів. Розкрито причини, витоки та тенденції формування дизайну предметно-просторового середовища інтер'єрів західноукраїнських церков. Відзначено, що економічне зміцнення українських громад та розвиток національної свідомості українців Галичини на зламі ХІХ–ХХ ст. спричинилися до виникнення «соціального замовлення» на сакральну



архітектуру високого професійного рівня. Розкрито соціально-культурну природу діяльності першого художника, чия творчість заклала базу для конкурентнозрілого європейського напрямку розвитку дизайн-діяльності на тодішніх західноукраїнських теренах. Ці процеси в значній мірі дали поштовх до розвитку художньо-образних засобів дизайн-діяльності. Зазначені процеси спонукали до розвитку образотворчих і ужитково-прикладних мистецтв та стилістичних пошуків і заклали основи формування національних етномистецьких традицій проектно-художньої творчості.

У третьому розділі **«Творчий метод Модеста Сосенка в організації дизайну інтер'єру української церкви»**, базуючись на існуючих пам'ятках, проектах та архівних джерелах репрезентовано творчий доробок М. Сосенка та визначено принципи просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення атрибутованих йому інтер'єрів. Виокремлено та охарактеризовано три основні принципи, що диктувались функціональними, композиційними та образно-семантичними вимогами до формування гармонійного предметно-просторового середовища храмів та визначено техніко-технологічні аспекти, за якими можна ідентифікувати мистецьку специфіку М. Сосенка у дизайні сакральних інтер'єрів.

«Функціональний принцип» розкриває засоби, якими М. Сосенко узгоджує функціональні параметри церковних інтер'єрів з літургійно-богословськими та проектно-художніми вимогами. «Композиційний принцип» демонструє новаторський підхід М. Сосенка у komponуванні сюжетних частин монументальних стінописів. Також проаналізовано використання таких засобів як пропорція, масштаб, виділення композиційного та змістового центру, ієрархія та ритм, модуль, симетрія або асиметрія (їх поєднання), нюанс, контраст, статика чи динаміка (їх поєднання). Визначено, що М. Сосенко використовував синтез доволі сталого набору композиційних засобів та особливих авторських прийомів. «Семантичний принцип» розкриває такі засоби як символіка та семантика, використання яких є характерними як для тогочасного європейського мистецтва, так і для традиційних візантійських кононів сакральної творчості. Їх

використовував і М. Сосенко, аби художніми засобами передати ієротопію («присутність Бога») в предметно-просторовій організації храму. «Техніко-технологічні аспекти» розкривають практичні засоби та прийоми, які митець застосовував для реалізації задуманого. Для цього розкрито особливості та етапи творчого процесу: від задуму, до створення проекту і його реалізації; техніко-технологічні особливості підсилення образно-стилістичного звучання стінописів.

У четвертому розділі **«Збереження автентики історичних сакральних інтер'єрів в контексті розвитку сучасного дизайну»** на прикладі аналізу технічного стану збереженості мистецької спадщини Модеста Сосенка, розкрито проблеми та шляхи збереження, реставрації інтер'єрного опорядження в історичній архітектурі в контексті відправної точки формування постмодерної концепції дизайну інтер'єру сакральної споруди ХХІ ст.

Визначено фактори, які спричинили до цілковитого або часткового знищення монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення інтер'єрів першої чверті ХХ ст. з авторського доробку митця. На основі натурних обстежень, встановлено їх відсутність чи наявність та стан збереженості фізичної структури поліхромій. Відображена у картах статистика фіксує численні втрати зразків історичних інтер'єрів або втрату їхньої автентичності через нефахові переписування та численні поновлення. Визначено цінність обстежених монументальних творів, проаналізовано основні причини їх руйнування та запропоновано загальні рекомендації щодо їх охорони та реставрації. Звернення до реставраційної проблематики обумовлено, найперше, складністю ідентифікації автентичних творів та потребою залучення реставраційних заходів для розкриття авторських поверхонь. Виявлення та аналіз ідейно-філософських, естетичних витоків, базованих на оригіналах і ідентифікованих артефактах, в умовах нових соціально-культурних викликів дозволяють продовжувати формувати національні духовні традиції з глибокими ціннісними орієнтирами.

Запропоновано шляхи інтеграції етномистецьких традицій першої чверті ХХ ст. у історико-мистецтвознавче підґрунтя сучасного дизайну. Висока

естетика, гармонійні стилістика та виразні художньо-образні особливості монументальних церковних творів Модеста Сосенка дозволили вивести певні закономірності, що розкриваються через алгоритм цифрового моделювання. Його використання могло б стати прикладним інструментарієм у сучасній дизайнерсько-архітектурній практиці, орієнтованій на формування предметно-просторового наповнення інтер'єрів сакральних об'єктів. Корисними можуть бути і численні нереалізовані проектні розробки М. Сосенка, вивчення яких може інспірувати сучасних митців.

**Ключові слова:** стінопис, предметно-просторове середовище, принципи, організація інтер'єру, Модест Сосенко, сакральна архітектура.

## ABSTRACT

**Radomska V. R. Principles of interior organization in Ukrainian sacred architecture of the first quarter of the XX century (as based on the example of creative works by Modest Sosenko).** – On the rights of manuscript.

Thesis for the Candidate of Science degree in Art Studies, specialty 17.00.07 – Design. – Lviv Polytechnic National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Lviv, 2021.

The dissertation is dedicated to characterizing the processes of establishment and development of project and design activity in the realm of Western Ukrainian sacred art of the first quarter of the XX century, analyzing the priority directions of design and related production activity of that time, and evaluating their influence on the organization of object-spatial environment of Ukrainian sacred architecture.

The dissertation overviews the interior design of sacred architecture of the first quarter of the XX century and determines the role of murals, which are an important constituent component of organizing the object-spatial infrastructure.

The research aim is to outline the principles of spatial organization of monumental murals and object-spatial interior decoration of Ukrainian churches of the first quarter of the XX century, as based on the example of design and artistic activity of Modest Sosenko.

The scientific novelty of the obtained results is as follows: the first-ever systematization of the creative heritage of M. Sosenko has been completed and the principles of spatial organization of monumental murals and object-spatial decoration of the attributed interiors have been determined; the practical ways of transforming ornamental compositions of M. Sosenko within modern project and artistic creativity and educational processes have been elaborated. The priority directions of design and artistic activity and production activity of the first quarter of the XX century and their influence on the organization of object-spatial environment of Ukrainian sacred architecture have been described in detail; the information about preservation state of monumental murals by M. Sosenko has been specified; the design and artistic means and the technical and technological peculiarities of the authentic monumental murals

by M. Sosenko have been outlined. The restoration methodology aimed at preservation and restoration of authentic monumental murals by M. Sosenko and object-spatial decoration of interiors and architectural polychrome paintings in other historical buildings has been developed further.

The introduction justifies the relevance of the topic, determines the research aim and objectives, emphasizes the main scientific results of the research, and explains the topic value and practical application.

*The first chapter* «Current state of the topic coverage of interiors in Ukrainian sacred architecture of the first quarter of the XX century» systematizes the scientific works of the authors, who have investigated the object-spatial organization of church interiors of the specified time span, determines the range of unsolved problems, and forms the source base of the research related to the study of murals by M. Sosenko (1875–1920). We have studied and systematized the following materials: scientific works describing the processes of establishment and development of functional structure of temple space, particularly origins, prehistory, peculiarities, and factors that fostered the active revival of sacred buildings construction during the specified time span; artistic, cultural, theoretical and methodological works and publications uncovering the tendencies of artistic development of Halychyna region in the European context of that time and the personalities of authors involved in the process; philosophical and theological researches aimed at interpretation and comprehension of sacred spaces and their figurative and aesthetic constituent component. The major scientific and methodological significance is constituted by the works of Ukrainian and foreign scientists and critics related to the establishment and development of M. Sosenko's creativity. In the context of solving the specified objectives, we have studied the original sources related to the problems and methodology of preservation and restoration of authentic murals in historical monuments of architecture.

The methodological mechanisms of solving the specified objectives have been distinguished. The research methodology is directed at combining the contemporary interdisciplinary approaches connected with the design of object-spatial environment. The research methodology is based on the consistent study of the methods of achieving

the specified objectives as described in the works of predecessors and the critical comprehension and comparison of the previous options of solving the problems. The starting point of the research is constituted by the method of theoretical analysis which allowed adjusting the existing and acquiring new knowledge about organization of sacred interiors of the first quarter of the XX century. Particular attention is paid to the compositional and the structural and functional analyses which helped to highlight the essential physical characteristics of wall polychrome paintings in sacred interiors. The comparative and historical method, the historical and typological method and the method of retrospective modeling have been applied in the process of determining the peculiarities of establishment and development of sacred interiors and their object-spatial organization, including those created by M. Sosenko. The method of graph analytics has been used to substantiate the visual patterns of perceiving murals in sacred architecture interior. For determining the technical and technological aspects of murals by M. Sosenko, we have applied specialized physico-optical, physico-chemical, and stratigraphic methods of scientific research, and the array of highly specialized methods that underlie the comprehensive conservation and restoration methodology.

*The second chapter* «Peculiarities of interior design development in Ukrainian sacred architecture of the first quarter of the XX century» characterizes the processes of establishment and development of Western Ukrainian sacred architecture of the early XX century, highlights the geopolitical and socio-cultural factors which influenced the intensification of artistic life of that time and the activation of sacred buildings construction that, consequently, resulted in the increase of the demand for church interior decoration. The reasons, origins, and tendencies of creating the design of object-spatial environment of Western Ukrainian churches interior have been discussed. It has been determined that the economic advancement of Ukrainian communities and the development of national consciousness of Ukrainians residing in Halychyna region on the cusp of the XIX and XX centuries caused the appearance of the “social demand” for sacred architecture of the high professional level. The socio-cultural nature the first artist’s creativity, which laid the foundation for the competitive European direction of the design activity development on Western Ukrainian terrains

of that time, has been outlined. These processes considerably fostered the development of artistic and figurative means of design activity. The specified processes encouraged the development of fine and applied arts and stylistic searches, as well as created the basis for the formation of national ethnic and artistic traditions of design creativity.

*The third chapter* «Creative method of Modest Sosenko in the interior design organization of Ukrainian church» represents the creative heritage of M. Sosenko and determines the principles of spatial organization of monumental murals and object-spatial decoration of the attributed interiors, as based on the analysis of the existing monuments, projects, and archive sources. Three main principles, dictated by functional, compositional, and figurative-semantic demands for the formation of harmonious object-spatial environment of temples, have been outlined and characterized. The technical and technological aspects of identifying the artistic specificity of M. Sosenko in the design of sacred interiors have been outlined.

The «functional principle» covers the methods by means of which M. Sosenko adjusted functional parameters of church interiors to liturgical, theological, project and artistic requirements. The «compositional principle» demonstrates the innovative approach of M. Sosenko to assembling the plot components of monumental murals. Also, the application of such means as proportion, scale, accentuation of compositional and semantic center, hierarchy and rhythm, module, symmetry or asymmetry (their combination), nuance, contrast, statics or dynamics (their combination) has been analyzed. It has been determined that M. Sosenko used a rather stable combination of compositional tools and special author's techniques. The «semantic principle» covers such means as symbolism and semantics, the application of which is peculiar for European art of that time and for traditional Byzantine canons of sacred creativity. They were used by M. Sosenko to render the «presence of God» in object-spatial organization of temples by using material means. The «technical and technological aspects» are related to practical means and techniques used by artists to implement the intended projects. For this purpose, the peculiarities of creative process from the moment of an idea appearance to the project creation and implementation have been

discussed. Technical and technological peculiarities of enhancing figurative and stylistic flavor of murals have been elaborated.

*The fourth chapter* «Preservation of the authenticity of historical sacred interiors in the context of modern design development» emphasizes the problems of preservation and restoration of interior decoration in historical architecture from the viewpoint of forming the postmodern conception of interior design of sacred building of the XXI century, as based on the analysis of the technical state of preservation of M. Sosenko's artistic heritage.

The factors causing complete or partial destruction of monumental murals and object-spatial decoration of interiors of the first quarter of the XX century, as taken from the creative heritage of the artist, have been outlined. On the basis of field observations, we have determined their absence or presence, as well as the preservation state of works. The statistics reflected in maps demonstrates the catastrophic losses of the priceless samples of historical interiors or the loss of their authenticity because of unprofessional rewritings and numerous renewals. The value of the researched monumental works has been foregrounded, the main reasons of their destruction have been analyzed, and the general recommendations concerning their protection and restoration have been suggested. The appeal to restoration problems is determined, first and foremost, by the complexity of identifying the authenticity of works and the necessity of applying restoration methods to uncover author's surfaces. In the context of new social and cultural challenges, the location and analysis of ideological, philosophical, and aesthetic origins, as based on the originals and identified artifacts, will allow the continued formation of national spiritual traditions with deep values.

The ways of integrating ethno-artistic traditions of the first quarter of the XX century into the historical and artistic foundation of the contemporary design have been foregrounded. High aesthetics, harmonious stylistics, and expressive artistic and figurative peculiarities of the works by M. Sosenko enabled the possibility of distinguishing certain regularities that can be revealed via the algorithm of digital modeling. Its use could become an applied tool in modern design and architectural



practice aimed at formation of object-spatial organization of sacred objects interiors. Multiple unimplemented project works of M. Sosenko can also be useful and their study can inspire modern artists.

***Key words:*** mural, object-spatial environment, principles, interior organization, Modest Sosenko, sacred architecture.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. **Радомська, В. Р.** та Бакусевич, Т. О., 2012. Комп'ютерні технології в проектно-дизайнерській та архітектурній практиці. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*, 13, с. 59–63. (здобувачем досліджено застосування ком'ютерних технологій для формування візуалізації сегментів реконструкції та моделювання інтер'єрного простору).

2. **Радомська, В. Р.** та Бакусевич, Т.О., 2015. Позичіонування принципів оптичних ілюзій в сакральних стінописах Модеста Сосенка (1875–1920). *Вісник харківської державної академії дизайну і мистецтва: Мистецтвознавство*, 2, с. 50–56. (здобувачка опрацювала емпіричний та ілюстративний матеріал, визначила характерні принципи застосування оптичних ілюзій у стінописах Модеста Сосенка).

3. **Радомська, В. Р.**, 2020. Фрактальна геометрія в структурі стінописів інтер'єрного простору (на прикладі поліхромій Модеста Сосенка). *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 30. Т. I., с. 212–217.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212246>.

4. **Радомська, В. Р.**, 2020. Поліхромії в дизайні інтер'єрного середовища церков (на прикладі монументальних стінописів Модеста Сосенка). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 34, с.173–180.

5. **Радомська, В. Р.**, 2020, Фактури в архітектурній поліхромії як чинник формоутворення інтер'єрного середовища. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 29. Т. 5, с. 176–186. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209731>

### Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

6. **Radomska, V.** and Idak, Yu., 2015. Problem der Synthese auf dem Wegmerkmalbildung in der Sakralarchitektur. *Europäische Wissenschaft Abgeben, 1*, s.3–7 (здобувачка визначила способи та прийоми синтезу мистецтв в упорядкуванні інтер'єрного простору сакральної архітектури пер.чверті ХХ ст.).

7. Піддубна, Н. Г., **Радомська, В. Р.** та Тирпич, І. А., 2015. Ідентифікація сакральної архітектури за посередництвом мозаїк і стінописів. *Мир науки и инноваций, 2 (2), 8*, с. 61–64.(здобувачка дослідила особливості та вплив поліхромій на формування об'ємно-просторової структури сакрального інтер'єру).

### Тези та матеріали конференцій:

8. **Радомська, В. Р.**, 2017. Студентські арт-проекти (І). Арт-проекти в системі дизайн освіти (ІІ), Всеукраїнська наукова конференція до 145-річчя Кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», Львів, 28 грудня 2017р., с. 42–44, с.72–73.

9. **Радомська, В. Р.**, 2018. Архітектурні об'єкти на шляху формування ідентичності української громади Львова першої чверті ХХ століття, Міжнародна наукова конференція «Архітектурне середовище міста: вчора, сьогодні, завтра» до 90-ліття професора Андрія Рудницького, Львів, 6 грудня 2018 р., с. 113–114.

10. **Радомська, В. Р.**, 2019. Інформаційні технології в сучасному музейництві, ІХ Міжнародна наукова конференція «Інноваційні технології в галузі культури», 12, Київ. 22 березня 2019 р., с. 61–64.

11. **Радомська, В. Р.**, 2019. Синтез мистецтв в архітектурі І.Левинського, Міжнародна наукова конференція «Освіта, пам'ять, місто» присвячується пам'яті архітектора Івана Левинського, Львів, 27 вересня 2019р., с.88–12.

12. **Radomska, V.**, 2019. Comprehensive assessment of the condition of polichromies preservation in historical architecture, VIII International scientific conference from the series Phenomena of borderland «Quality of scientific research in

architecture and urban planning», Szczecin(Poland), 6 December 2019, p. 41.

13. **Радомська, В. Р.**, 2020. Морфологічні закономірності орнаменту в монументальних стінописах Модеста Сосенка, Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», 2,Київ, 23 квітня, с. 223–226.

14. **Радомська, В. Р.**, 2020. Використання принципів співрозмірності і масштабу у композиційній цілісності стінопису сакрального інтер'єру, International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects», Venice (Italy), 27–28 November 2020, p. 172–175. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-113>

15. **Радомська, В. Р.** та Головата, О. В., 2020. Графічний дизайн в українських поштових марках. International scientific and practical conference «Experimental and theoretical research in modern seience», 2(35), Kishinev (Moldova), 16-18 November 2020, p.350–355.(здобувачка визначила форму популяризації та інтегрування монументальної спадщини М. Сосенка за посередництвом графічного дизайну поштових марок).

**Статті у наукових фахових виданнях України, що додатково висвітлюють результати дисертаційного дослідження:**

16. **Радомська, В. Р.**, 2009. Проблеми реставрації стінопису Модеста Сосенка в контексті збереження архітектурно-мистецької пам'ятки. *Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Архітектура*, 656, с.190–195.

17. **Радомська, В. Р.**, 2010. Науково-технологічне дослідження поліхромій М. Сосенка в церкві Арх. Михаїла с. Підберізці. *Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 674, с. 171–178.

18. **Радомська, В. Р.**, 2010. Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті ХХ ст. (на прикладі Музичного інституту ім. М.Лисенка,1913–1916 рр.) *Вісник Донбаської Національної академії будівництва і архітектури: Проблеми архітектури і містобудування*, 2(82), с. 98–103.

19. **Радомська, В. Р.** та Тирпич, І. А., 2012. До питання генеалогії

орнаменту в архітектурі та інтер'єрному просторі. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура, 728, с. 219–224.*(здобувачка опрацювала емпіричний та ілюстративний матеріал та визначила характерні принципи застосування орнаментики у стінописах М. Сосенка).

20. **Радомська, В. Р.** та Тирпич, І. А., 2015. Еволюція розвитку та реноваційно-естетичні зміни інтер'єрного середовища церкви Успіння Богородиці у Львові. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура, 816, с.240–246.*(здобувачка проаналізувала зміни в інтер'єрному просторі церкви, досліджено специфіку конкурсної проектної пропозиції М. Сосенка для образно-естетичного наповнення даного інтер'єру).

21. **Радомська, В. Р.** та Піддубна Н. Г., 2016. Генеративна роль мозаїк, поліхромій в об'ємно-просторовій організації архітектурного об'єкту. *Сучасні проблеми архітектури та будівництва, 43(1), с. 291–296.* (здобувач дослідила особливості та вплив поліхромій на формування об'ємно-просторової структури сакрального інтер'єру)

22. Cherkes, B. and **Radomska, V.**, 2019. Current state of preservation and problematics of restoring polychrome paintings by Modest Sosenko in the structure of sacred architecture. *Architectural Studies, 5 (1), p. 1–8.* (здобувачка опрацювала емпіричний матеріал, дослідила стан збереження та проблематику реставрації автентичних поліхромій М.Сосенка).

#### **Науково-методичні матеріали:**

23. **Радомська, В. Р.**, 2016. Основи ергономіки в проектуванні інтер'єру та предметно-обрядового обладнання сакрального характеру. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

24. **Радомська, В. Р.**, 2016. Ергодизайн. Частина І. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

## ЗМІСТ

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК.....	20
ВСТУП.....	25
РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ІНТЕР'ЄРІВ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ .....	34
1.1. Систематизація досліджень з організації інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ століття та вивчення творчого доробку Модеста Сосенка .....	35
1.2. Методологія дослідження стінописів та предметно-просторового наповнення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ століття .....	54
Ілюстративний матеріал до розділу 1.....	67
Висновки до розділу 1 .....	72
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ .....	77
2.1. Становлення та розвиток дизайну інтер'єрів в західноукраїнській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття .....	78
2.2. Функціональні особливості та художньо-образні засоби організації предметно-просторового середовища сакральних інтер'єрів .....	91
2.3. Витоки творчості Модеста Сосенка та його роль у формуванні новаторського дизайну сакральних інтер'єрів .....	102
Ілюстративний матеріал до розділу 2.....	114
Висновки до розділу 2 .....	153
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧИЙ МЕТОД МОДЕСТА СОСЕНКА В ОРГАНІЗАЦІЇ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ .....	156
3.1. Функціональний принцип .....	158
3.2. Композиційний принцип .....	166

3.3. Семантичний принцип .....	180
3.4. Техніко-технологічні аспекти .....	185
Ілюстративний матеріал до розділу 3.....	196
Висновки до розділу 3 .....	226
РОЗДІЛ 4. ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИКИ ІСТОРИЧНИХ САКРАЛЬНИХ ІНТЕР'ЄРІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ .....	229
4.1. Стан збереженості монументальних стінописів Модеста Сосенка ...	230
4.2. Шляхи збереження монументальних стінописів Модеста Сосенка ...	238
4.3. Використання здобутків дизайн-діяльності першої чверті ХХ ст. у сучасній проектно-художній практиці .....	252
Ілюстративний матеріал до розділу 4.....	268
Висновки до розділу 4 .....	294
ВИСНОВКИ .....	297
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	301
ДОДАТКИ .....	326
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації .....	326
Додаток Б. Акти впровадження .....	330
Додаток В. Додаткові текстові та ілюстративні матеріали.....	334

## ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

*Адгезія* – зчеплення, зв'язок двох поверхонь (Овчинникова, 2014, с. 4)

*Антиномія* (з гр. – проти закону, правила) – термін логіки та епістемології, що означає парадокс або нерозв'язану суперечність. Антиномія є суперечністю між двома твердженнями, що взаємно виключаються, але визначаються в однаковій мірі істинними(однаково доказовими). Цей термін застосовується в Богословії.

*Архітектура сакральна* – цілісна художньо-виразна система форм, що відповідає функціональним і конструктивно-технічним вимогам споруди. (Иконников та Степанов, 1971, с. 7).

*Архітектурна композиція* – закономірне і оптимальне поєднання об'ємів і простору в єдину цілісну художньо-виразну систему гармонійної архітектурної форми, що відповідає функціональним, конструктивно-технічним вимогам споруди, природнім і соціальним умовам, можливостям будівельної промисловості, потребам економіки і ідейно-художнім задачам свого часу. (Тиц, 1976, с. 64)

*Атрибуція* – виявлення основних ознак твору мистецтва: назва, авторство, хронологія, призначення, будова, розміри, матеріал, техніка виконання, географія створення та існування предмета. Визначаючи атрибуції твору, встановлюється його зв'язок з історичними подіями чи особами, з етнічним середовищем, розшифровуються написи та інші нанесені знаки, визначається стан збереження і описуються пошкодження. «Головна мета атрибуції творів мистецтва — надати мистецтвознавству достовірні відомості» (Романчук, 2003, с. 149–160). А. вимагає аргументів та обґрунтування. Проведення атрибуції сприяє встановленню цінності твору мистецтва, його популяризації та збереженню.

*Гармонія* (з гр. – взаємозв'язок) – співрозмірність частин цілого, злиття різноманітних компонентів об'єкта в єдине органічне ціле, у якому знаходить зовнішній прояв внутрішня упорядкованість як міра буття. Гармонія – це



«...чіткі співвідношення між точними величинами» (Ле Корб'юзє, с. 227; Казаков, 2010, с. 576).

**Еклезіологія** (з гр. – церква + знання) – галузь християнського богослов'я, що визначає природу і властивості Церкви, є вченням про Церкву як розділ догматичного богослов'я.

**Екуменізм** (з гр. – населений світ, всесвіт) – у ширшому розумінні це теорія та практика, спрямовані на примирення усіх релігій світу.

**Ієротопія** (в перекладі з древ. грец. – святе місце, простір) – створення сакральних просторів, що розглядається як особливий вид творчої діяльності, а також спеціальна область історико-культурних досліджень, в якій виявляються і аналізуються приклади даної творчості. Результатом ієротопічної творчості, як правило, є церква і святилище, але можуть бути також сакральні ландшафти, архітектурні комплекси, і навіть міста і країни. Концепція ієротопії і сам термін були запропоновані О. Лідовим в 2002р. **I.** як розділ гуманітарного знання знаходиться на стиках традиційних дисциплін історії мистецтва, археології, культурної антропології, етнології, релігієзнавства, однак не збігається ні з однією з них і має власний предмет і методологію. Мова йде не про загальне вивчення сакрального, чому присвячені роботи Мірча Еліаде, Рудольфа Отто, Павла Флоренського та інших, а про *історію конкретної діяльності людей по створенню середовища спілкування з вищим світом. I.* може включати і містичну компоненту, але перш за все це процес усвідомленої творчості, формування сакрального простору за допомогою архітектури, зображень, обрядів, світла, запахів тощо (Лидов, 2009, с. 11–38; Демчук, 2008)

**Іконографія** (з грец. – зображення і пишу) – 1) сукупність різних зображень об'єкта, сюжету, особи, котра потрібна для мистецтвознавчих або архітектурознавчих досліджень, при здійсненні реставраційних та відновлювальних робіт; 2) сувора система канонічних правил, встановлених і прийнятих для зображення певних персонажів в культових спорудах. (Тимофієнко, 2002, с. 172).

**Інтер'єр сакральний** – архітектурно й художньо оздоблена внутрішня частина будівлі, що визначає функціональне призначення приміщення.

Сакральні інтер'єри стосуються релігійного культу, поклоніння чи найвищих ідеалів; в християнстві зокрема того, що стосується церковних таїнств, що наділене Божою благодаттю.

**Картон** – підготовчий етап для виконання монументального твору, ескіз перенесений в розмір майбутнього твору, що точно відтворює задуману композицію.

**Композиція архітектурна** – 1) цілісна художньо-виразна система форм, що відповідає функціональним і конструктивно-технічним вимогам споруди. (Иконников та Степанов, 1971, с. 7); 2) закономірне і оптимальне поєднання об'ємів і простору в єдину цілісну художньо-виразну систему гармонійної архітектурної форми, що відповідає функціональним, конструктивно-технічним вимогам споруди, природнім і соціальним умовам, можливостям будівельної промисловості, потребам економіки і ідейно-художнім задачам свого часу (Тиц, 1976, с. 64).

**Консервація** – сукупність науково обґрунтованих заходів, які дозволяють захистити об'єкти культурної спадщини від подальших руйнувань і забезпечують збереження їхньої автентичності з мінімальним втручанням у їхній існуючий вигляд (Закон України Про охорону культурної спадщини, 2000).

**Метод художній (творчий)** – естетична категорія, що позначає історично обумовлений спосіб створення творів мистецтва, побудований на певній усвідомленій і раціонально визначеній системі принципів і прийомів відбору, узагальнення та художнього перетворення життєвого матеріалу (Філософський енциклопедичний словник, 2002).

**Монументально-декоративне мистецтво** – рід мистецтва, безпосередньо пов'язаний з монументальним і декоративним мистецтвом. Тісно пов'язаний з архітектурою. У сферу **М-Д. І.** входять всі види архітектурного декору: різьблені і ліпні прикраси капітелей, фризів, карнизів, тимпанів, люнетів і ін. частин споруди, декоративні розписи, вітраж, мозаїка, вази, статуї, бюсти, призначені

для прикраси фасадів або інтер'єру, паркова, фонтанна скульптура та інші художні компоненти архітектурного цілого. (Овчинникова, 2014, с. 23–24).

**Музеєфікація** – сукупність науково обґрунтованих заходів щодо приведення об'єктів культурної спадщини у стан, придатний для екскурсійного відвідування (Закон України Про охорону культурної спадщини, 2000).

**Нерухомий об'єкт культурної спадщини** – об'єкт культурної спадщини, який не може бути перенесений на інше місце без втрати його цінності з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду та збереження своєї автентичності (Закон України Про охорону культурної спадщини, 2000).

**Об'єкт культурної спадщини** – визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти (об'єкти підводної культурної та археологічної спадщини), інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність. (Закон України Про охорону культурної спадщини, 2000).

**Освітленість просторова** – характеризує насиченість світлом даної конкретної точки простору, незалежно від напрямку світлових потоків, або іншими словами середню яскравість у даній точці з усіх напрямів. (Казаков, 2010, с. 579).

**Пам'ятка культурної спадщини** (далі – пам'ятка) – об'єкт культурної спадщини, який занесено до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, або об'єкт культурної спадщини, який взято на державний облік відповідно до законодавства, що діяло до набрання чинності цим Законом, до вирішення питання про включення (невключення) об'єкта культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (Закон України Про охорону культурної спадщини, 2000).

**Поліхромія** (від грец. – численний колір, фарба) – у широкому сенсі принцип багатобарв'я, або використання багатоколірного матеріалу в архітектурі, скульптурі, декоративно-ужитковому мистецтві. (Словник іншомовних слів, 1975, с. 537).

**Припорох** – 1) трафарет, взір чи рисунок з проколотим (перфорованим) контуром для його переведення на основу (папір, полотно, тиньк тощо) шляхом набивки через тонкі проколи порошковидного пігменту (вугілля, забарвленої крейди тощо); 2) спосіб такої набивки називають припорошки, припорохи та ін.

**Реставрація** (з лат. – відновлення) – сукупність науково обґрунтованих заходів щодо укріплення (консервації) фізичного стану, розкриття найбільш характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності (Закон України Про охорону культурної спадщини, 2000).

**Роботи опоряджувальні** – сукупність робіт для підвищення експлуатаційних і архітектурно художніх якостей споруд (Тимофієнко, 2002, с. 303).

**Стінопис (монументальний живопис)** – різновид монументального і декоративного малярства, що виконувалося безпосередньо на стіні або на штукатурці, закріпленій на стіні, в якому фігуративні образи й декоративні орнаменти підпорядковуються архітектурним формам.

Монументальний живопис – це твір образотворчого мистецтва значного розміру, пов'язаний з архітектурою, прикрашає стіни, стелі, підлогу та інші елементи архітектури споруд; може бути розташованим в інтер'єрі та екстер'єрі будівлі.

## ВСТУП

Попри позитивні тенденції у розвитку української сакральної архітектури, чимало прикладів організації предметно-просторового середовища сучасних церков демонструють брак індивідуальної майстерності та досвіду їх авторів. Не в останню чергу це зумовлено розривом у тяглому розвитку національних етномистецьких традицій, який мав місце у радянський період. Руйнування церков та нищення їхнього опорядження з одного боку, а з іншого – забуття імен творчих особистостей, які залишили яскравий слід у створенні сакральних мистецьких творів, призвело до непоправних втрат у історико-генетичній пам'яті народу, що, відповідно, накладає відбиток на сучасний стан дизайнерської діяльності в Україні. Незважаючи на руйнівні для національної культури наслідки цього періоду, численні лакуни у осмисленні процесів становлення та розвитку традицій українського сакрального мистецтва поступово заповнюються.

У переліку неординарних мистецьких здобутків, наукове осмислення та висвітлення яких здатне розкрити природу проектно-художньої діяльності в ділянці сакрального мистецтва та вплинути на якість проектування гармонійного предметно-просторового середовища українських церков, необхідно розглянути проектно-художній доробок Модеста Сосенка (1875–1920), представлений у автентичних монументальних стінописах церковних інтер'єрів першої чверті ХХ ст. та їхньому предметно-просторовому наповненні. Стилїстика та художньо-образні засоби дизайн-діяльності М. Сосенка справили значний вплив на формування і розвиток тогочасного дизайнерського середовища, проте ця позитивна тенденція була на тривалий час перервана і поступово відроджується зі здобуттям незалежності України. Визначальна роль стінописів М. Сосенка в опорядженні інтер'єрів церков спонукає до поглибленого вивчення авторських принципів, засобів та прийомів у контексті розвитку сучасного дизайну.

**Актуальність теми** дослідження визначають наступні основні положення:

1. Творчий доробок Модеста Сосенка, збережений у автентичних стінописах та елементах упорядження інтер'єрів західноукраїнських храмів

залишається для церковних громад та священників, які ними розпоряджаються, формальним матеріальним баластом, який, за їхнім розумінням, вимагає заміни. Таке його трактування призводить до непоправних втрат, коли під приводом оновлення авторські розписи знищуються. Аби надалі зупинити таку тенденцію, особливої ваги набуває цілеспрямоване пропагування цінності збереженої спадщини митця та створення історико-мистецтвознавчого підґрунтя для такої просвітницької діяльності.

2. Творчість Модеста Сосенка залишається маловідомою не лише для загалу, але й для багатьох спеціалістів, які осмислюють процеси становлення та розвиток української сакральної архітектури. З огляду на це, назріло питання атрибуції проектно-художньої спадщини митця, її розгляд у максимально повному обсязі, як цілісного та самобутнього явища.

3. Творча спадщина Модеста Сосенка посідає важливе місце у формуванні національної етномистецької традиції матеріальної культури, а стилістика та художньо-образні особливості, що відображають його творчий метод, потребують інтеграції у подальший розвиток практики проектування інтер'єрів українських церков з метою запровадження якісних змін у сучасній дизайн-діяльності.

4. На тлі модернізації українських церков східного обряду та пошуків відповідей на виклики часу, відбуваються очевидні зміни концептуальних уявлень про традицію, її трансформацію в культурно-історичному, релігійному та ментальному просторі. У руслі цих процесів необхідно використати теоретичний та практичний досвід модерних українських митців, зокрема Модеста Сосенка, як автора новаторських методів та засобів формування предметно-просторового середовища сакральної архітектури.

5. За понад століття функціонування стінописів Модеста Сосенка в інтер'єрах церков, вони зазнали значних втрат та поновлень, зокрема, відзначаються суттєві візуальні зміни стінописів, які погіршують мистецькі якості творів та часто сприймаються за автентичні. Ця обставина слугує підставою для продовження нефахових втручань та нищення їх автентичної

матеріальної структури. Відтак необхідно визначити стан збереження авторських монументальних творів з метою вибору необхідних методик розкриття, спрямованих на позиціонування цих пам'яток у вигляді, максимально наближеному до автентичного.

Актуальність обраної теми дослідження підтверджують прийняті Україною міжнародні зобов'язання<sup>1</sup> у розвитку культурної сфери.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційна робота відповідає науковому напрямку кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка»: «Дизайн в системі природи, суспільства і архітектури. Збереження навколишнього середовища та сталий розвиток (наукова школа д. арх., проф. Б. С. Черкеса «Ідентичності в архітектурно-дизайнерських процесах»). Дослідження збігається з основними напрямками науково-дослідних тем кафедри дизайну та основ архітектури – «Дослідження принципів формування української ідентичності середовища сучасними засобами архітектури і дизайну» (№ 0115U006719); «Пам'ять в архітектурі міста і дизайні міста» (№ 0116U002846). Положення дослідження збігаються з основними напрямками та програмами діяльності Української Академії Архітектури, особливо з розробленою нею «Концепцією розвитку національної архітектури». Напрямок проведеного дослідження підтримується на державному рівні, що відображено у законі України «Про охорону історико-культурної спадщини» від 08.06.2000 р.; загальнодержавній програмі збереження та використання культурної спадщини на 2004–2010 рр.<sup>2</sup>

**Мета дослідження** полягає у визначенні принципів просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення

---

<sup>1</sup> «Декларація Мехіко», 1982 р.; «Гранадська конвенція», 1985 р.; «Паризька конвенція», 1972 р. – ратифікована 1988 р.; «Валлетська конвенція», 1992 р.; «Флорентійська конвенція», 2000 р.; «Краківська хартія», 2000 р.; «Паризька конвенція», 2003 р.; Статут ЮНЕСКО та інші.

<sup>2</sup> Прийнята Верховною Радою України від 20.04.2004 р., № 1692–IV.

інтер'єрів українських церков першої чверті ХХ ст. на прикладі проектно-художньої діяльності Модеста Сосенка.

Мета дослідження досягається шляхом послідовного розв'язання таких завдань:

1. Узагальнити досвід вивчення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ ст., систематизувати матеріали дотеперішніх досліджень стінописів та окреслити коло нерозв'язаних питань і обґрунтувати методику дослідження.

2. Охарактеризувати процеси становлення та розвитку західноукраїнської сакральної архітектури першої чверті ХХ ст., розкрити пріоритетні напрямки тогочасної дизайнерської і дотичної виробничої діяльності та їхній вплив на організацію предметно-просторового середовища української сакральної архітектури.

3. Систематизувати творчий доробок Модеста Сосенка та визначити принципи просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення атрибутованих йому інтер'єрів.

4. Визначити стан збереження монументальних стінописів Модеста Сосенка, опрацювати програму реставраційних заходів, спрямовану на розкриття автентичних особливостей інтер'єрів його авторства, та їх використання у сучасних дизайнерських пошуках<sup>3</sup>.

5. Запропонувати шляхи застосування творчих методів Модеста Сосенка у сучасній дизайн-діяльності та продемонструвати практичні способи трансформації орнаментальних композиційних розробок його авторства в проектно-художній творчості та освітньому процесі.

**Об'єкт дослідження:** інтер'єри західноукраїнських церков першої чверті ХХ століття.

**Предмет дослідження:** художньо-образна організація та елементи опорядження інтер'єрів українських церков.

---

<sup>3</sup> У цій роботі *стінопис* розглядається як різновид *настінних поліхромій*



**Хронологічні межі дослідження** – охоплюють період становлення та розвитку національних архітектурно-мистецьких традицій у Східній Галичині першої чверті ХХ ст. (1900–1925 рр.), на який припадає творча діяльність М. Сосенка (1875–1920).

**Територіальні межі дослідження** – окреслюють території, що належали до Східної Галичина в структурі Австро-Угорської імперії (до 1918) та Львівського, Тернопільського, Станіславівського воєводств періоду Другої Польської республіки (1918–1925) – сучасна територія Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської областей, яку в тексті узагальнює термін – західноукраїнська.

З метою розкриття поставлених завдань, хронологічні та географічні межі дослідження в окремих випадках розширюються і можуть сягати теренів Центральної та Західної Європи від кінця ХІХ до початку ХХІ століття. При використанні історико-ретроспективного методу, висвітленні аналогів сакральних об'єктів та системи їхнього опорядження та розгляді іконографічних програм християнських храмів, розглядалися Візантійські та Давньоруські сакральні об'єкти і пам'ятки візантійсько-слов'янського родоводу.

**Методологічну основу роботи** складає історико-мистецький підхід, що ґрунтується на комплексному застосуванні методик мистецтвознавчого, архітектурознавчого, техніко-технологічного та порівняльно-історичного аналізу сакральних інтер'єрів та їхньої предметно-просторової організації. Методи дослідження обрано з огляду на розв'язання поставлених у роботі завдань з урахуванням об'єкта та предмета дослідження і застосовано на загально- та спеціальнонауковому рівнях. Спеціальнонауковий рівень об'єднав методи, які дозволили з'ясувати специфіку матеріальної основи та техніко-технологічні особливості стінописів: фізико-хімічна та стратиграфічна аналітика фізичної структури стінописів Модеста Сосенка та визначення їх автентичності. Також апробовано методику наукових консерваційно-реставраційних заходів зі збереження стінопису.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в дослідженні:

- *уперше:*

- систематизовано творчий доробок Модеста Сосенка та визначено принципи просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення атрибутованих інтер'єрів;

- розроблено практичні способи трансформації орнаментальних композиційних схем авторства Модеста Сосенка в сучасній проектно-художній творчості та освітньому процесі;

- *конкретизовано:*

- пріоритетні напрямки проектно-художньої та виробничої діяльності першої чверті ХХ ст. та їхній вплив на організацію предметно-просторового середовища української сакральної архітектури;

- інформацію про стан збереженості монументальних стінописів Модеста Сосенка;

- проектно-художні засоби та техніко-технологічні особливості автентичних монументальних стінописів Модеста Сосенка;

- *подальшого розвитку набули:*

- методика реставраційних заходів, спрямована на розкриття автентичних особливостей інтер'єрів М. Сосенка, з метою їх використання у сучасних дизайнерських пошуках.

**Практичне значення дослідження:**

**у навчальних методиках:** напрацьовані теоретично-методичні та практичні положення з 2010 року використовуються в лекційному курсі з дисципліни «Ергодизайн» для ОКР «Магістр», базового напрямку 022«Дизайн» на кафедрі «Дизайн та основи архітектури» ІАРД НУ «Львівська політехніка»; для здійснення художніх арт проектів студентів кафедри ДОО напрямку 022 Дизайн в межах навчальних дисциплін «Живопис, Ч.7, Ч.8», «Рисунок. Ч.7., Ч.8», ОКР «Бакалавр», скерованих на виконання художньо-декоративних панно в інтер'єрних локаціях громадського призначення; у дипломному проектуванні

для ОКР «Бакалавр», ОКР «Магістр» напрямку 022«Дизайн».

**в проектно-художній діяльності:** для формування сучасних творчих методик проектування гармонійного предметно-просторового середовища сакральних та громадських об'єктів;

**в пам'ятко-охоронній діяльності:** апробовані у процесі дослідження методики консервації стінописів Модеста Сосенка можна використовувати для збереження автентичних інтер'єрів його авторства та інших історичних пам'яток монументального мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та висновки дисертації були виголошені на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Всеукраїнська наукова конференція до 145-річчя Кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», (Львів, 2017) [8]; Міжнародна наукова конференція «Архітектурне середовище міста: вчора, сьогодні, завтра» до 90-ліття професора Андрія Рудницького, Львів, 6 грудня 2018) [9]; IX Міжнародна наукова конференція «Інноваційні технології в галузі культури» (Київ, 22 березня 2019) [10]; Міжнародна наукова конференція «Освіта, пам'ять, місто» присвячується пам'яті архітектора Івана Левинського (Львів, 27 вересня 2019) [11]; VIII International scientific conference from the series Phenomena of borderland «Quality of scientific research in architecture and urban planning» (Szczecin, Poland, 6 December 2019) [12]; Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», (Київ, 2020) [13]; International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects», (Venice, Italy, 2020) [14]; International scientific and practical conference «Experimental and theoretical research in modern science», (Kishinev, Moldova, 2020) [15].

**Впровадження.** Результати дослідження впроваджено в лекційний курс з дисципліни «Ергодизайн» для ОКР «Магістр» базового напрямку 022«Дизайн» та «Стильові особливості в проектуванні інтер'єру» для ОКР «Бакалавр» базового напрямку 191 «Архітектура та містобудування», 022 «Дизайн» на кафедрі «Дизайн та основи архітектури» ІАРД НУ «Львівська політехніка».

Результати роботи відображені в експериментальному проектуванні, зокрема, у виконаних декоративно-художніх панно для образно-естетичної організації інтер'єрного середовища каплиць, дошкільних, шкільних, музейних установ та медичних закладів.

Основні положення дослідження впроваджено в рамках співпраці з управлінням туризму Львівської міської ради в тематичних лекціях-екскурсіях «Розписи Модеста Сосенка в селі Підберізці» (26–27.09 2017р.), «Модест Сосенко – творець інтер'єрного дизайну першої чверті ХХ століття» (07–09.09. 2018р.) в межах днів Європейської спадщини у Львові.

Результати роботи впроваджені у процес збереження автентичних поліхромій М. Сосенка в інтер'єрі церкви Архистратига Михаїла, с. Підберізців Львівської області, у межах, організованого авторкою, проекту: «І-ий реставраційний пленер», с. Підберізці, серпень 2008р.

Документально-архівні, експедиційні дослідження монументальної спадщини М. Сосенка стали сценарною базою для створення документального фільму про М. Сосенка «Гідність» (Львівське телерадіооб'єднання. Студія художніх програм Т/О «Вежа», 1994 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладені у 22 друкованих працях, п'ять з яких були опубліковані у фахових виданнях України за напрямком 17 «Мистецтво» [1–5], дві – у закордонних наукових виданнях [6,7], сім – додатково висвітлюють результати дисертаційного дослідження у фахових виданнях України за напрямком 18 «Архітектура» [16–22], вісім – засвідчують апробацію дослідження [8–15].

**Особистий внесок здобувача.** Усі положення, винесені на захист, мають наукову новизну та отримані автором особисто. З наукових праць, опублікованих у співавторстві [1, 2, 7, 19, 20, 21, 22], використано лише ті положення, які є результатом особистих напрацювань здобувача.

Внесок у статті: із Т. Бакусевиц [1, с. 59–63] досліджено можливості застосування комп'ютерних технологій для формування візуалізації та моделювання сегментів інтер'єрного простору; із Т. Бакусевиц [2, с. 50–56]

опрацьовано емпіричний та ілюстративний матеріал, визначено характерні принципи застосування оптичних ілюзій у стінописах М. Сосенка; із Ю. Ідак [6, с. 3–7] визначено способи та прийоми синтезу мистецтв в упорядкуванні та дизайні інтер'єрного простору сакральної архітектури пер. чверті ХХ ст.; із Н. Піддубною [7, с. 61–64] досліджено особливості та композиційні прийоми впливу поліхромій на формування об'ємно-просторової структури сакрального інтер'єру; із І. Тирпич [19, с. 219–244] опрацьовано, систематизовано емпіричний та ілюстративний матеріал, визначено характерні принципи застосування орнаментики у стінописах М. Сосенка; із І. Тирпич [20, с. 240–246] проаналізувала архівні та літературні джерела з визначеної проблематики, систематизувала зміни в інтер'єрному просторі церкви, досліджено специфіку конкурсної проектної пропозиції М. Сосенка для нового образно-естетичного дизайну даного інтер'єру; із Н. Піддубною [21, с. 291–296] досліджено вплив образно-стилістичних особливостей стінописів на дизайн організації об'ємно-просторової структури сакрального інтер'єру; із Б. Черкесом [22, с. 1–8] опрацьовано емпіричний матеріал, досліджено та уточнено стан збереження, візуальні зміни поліхромій та проблематику їх реставрації.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація містить анотацію, термінологічний словник, зміст, вступ, чотири розділи, висновки до розділів, загальні висновки, список використаних джерел, ілюстрації, додатки.

Загальний обсяг дисертації становить 382 сторінки: основного тексту – 175 сторінок; 100 сторінок ілюстрованого матеріалу (9 таблиць, 96 рисунків), список використаних джерел (332 позиції); трьох текстових та ілюстрованих додатків на 57 сторінках.

## Розділ 1

# СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ІНТЕР'ЄРІВ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Формуванню концепції роботи, присвяченої, передовсім, вивченню творчого спадку Модеста Сосенка (1875–1920), передувало глибоке усвідомлення особливої цінності інтер'єрів української сакральної архітектури першої чверті ХХ століття. Їхнє створення стало одним із яскравих виявів та мистецьким результатом тогочасних процесів соціально-культурного та національного піднесення. У цей період не лише закладались основи національної архітектури та дизайну, але також формувався культурний менталітет, з'явилася нова релігійна еліта та виникла нова генерація високопрофесійних митців, серед яких виділяється фігура Модеста Сосенка – автора новаторських методів та засобів формування предметно-просторового середовища сакральної архітектури. Творча спадщина митця посідає важливе місце у формуванні національної етномистецької традиції матеріальної культури. Атрибуція проектно-художньої спадщини митця, її розгляд у максимально повному обсязі, як цілісного та самобутнього явища розглядається на тлі процесів трансформації в культурно-історичному, релігійному та ментальному просторі.

Осмислення вагомості цих процесів і потреба з'ясування об'єктивного стану та існуючого рівня знань стосовно процесів, що відбувалися в українській сакральній архітектурі, та необхідність розкриття процесів та тенденцій у проектно-художньої діяльності, спрямованій на організацію інтер'єрів, вимагало, насамперед, ретельної систематизації праць тих авторів, які досліджували предметно-просторове наповнення церковних інтер'єрів зазначеного періоду, визначення кола нерозв'язаних проблем та формування джерельної бази дослідження. Найважливішим джерелом стали натурні дослідження історично сформованих сакральних інтер'єрів, доповнені використанням іконографічних джерел, як вже опубліковані, так і нововиявлених.

## **1.1. Систематизація досліджень з організації інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ століття та вивчення творчого доробку Модеста Сосенка**

Упродовж формування історії та теорії дизайну, як одної з теоретичних галузей мистецтвознавства, висвітлено проблематику пошуку соціально-культурних, художньо-композиційних та технологічних закономірностей формування гармонійного, естетично досконалого предметного середовища життєдіяльності людини та особливості створення мистецьких об'єктів матеріальної культури. Серед іншого, опрацьовано загальні закономірності та логіку дослідження широкого спектру художньо-проектних засобів формування предметно-просторового середовища, стилістики та пластично-образних особливостей об'єктів дизайну, які становлять ключову ланку дослідницької наукової методології. Разом з тим, розкриття особливостей формування та визначення принципів, за якими організовується сакральний інтер'єр певного історичного періоду, вимагає індивідуального опрацювання мистецтвознавчої та богословської літератури (монографій, публікацій та дисертаційних робіт), які дотичні до визначених хронологічних і територіальних меж, об'єкту і предмету дослідження та розкривають її з індивідуального ракурсу й становлять сегмент в основній канві даної роботи.

У цьому ключі опрацьовано та систематизовано наукові праці, що розглядають та описують процеси становлення та розвитку функціональної структури інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ ст., зокрема, розкривають витоки, передісторію, особливості та чинники, які спричинили до активного відродження сакрального будівництва у зазначений період. Розглядалися мистецтвознавчі, культурологічні, теоретично-методичні праці та публікації, які розкривають тенденції художнього розвитку Галичини у тогочасному європейському контексті, та персоналії авторів, залучених до цього процесу. Необхідно було залучити також праці філософсько-богословського спрямування, скеровані на трактування та осмислення сакрального простору.

Історіографічний огляд важливих джерел подано за проблемно-тематичним принципом: визначення проблеми та пошук її вирішення у певного виду джерелах інформації. Відтак опрацьовану літературу умовно розподілено на три основні блоки: *за хронологією* – видання, каталоги, архівні матеріали, періодика кінця XIX – першої половини XX ст. (до 30–40-х рр. XX ст.); монографії, статті, публікації радянського періоду; аналіз сучасних досліджень та публікацій (з 90-х рр. XX ст.); *за спеціалізацією та напрямками* – історія та теорія мистецтва, дизайну, архітектури; богословсько-літургійний аспект формування сакрального простору; пам'яткоохоронна та реставраційна галузь; архівно-бібліографічні джерела життя та творчості Модеста Сосенка (поч. XX–XXI ст.) (рис. 1.2, 1.5, 1.6).

Вивчення та аналіз джерельної бази скерований за такими основними напрямками:

- визначення особливостей архітектурно-просторової організації сакральних будівель окресленого періоду;

- розкриття образної функціональності сакрального інтер'єру та організації іконографії церковної інфраструктури в контексті Богословського канону;

- пошук смислового навантаження декоративно-монументального мистецтва в об'ємно-просторовому та образно-стилістичному рішенні як важливого чинника в організації інтер'єру українського храму;

- розкриття проблематики синтезу мистецтв, як вагомому принципу творення гармонійного предметно-просторового середовища в інтер'єрах сакральних об'єктів;

- виокремлення сегменту архівно-бібліографічного дослідження життя і творчості Модеста Сосенка (1875–1920);

- формування прикладної науково-дослідної бази та рекомендацій у напрямку пам'ятко-охоронної та реставраційної діяльності збереження історичних стінописів в системі інтер'єрів нерухомих пам'яток України.

У структурі видань, пов'язаних з архітектурою української церкви, представлені певні історичні факти, стилістичні ознаки інтер'єру візуально-



конструктивні, типологічні, об'ємно-просторові та стилеві ознаки однієї чи групи пам'яток. Проте основними темами, що тривалий час були і залишаються предметом дослідження, є:

- 1) загальна інформація про історію появи, стиль, будівельно-конструктивні особливості, місце знайомства з технічними планами чи реконструкціями;
- 2) аксонометричні розрізи, 3D моделі;
- 3) процеси реноваційних переформатувань та перебудов, які супроводжували пам'ятку в процесі її матеріального існування та ін.

Зазвичай, така джерельна база є важливою для аналізу та системного відбору нових ракурсів дослідження чи шляхів спростування певних тверджень про організацію сакрального середовища, оскільки науковий прогрес та нові форми аналізу, методологічні концепції, які щораз глибше базуються на філософсько-теоретичних підходах, міняють світобачення у сприйнятті генези або деградації певних понять в архітектурі і сакральному мистецтві. З огляду на це, в даній роботі виконано ретроспективний аналіз літературних джерел, публікацій, дисертаційних робіт українських та закордонних дослідників, які як і безпосередньо, так і опосередковано торкаються або розкривають питання про організацію інтер'єрів в українській сакральній архітектурі. Огляди історії української архітектури, формують важливий етап в розвитку історіографії українського мистецтва, архітектури та дизайну (Гординський, 1947; Горняткевич, 1956, 1958; Свенціцький, 1932; Січинський, 1925, 1928, 1956; Голубець, 1922, 1943; Драган, 1937; Залозецький, 1923; Нагірний, 1905; Черкес, 2006, 2008; Чепелик, 2002; Дяба, 2014; Дида, 2003; Лінда, 1999, 2013, 2015; Гнідець, 2002, 200, 2007, 2008; Криворучко, 1999, 2003, 2018; Грицюк, 2004; Ідак, 2010, 2017; Франків, 2010; Яралова, 1966; Яців, 2002; Рочняк, 2001; Шуази, 2009; Богданова, 2008; Бірюльов, 2008; Асеев, 1989; Бевз, 2004, Боднар, 2000; Обідняк, 1998; Болюк, 2003; Лазарев, 1973; Овчаров, 1978; Пучков, 2004 та ін.). Вони є вартісним вихідним матеріалом в питаннях еволюції, історіографії тематичних та формальних принципів, філософських концепцій, методології і важливим фактажним джерелом для наступних етапів дослідження (рис. 1.5).

Неабияку роль для становлення основоположних засад формування сакрального середовища мали нові підходи, що набували значного розвитку в архітектурно-будівельній сфері. Так в останні десятиріччя XIX ст. в Галичині цьому сприяло зростання творчого піднесення, вишколених в європейських академіях архітекторів та митців (Нога, 2002, 2003, 2009; Шмагало, 2005, 2017, 2018, 2019; Сидор, 1994; Яців, 2011). Вони вбачали у монументальній творчості громадського та сакрального напрямку невичерпні можливості творення національної архітектурно-мистецької школи, інтегрованої у загальноєвропейський контекст ідейно-художнього формотворення. До цього процесу активно долучались науковці, галицька преса та крайові виставки, які висвітлювали події та інформували про самотутні персоналії на мистецькому олімпі Галичини (рис. 1.6).

Наприкінці XIX ст. українські художньо-стилістичні ознаки у сакральному та міському будівництві сформувала прогресивна еліта львівської Технічної академії (в 1877 р. перейменована в Політехнічну школу, яка з 1921 р. отримала статус «Львівська політехніка»), яка, окрім викладацької, провадила активну архітектурно-проектну, експедиційну та наукову діяльність (Липка, 1996; Посадський, 2016; Рудницький, 2018).

Для висвітлення особливостей організації інтер'єрного середовища та формування архітектурно-мистецьких тенденцій першої чверті XX ст. вагоме значення мають концептуальні ідеї викладу історії тогочасних дослідників, особливо М. Грушевського (1900, 1907), який вперше висвітлив історію українського мистецтва старокняжої доби X–XII ст. і періоду XIV–XVI ст., дотримуючись загальноєвропейської методики розгляду пам'яток за територіальним принципом, незалежно від того, ким вони були створені.

Базовими працями про генезу та розвиток матеріальної форми в українському храмобудівництві залишаються наукові публікації О. Нагірного (1905), Д. Щербаківського (1913, 1926), Г. Лукомського (1905, 1915), О. Лушпинського (1920), В. Залозецького (1923, 1923, 1938), М. Драгана (1937) та багатьох інших постатей. Ці видання з 40-х рр. XX ст. були заведені у

спецфонди бібліотек, однак «плідно» використовувались тогочасними науковцями для формування нових ідеологічних парадигм радянського періоду. До проблематики українського будівництва та вистрою церков долучались іноземні дослідники, такі як В. Дідушицький (Dzeduszycki, 1882), Р. Макловський (Makłowski, 1903), Б. Януш (Janusz, 1913), Т. Обмінський (Obmiński, 1914). В цих виданнях предметом конструктивного аналізу та наочної фіксації виступали унікальні сакральні споруди та ужитково-декоративний устрій інтер'єрів сакральної архітектури східної та західної Галичини (рис. 1.5).

Окрім монографічних видань по сакральній архітектурі з опосередкованими згадками про композиційний устрій середовища, у міжвоєнний період ХХ ст. вийшло ряд статей в тогочасній періодиці І. Труша (1958), І. Свенціцького (1920, 1931), М. Драгана (1937), М. Голубця (1922, 1943), С. Гординського (1947). Ці праці дають історіографічний зріз соціально-культурного життя регіону, зокрема, дати початку та завершення будівництва, декорування та наповнення інтер'єрів сакральних споруд в Галичині, згадують вагомій персоналії тощо.

Цінний фактаж містить каталог (Геврик, 1989), у якому представлено методичне науково-аналітичне та графічно-схематичне дослідження типології, просторово-конструктивних регіональних особливостей дерев'яної сакральної архітектури України, зокрема, окремий розділ присвячено розглядові інтер'єру, з акцентом на його конструктивно-просторові особливості, із загальною описовістю тенденцій та специфіки декоративно-літургійного предметного наповнення (стінописів, іконостасів, літургійних меблів).

Наприкінці 90-х рр. ХХ ст. з'явився ряд публікацій, автори яких розглядають проблематику організації внутрішнього простору українського храму як спосіб вияву світобачення епохи та матеріалізації присутності Божественного в конкретному просторі, а предметно-літургійне оточення – як символічне і функціональне втілення канонічних форм літургії. Згодом все це сформувало єдину композиційно-стилістичну систему церковного інтер'єру (Клімашевський, 1998). У дослідженні розглянуті питання витоків та типології предметно-літургійного наповнення давніх церковних інтер'єрів, яке в

сукупності з іконостасом формує внутрішній образ церковної споруди, наповнює інтер'єр храму духовним і функціональним змістом. Автор наводить генезу появи та прослідковує шлях формування й розвитку первісного церковного обладнання з розрізнених предметів оточення престолу (прототипу дохристиянського жертovníка) часів Давньокиївської держави, в єдину композиційно-стильову систему церковного інтер'єру, яка, з певними видозмінами, відома й на сьогодні (Клімашевський, 1998: с. 655–659). В цій публікації автор демонструє артефакти з фондів збірок, експозицій, архівів, також зображень у давніх гравюрах та стародруках, що підтверджують і виявляють специфіку облаштування давніх храмів (предметно-ужиткове наповнення). Однак у дослідженні не виявлено ролі стінописів, які стали важливою духовно-естетичною та стилістичною домінантою, об'ємно-просторовим сегментом в структурі українського церковного інтер'єру (рис.1.6.).

Визначаючи низку проблем навколо церковного будівництва 90-х рр. ХХ ст., автор ряду важливих публікацій М. Обідняк (1999, 2001) вказує шляхи подолання кризи у перерваній традиції українського храмобудівництва. У аналітиці автора запропоновано методи відродження сакральної архітектури та мистецтва, що ґрунтуються на положеннях, у яких підкреслено важливість архітектоніки у виявленні сакральної ідеї українського храму та потреба пошуку найвідповідніших форм для виразу ідеї сакрального. Важливим фактором для дослідника є також організація інтер'єру.

Частково проблематика, яка становить певний сегмент теми даного дослідження, закладена у ряді дисертаційних робіт українських вчених (Яців, 2002; Гнідець, 2002; Бєвз, 2004; Лінда, 1999, 2013; Диба, 2014; Криворучко, 2018; Піддубна, 2018; Галишич, 2002; Клямашевський, 2001; Оляніна, 2004; Студницький, 2014 та ін.), які містять важливий фактаж, корисний для розв'язання проблематики, що стосується генези порядкування та формування предметно-просторового наповнення інтер'єрного сакрального середовища українських церков.

У низці видань та публікацій сучасних українських вчених підіймається

проблематика, дотична до розв'язання завдань та опрацювання, встановлення рекомендацій у сучасних методологічних підходах для розвитку потужної проектно-художньої школи України у напрямку сакрального будівництва та дизайну (Черкес, 2006; Лінда, 2015; Дида, 2001; Ідак, 2020а, 2020б; Криворучко, 1999). Так І. Дида (2003) акцентує увагу на своєрідній природі просторового вирішення переходу поміж зовнішнім навколишнім простором та інтер'єром української церкви. Зокрема, розглянуто один з принципів в композиції основних внутрішніх просторів у їхньому взаємозв'язку з природнім середовищем, а також – закономірності орієнтації вівтарної частини на схід – символу вічного світла, з чим асоціюється Християнська церква (рис.1.5.).

Опрацювання значної кількості *мистецтвознавчих досліджень*, в яких безпосередньо або опосередковано піднімається проблематика організації інтер'єрного середовища за посередництвом стінописів та предметно-ужиткового наповнення, виявило, що упорядкування інтер'єрної інфраструктури в храмах розглядається переважно як фактор естетизації та виокремлений сегмент певного художньо-мистецького явища, або ж – у контексті творчого доробку певної автури чи історичному зрізі епохи (Нога, 2003, 2009; Герій, 2003, 2012; Сидор, 2012; Шмагало, 2017, 2019; Радомська, 1991, 2020; Ріпко, 1996; Волошин, 2004; Грималюк, 2004; Семчишин-Гузнер, 2009, 2012). Це зумовлено тим, що довгий період науковці не мали змоги повноцінно опрацювати архіви, закриті фонди, простежити наявність чи знищеність об'єктів, зокрема, монументальні пам'ятки у церквах. Однак ці наукові напрацювання складають важливий фактаж для наповнення втрачених відомостей та перерваних науково-теоретичних досліджень спадщини на зламі XIX – першої чверті XX століття. Дослідження іконографічної програми переважно стосуються окремих зображень, що не цілком повно формує уявлення про сакральну єдність та семантичне значення місця і локації цього іконографічного сюжету по відношенню до богословсько-літургійного церковного канону та іконографічної специфіки. Хоч канонічна специфіка сакральних творів засадничо залишається незмінною, однак видозмінюється філософія образотворчого вираження, так

звана матеріалізація в інтер'єрі та предметно-літургійному середовищі.

Відтак важливим вихідним матеріалом є підбір джерельної бази публікацій, думок, різночасових розумінь про синтез мистецтв і його роль у формуванні інтер'єру першої чверті ХХ ст., який стає програмним теоретично-практичним вектором та позитивним прототипом для метафоричного, перформаністичного процесу в пошукові «українського стилю» в сакральній архітектурі (рис. 1.6).

В радянський період і перші роки пострадянського періоду (1940–1990 рр.), проблематика синтезу мистецтв в сакральній архітектурі першої чверті ХХ ст. у науковій літературі практично не репрезентована. Зокрема, багатющий пласт та глибокі традиції церковного декоративно-монументального мистецтва практично повністю був упущений з поля зору дослідників, оскільки атеїстично-ідеологічна основа державного устрою відкидала таку духовно-громадську інституцію як «церква». Певні скупі згадки в біографіях тогочасних митців про виконання церковних стінописів та писання ікон трактовано як «вимушена» робота (заробітчанство) в провінційних закутках Галичини (Жаборюк, 1950; Ноновський, 1986). У другій половині ХХ ст., до 90-их рр. в енциклопедіях, журналах, наукових збірниках та монографіях все ж публікувались матеріали, які спорадично торкалися даної теми, незважаючи на обмеження (Липка, 1996; Горняткевич, 1956; Вуйцик, 1976; Геврик, 1987; Нога, 1997; Радомська, 1991).

Відношення до сакрального мистецтва та дизайнерської проблематики в контексті вивчення сакральних об'єктів не лише з огляду на архітектурні особливості, динамічно розпочало новий дослідницький розвиток із здобуттям незалежності України. У виданні Національної Академії Наук України низка вчених, наприклад, О. Герій, А. Туркевич-Клімашевський, І. Кодлубай та О. Нога (2012) виконують дослідження маловідомих сторінок з історії українського церковного мистецтва (архітектура, живопис, пластика) періоду з 1880 по 1920 рр. Виявлено, що сакральне мистецтво Галичини в 30–90-х рр. ХХ ст. зазнало значних руйнівних фізичних процесів та призупинення у своєму розвитку. Дана робота є важливим вихідним фактажем для широкого кола дослідників в напрямку генези архітектури, мистецтва та їх синтезу. Автори

у семи розділах опрацювали ретроспективний огляд архітектурно-мистецьких пам'яток в контексті культурологічного зрізу зазначеного хронологічного періоду. Частково торкаючись питань стилістики, мистецької особливості деяких об'єктів, висвітлюють діяльність і формування знакових особистостей та тогочасних мистецьких об'єднань. Значна частина аналітичного та візуального матеріалу сконцентрована на виявленні стилістично-мистецьких особливостей творів у інтер'єрному середовищі, здебільшого в контексті виокремлених творів, не акцентуючи увагу на проблематиці синтезу та принципах взаємодії предметно-просторового опорядження з архітектонікою храму. В роботі достатньо логічно досліджена та виявлена канва формування особливостей в українському церковному мистецтві даного періоду. У V–VII розділах, де репрезентоване церковне мистецтво до 20-х рр. XX ст., досліджено та виявлено мистецьку діяльність таких визначних новаторів як Е. Ковача (1849–1912) та М. Сосенка (1875–1920).

Творча спадщина декоративно-монументального мистецтва М.Сосенка займає вагоме місце та належну оцінку у працях, які розкривають прояви відродження сакрального мистецтва Галичини (Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай та Нога, 2012; Семчишин-Гузнер. 2009, 2011, 2012, 2020). В матеріалах видання про творчу генезу М. Сосенка співавтор видання О. Нога (2012, с. 224–244) змістовно окреслив ретроспективу формування монументального мистецтва М.Сосенка, яку підсумував на базі вже більш ширшого дослідницького наукового фактажу окремих публікацій різночасових дослідників його творчості (рис. 1.5, 1.6).

В ході дослідження було опрацьовано ряд публікацій мистецтвознавчого напрямку, які спрямовані на виявлення художньо-декоративної та іконографічної сутності вітражного, художнього та декоративно-ужиткового мистецтва в інтер'єрах українських храмів (Жолтовський, 1988; Вуйцик, Гах, 2003; Нога, 2002, 2009; Сидор, 2012; Грималюк, 2004; Герій, 2003; Клімашевський, 2014; Шмагало, 2019; Одрехівський, 2006; Кіба, 2003, 2004).

Актуальним є дослідження М. Кіби (2003, 2004), в якому розглядається

питання церковної функціональності, яке у ХІХ ст. так і не було вирішене. Це пов'язано із тим, що цей період успадкував недоліки попередніх століть – помпезність, показове формотворення, «автономність» теми і форми в інтер'єрі, достосованих до літургії ХІХ ст., трактованої як релігійна вистава, естетизоване дійство. Такий синтез еkleктичних форм релігійного мистецтва та предметно-літургійного наповнення не був здатен згармонізувати архітектоніку храму. Однак такі підходи закладали на довгі роки певні стереотипи, що відображалися у принципах декору та організації предметно-просторового наповнення сакрального інтер'єру (рис. 1.6).

В контексті «панорамного» огляду мистецтвознавчого фактажу та розкриття творчості певного автора, характеристики образно-стилістичної та художньої специфіки розглянуто стінописи в сакральних спорудах у колективній монографії «Українське церковне мистецтво» (Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай та Нога, 2012), у різночасових наукових публікаціях (Барвінський, 1921; Галишич, 2002; Кіба, 2003; Семчишин-Гузнер, 2011; Сидор, 2012).

В контексті методології та дизайнерської художньо-проектної практики, особливо актуальними є матеріали монографічного дослідження І. Юрченка (2011), у якому запропоновано методіку дослідження візуальних та морфологічних властивостей орнаменту гуцульської різьби на їх формотворчі принципи у виробках декоративно-ужиткового мистецтва.

В контексті розгляду проблематики української церковної архітектури і монументально-декоративного мистецтва зарубіжжя актуальною є монографія Р. Галичиша (2002), в якій достатньо всесторонньо та на якісно новому аналітичному рівні автор простежив значення та визначив особливу роль монументально-декоративного мистецтва та предметного обладнання для організації гармонійних інтер'єрів українських церков. Дослідження містить значний за обсягом описовий та ілюстративний матеріал, який відображає всі етапи розвитку української церковної архітектури та монументального мистецтва, предметно-літургійного опорядження церков зарубіжжя у ХХ ст. і надає вичерпну аналітичну мапу цього багатоскладового процесу. Автор



наводить закономірності та тенденції розвитку нових концепцій та підходів у персоніфікованих дизайн-пропозиціях, які в умовах демократичного суспільства, на відміну від «континентальної» України другої половини ХХ ст., змогли перейти на якісно цікавий і новий постмодерністичний етап розвитку.

Для визначення методологічних підходів та розв'язання поставлених завдань дослідження, було опрацьовано науково-аналитичні джерела, які присвячені філософському та теоретично-формальному скеруванню розвитку дизайн-діяльності, проблематиці пошуку нових парадигм шляхів та прийомів формотворчості дизайну предметно-просторового формування інтер'єрів, до прикладу значення творчого процесу (Криворучко, 1999), до проблематики формування об'ємно-просторової структури в архітектурно-художній практиці (Ідак, Білінська та Тіхонова, 2020), проблематики естетичних цінностей предметно-просторового середовища та його функції, форми, образу в архітектурі простору (Иконников, 1986,1990). Низка публікацій О.Бойчука (2017, 2019) висвітлюють роль, значення дизайну в облаштуванні дійсності на шляху пошуків нових вимірів, вимог, чинників системності в іноваційному дизайні. Такі філософські трактування визначають пріоритетні позиції суспільно-значущого феномену дизайн-діяльності, зокрема, і у сфері її художньої складової. Саме авторська художньо-проектна компонента залишається органічною складовою предметно-просторової організації інтер'єрів сакральної архітектури протягом тисячоліть. Розуміння архітектурної форми, художніх методів та специфіки архітектурної композиції середовища як вираження «цілого» – «єдиного» піднято в публікаціях Ю. Чепелюка (2001), Д. Чинь (2005), Н. Шебек (2013), С. Сьомка (013), К. Сороки (2004), Е. Ремізова (2016), А. Раппорта (2000), Риккерта (1998) (рис. 1.6).

Досліджуючи творчий метод Модеста Сосенка в контексті стилістичних тенденцій архітектурно-художньої творчості першої чверті ХХ ст., обов'язково мова йтиме про надважливе значення орнаментів. З цією метою було опрацьовано певний спектр джерел, пов'язаних з теорією та формотворенням орнаменту, його генеративного трактування та застосування. Базові теоретично-

практичні напрацювання українських та закордонних дослідників у питанні орнаментики, як структурної складової художньо-дизайнерського та архітектурного проектування, піднято у працях А. Лооса (2008, с. 2–4), Р. Оуена (2018), І. Джонса (2008), Дж. Раскіна (2008, с. 118–121), В. Морріса (2008, с. 77–91). У цих теоретичних працях ламання традиційних табу стає предметом гордості архітекторів, які звернені до теми орнаменту (рис. 1.6).

Шляхи формотворення нового орнаменту як виразу ідентичності проаналізовані у ряді праць довоєнних дослідників, зокрема, у В. Щербаківського (1913, 1926) та В. Шухевича (1900).

До питань орнаменту в системі декоративно-прикладних, семантичних чинників в українській історіографії звертається достатньо дослідників, серед яких опрацьовано праці О. Барвінського (1921), Г. Павлуцького (1927), І. Свенціцького (1932), Г. Логвина (1976), О. Герій (2003), П. Жолтовського (1988), А. Асеєва (1989), В. Лазарєва (1973), Й. Вандюка (2010), Ю. Бірюльова (2005) та інші.

До питань ідентичності та формування традицій української орнаментики на сучасному етапі звертається львівський мистецтвознавець О. Нога (1999). У контексті вивчення традицій та спадкоємності в українському сакральному мистецтві у дипломній роботі «Монументальне мистецтво М. Д. Сосенка (1875–1910) (Радомська, 1990) вивчено творчий спадок художника, орнаментальні особливості стінописів митця та детально визначено специфіку їх створення у сакральному середовищі початку ХХ ст. (рис. 1.6).

Проблематиці дослідження генеалогії орнаменту в епоху цифрових технологій присвячено професійне видання журналу «Arch+» (2008), де опубліковано низку науково-аналітичних публікацій відомих світових теоретиків.

*Вивчення джерельної бази творчого доробку М. Сосенка.* З метою розгляду творчого та життєвого шляху Модеста Сосенка (1875–1920), опрацювання джерельної бази структуровано за хронологічним принципом на три інформаційні блоки:

- перший – каталоги, публікації дослідників та сучасників митця, рецензії та інформаційні замітки тогочасної преси (1900–1930-і рр.);
- другий – публікації періоду 50-х–90-х рр. ХХ ст.;
- третій – новітній етап з 2000 р. ХХІ ст.

Вперше постать видатного митця кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст. М. Сосенка згадується в українській та польській періодиці (Діло, Артистичний вісник, Kurjer lwowski). Ширші огляди почали з'являтися вже після його смерті (1920 р.), репрезентовані, згодом, у низці мистецтвознавчих досліджень та мистецьких каталогах (Свенціцький, 1929, 1932; Голубець, 1922).

Для з'ясування сутності явища та феномену монументальних стінописів М. Сосенка важливим є аналіз джерельної бази публікацій тогочасних аналітиків та критиків (Голубець, 1922, 1943). Важливими є оцінки тогочасних критиків та дослідників генези українського малярства, зокрема, у ракурсі їх розуміння філософсько-естетичних витоків, чинників та принципів утвердження синтезу мистецтв і його ролі у формуванні ідентичності сакрального інтер'єру першої чверті ХХ ст. (Свенціцький, 1932; Грушевський, 1990; Драган, 1937; Щербаківський, 1906, 1913, 1926; Ернст, 1918; Залозецький, 1923; Січинський, 1904; Січинський, 1928, 1925; Нагірний, 1905; Павлуцький, 1905; Гординський, 1947; Голубець, 1922). Аналіз цих праць засвідчив наявність програмного теоретико-практичного напрямку та якісних прототипів у тогочасних процесах в пошуку «українського стилю» в сакральній архітектурі (рис. 1.5).

У радянський період доробок Модеста Сосенка не став об'єктом окремого дослідження. Щойно у 80-х рр. ХХ ст. з'явилася незначна кількість публікацій та нарисів про творчість «ідеологічно ненадійних» митців, автори яких почали використовувати фактаж із архівів та спецфондів бібліотек, що давало змогу отримати якісно нову інформацію про культурне та мистецьке життя Галичини на зламі ХІХ–ХХ ст. Серед таких видань передовсім необхідно згадати монографії Я. Нановського (1998), Н. Рубан (1998), з яких читач отримує інформацію про мистецькі навчальні заклади Європи. У цих працях розглянуто станкову творчість Модеста Сосенка і згадується значний за обсягом та

глибокий за змістом, монументальний об'єкт в громадському інтер'єрі Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Слід відзначити, що в літературних джерелах та мистецьких енциклопедіях радянського періоду цей об'єкт згадується неодноразово.

Однак найбільш вичерпна джерельна база, яка безпосередньо пов'язана з творчим доробком М. Сосенка, зосереджена в Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові, де зберігається 98 одиниць творів та приватний архів митця<sup>4</sup>. Важливий вихідний матеріал про життєвий та творчий шлях М. Сосенка зафіксовано в епістолярній спадщині митрополита Андрея Шептицького «Фонд А. Шептицького» (ф. 358) у Центральному державному історичному архіві України у Львові (Радомська, 1991).

Грунтовне обстеження монументальної спадщини М. Сосенка виконано в курсових роботах (1988, 1989, 1990) та дипломній мистецтвознавчій праці за темою «Монументальна спадщина М.Д.Сосенка (1875–1920)» В. Радомської (1991), в контексті яких вперше у 80-их рр. ХХ ст. проведено натурні обстеження низки збережених церков та розкрито невідомі факти з біографії та відомостей щодо творчого спадку митця (Радомська, 1991, 1994) (рис. 1.4). Ця інформація була закрита і цілком не висвітлена у публікаціях радянського періоду, зокрема – важливі аспекти формування творчої особистості митця у його взаєминах з митрополитом А. Шептицьким, громадсько-суспільній діяльності, творчих розробках значної кількості сакральних інтер'єрів, іконостасів та іконопису.

У першому десятилітті ХХІ ст. розпочалась активна фаза дослідження галицького мистецтва початку ХХ ст. та висвітлення творчості малознаних художників і усвідомлення тенденцій мистецьких процесів. У тогочасних публікаціях відкрилися нові грані та невідомі аспекти діяльності митців, та поглибилася і переформатувалась ідеологічно-заангажована історіографічна

---

<sup>4</sup> Приватний архів М.Сосенка розподілений в сектор фототеки, неготеки та архівних матеріалів (дипломи про навчання, відзнаки, фотоматеріал, епістолярний спадок тощо) у відділ стародруків і рукописів Національного музею ім.А.Шептицького у Львові.

традиція радянської доби. Окрім цього, значна кількість ще збережених пам'яток, архівних матеріалів стали доступними для опрацювання, що дозволяло сформуванню більш глобальніший та об'єктивніший погляд на роль і значення історичного періоду кін. ХІХ–ХХ ст. у контексті загальної генези національного мистецтва.

Безперешкодний доступ до архівних матеріалів та фондів музейних збірок підніс на вищий щабель рівень наукового опрацювання матеріалів мистецтвознавцями та приватними колекціонерами, а покращення інформаційної комунікації сприяло факталогічному наповненню цього типу досліджень. Джерельна база, оперта на ретельно відібраному візуальному та документальному матеріалі, суттєво розширила глибину опрацювання теми, а отримані на їх основі дослідницькі результати отримали якісно кращу наукову аргументацію.

Попри те, що дослідження у напрямку «сосенкознавства» на початку ХХІ ст. відзначилось динамікою, однак дослідницький вектор, в основному, був скерований на уточнення, побудову та встановлення факталогічної бази, яка протягом 40-х – 90-х рр. ХХ ст. цілеспрямовано замовчувалася та знищувалася (Радомська, 1991). В цей період історичної пам'яті з наукового обігу українського мистецтвознавства було викреслено цілі пласти знань та персоналій, зокрема, це стосувалось повних біографічних даних та усіх граней творчого спадку Модеста Сосенка (Жаборюк, 1950; Нановський, 1986).

Диференційоване звернення науковців до особи М. Сосенка відображалось в розрізних друкованих публікаціях початку ХХІ ст., зміст яких стосується, здебільшого, конкретних монументальних творів та окремих напрямків його діяльності (Грималюк, 2004; Нога, 2002, 2003, 2009; Лагутенко, 2006; Руденко, 2014; Волошин, 2001, 2004; Семчишин-Гузнер, 2009, 2011, 2012, 2020; Гах, 2003; Радомська, 1991, 1994, 2009, 2020).

На початку 2000-х рр. з'явилися ґрунтовніші мистецтвознавчі публікації Л. Волошин (2001, 2004, 2008, 2010) та О. Семчишин-Гузнер (2009, 2011, 2012, 2016), які відзначали важливу роль творчого спадку М. Сосенка. Ключовими

стали основні положення монографічного дослідження та альбом-каталог О. Семчишин-Гузнер (2020), де вперше цілісно репрезентовано матеріали архівного спадку митця, який він заповів Національному музеєві імені Андрея Шептицького Львові (рис. 1.5).

Найбільш контроверсійнішою залишається висвітлення теми, яка розкриває втілення сакральної ієротопії у богословсько-семантичній інфраструктурі опорядження інтер'єру сакрального простору. На шляху до встановлення принципів організації інтер'єру українського храму, в дослідженні виокремлено важливий його компонент, а саме – специфіку функціонально-просторової організації сакрального інтер'єру та іконографії церковної інфраструктури. У зв'язку з цим питанням опрацьовано ряд видань та наукових праць богословського напрямку, церковної літератури, шематизмів тощо (рис. 1.5).

Відомо, що богословсько-філософська література в часи радянського режиму в Україні була під заборонаю. Розбудова незалежної церкви як інституції в Україні, яка вийшла з тяжкого репресивного підпілля у 90-х рр. ХХ ст., зустрілась з величезними викликами, зокрема, саме у напрямку організації, реорганізації інтер'єрів сакральної архітектури. Важливий пласт філософсько-богословської літератури забезпечували богослови та дослідники закордону (Липський, 1974; Nadrowski, 2012; Креховецький, 2002; Іваночко, 2009). Однак лише певна група авторів акцентувала увагу на особливій символічності та семантичних змістах матеріальної складової опорядження храму. Лише окремі праці трактували стінописи чи предметно-літургійне наповнення не як декор чи формальну естетично-стилістичну складову, а як важливий візуальний маркувальник духовної складової церкви східного обряду (Липський, 1974; Nadrowski, 2012; Покровський, 2013). Іконографічна сутність функціонального наповнення інтер'єру храму найповніше висвітлена у працях Д. Степовика (1996, 2010).

Окрему групу публікацій становлять теоретичні, науково-методичні матеріали, які стосуються питання принципів *збереження і реставрації декоративно-монументальної спадщини* в інтер'єрах нерухомих пам'яток

архітектури та історичних інтер'єрів (Акуленко, 2003; Бевз, 2004; Фрич, 2002; Могитич, 2004; Прибега, 2016; Радомська, 2009, 2010, 2015; Ричков та Сергіюк, 2017; Руденко, 2014; Сицинський, 1904; Свенціцький, 1932; Тимофеєнко, 2004; Kutnyj, 2009; Markoni, 1982; Paprocka, 1999; Rózycka-Bryze, 2000). Звернення до реставраційної проблематики обумовлене складністю ідентифікації автентичних творів М. Сосенка та потребою залучення реставраційних заходів для розкриття авторських поверхонь (рис. 1.6).

З метою проведення спеціалізованих науково-реставраційних досліджень матеріальної структури та техніко-технологічних особливостей творчого методу поліхромій М. Сосенка опрацьовано спеціалізовану літературу з питань теорії та практики консервації та реставрації і реставраційної фізико-хімічної експертизи. Спеціалізовані авторські методи дослідження, спрямовані на розкриття, реставрацію і збереження монументальної спадщини в інтер'єрах сакральної архітектури (на прикладі стінописів М. Сосенка) базовані на аналітиці вузькоспеціалізованих видань та джерел з цієї проблематики (рис. 1.3).

Публікації щодо обстеження та атрибуції окремих пам'яток мистецтва з'явилися у 90-х рр. ХХ ст. у вузькопрофільних реставраційних виданнях, тезах та збірниках науково-практичних реставраційних конференцій (*Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, 2017; Brandi, 2006). Однак, більшість із опрацьованих досліджень, які висвітлюють техніко-технологічну специфіку обстеження інтер'єрних та екстер'єрних декорів в архітектурних пам'ятках, опубліковано у європейській періодиці та спеціалізованій літературі (Kutnyj, 2009; Markoni, 1982; Paprocka, 1999; Rózycka-Bryze, 2001). Обширний науково-дослідний фактаж про техніко-технологічні особливості візантійсько-руських стінописів XIV–XV ст. розкрито, зокрема, у монографічному виданні про каплицю св. Трійці в Любліні (Польща) (Paprocka, 1999).

Огляди та згадки про іконографічні, стилістичні та колористичні особливості стінописів Модеста Сосенка зустрічаються у багатьох збірниках, періодичних виданнях та путівниках, однак в цих публікаціях цілковито відсутня джерельна база вивчення структурних принципів наповнення та особливостей

техніко-технологічного виконання стінописів – важливих складових творчого методу М. Сосенка. Відомо, що у 1978–1979-х рр. група львівських реставраторів (Н. Присяжна, Н. Скрентович та Л. Одрехівська) під керівництвом Н. Присяжної, проводили реставраційні роботи стінописів М. Сосенка (плафон Малого залу) музичного училища ім. С. Людкевича (Радомська, 2010), а у 2004 році – в церкві Св. Миколая в Золочеві (Откович, 2008; Черкес та Радомська, 2019). Практичні науково-аналітичні обстеження матеріально-фізичної структури поліхромій М. Сосенка виконувалися в межах першого реставраційного пленеру у 2008 р. (Радомська, 2009, 2010, 2019).

Все ж, ступінь дослідженості різноманітних аспектів стінописів першої половини ХХ ст., зокрема, тих, що належать Модесту Сосенку, залишається неповним та уривчастим, що спонукало до власних натурних обстежень. У цих дослідженнях було враховано і застосовано на практиці досвід українських, польських та австрійських реставраторів у вирішенні превентивних способів опорядження та консервації, як дієвої форми пам'яткоохоронної діяльності на шляху до пошуків неруйнівних способів збереження авторських творів мистецтва в архітектурному середовищі діючої пам'ятки (Радомська, 2009, 2010).

Відповідність форми й фактури, їх єдність в архітектонічному просторі – одна з ключових проблем, яку необхідно розв'язати у передпроектній пропозиції дизайнера, архітектора, художника та професійного реставратора (Brandi, 2006; Вандюк, 2010; Геврик, 1987; Радомська, 2010, с. 175; Сидор, 2012; Rozyska-Bryzek, 2000). Ця потреба підштовхнула до опрацювання спеціалізованої літератури, у якій висвітлюються методики здійснення науково-реставраційної експертизи з метою встановлення автентичних поліхромій, виявлення дегеративних та деструктивних процесів у матеріальній структурі поліхромій, часткових реновацій та повних переписів і реконструкцій із повним або частковим збереженням композиційних схем, які у мистецтвознавчій літературі підміняються поняттям «реставрації». Певні описові характеристики та аспекти технологічних особливостей поліхромій в інтер'єрах подано у наукових розвідках (Вандюк, 2010; Геврик, 1987; Клімашевський, 2001; Тарас, 2006;



Maddex, 2001).

В дослідженнях, де застосовано спеціальні методи науково-реставраційної експертизи, аналіз матеріальної структури малярських верств та тиньків, техніко-технологічні особливості стінописів, висвітлено у працях (Радомська, 2010, с. 176; Kutnyj, 2009, с. 118; Gössel, 1990, с. 97; Paprocka, 1999, с. 102; Rozycka-Bryzek, 2000, с. 97). У цьому контексті важливою за змістом, структурою та тематичним наповненням є монографія за матеріалами дисертаційної праці А. Кутного (2006), яка репрезентує міждисциплінарний досвід поєднання істріографічного та вузько-спеціалізованих методів дослідження інтер'єрів сакральної архітектури України назагал і окремих пам'яток зокрема (рис. 1.2, 1.3).

Проте, за тематикою дослідження, переважає звернення до літератури з питань історії та теорії мистецтва. Очевидно, що декоративно-монументальне мистецтво України в інтер'єрах сакральної архітектури загалом, як і творчий спадок М. Сосенка, часто були об'єктом дослідження. Проте основними темами, що тривалий час були і залишаються предметом дослідження, є загальна теорія та історія мистецтва, архітектури, функціонування окремих мистецьких шкіл та осередків, персоналії, змістової та естетичної складової семантики декоративних елементів і мотивів орнаментальних систем в різних історичних та соціокультурних сферах. В опрацьованому масиві літератури не виявлено цілісних наукових праць, які б комплексно розглядали проблематику гармонізації предметно-просторового середовища сакральних інтер'єрів та функціональність орнаментальних мотивів, сюжетних богословських зображень стінописів та іконостасів як важливого дизайнерського інструменту на шляху формування гармонійного предметно-просторового середовища. Результати вивчення сучасних мистецтвознавчих та архітектурознавчих досліджень, стали передумовами для опрацювання власних теоретико-методологічних розвідок.

## **1.2 Методологія дослідження стінописів та предметно-просторового наповнення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті XX століття**

*Принципи дослідження.* Для досягнення заявленої мети авторка керувалася принципами, що слугували своєрідним орієнтиром у процесі опрацювання теми і забезпечили формування методики дослідження відповідно до його завдань та логічної послідовності його необхідних етапів. Такими основними принципами визначено принцип комплексності та принцип історизму.

Принцип комплексності спрямований на розкриття взаємозумовленості та взаємоузгодженості всіх аспектів, що пов'язані із організацією сакральних інтер'єрів в українській архітектурі. Дотримання цього принципу забезпечило вивчення особливостей організації сакральних інтер'єрів, не тільки з позиції гармонізації предметного опорядження сакрального середовища, але й з точки зору їхнього змістового наповнення та естетичного сприйняття. Їхнє комплексне пізнання дало можливість конкретизувати творчий метод та техніко-технологічний процес стінописів Модеста Сосенка в організації сакральних інтер'єрів.

Використання принципу історизму пов'язане із розвитком сакрального мистецтва зламу XIX–XX ст. у зв'язку зі зростанням національної свідомості та на тлі політичних, економічних і соціальних змін. Вивчення мистецьких пам'яток цієї епохи, їх репрезентація та виокремлення ключових засад створення мають непересічну цінність, засвідчуючи способи світосприйняття та розуміння авторами цих творів. У цьому контексті особливий інтерес складають ті підходи, що стали виразниками національної ідентичності у формуванні сакрального середовища.

Відтак принцип історизму забезпечує можливість дослідження сакральних інтер'єрів у їхньому взаємозв'язку з тими історичними подіями і фактами, які вплинули на формування предметно-просторового наповнення, а це, своєю чергою, дозволило визначити роль і прослідкувати значення стінописів як

важливої складової в організації інтер'єрів сакральної архітектури досліджуваного періоду.

Вивчення наявного на той час досвіду організації сакральних інтер'єрів із врахуванням тих обставин, що передували чи супроводжували їхній розвиток, дозволили визначити базові методичні прийоми та методи дослідження предметно-просторового середовища історичних сакральних інтер'єрів та доповнити методику створення сучасних розписів сакральних об'єктів й різноманітних за призначенням настінних панно в об'єктах різної функціональної спрямованості.

### ***Методи дослідження.***

Розроблено комплексну методику дослідження, яка базується на ґрунтовному опрацюванні джерельної бази та натурних дослідженнях стінописів і предметно-просторового наповнення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ ст. Методика поєднує сучасні міждисциплінарні підходи, спрямовані на визначення основних композиційних, стильових та техніко-технологічних аспектів творчого методу М. Сосенка, його характерних ознак. Обґрунтовано вибір методів (зокрема – порівняльно-історичного, історико-типологічного, методу ретроспективного моделювання, фізико-оптичного, фізико-хімічного, стратиграфічного та морфографічного аналізу), які у логічній послідовності застосовано на кожному із п'яти основних етапів дослідження і дозволили встановити особливості та закономірності становлення творчого методу М. Сосенка.

В українську теорію архітектури методику визначення й аналізу функцій та ідентичності громадських просторів, до яких належить і церква, на основі матриці ідентичностей увів Б.Черкес (Черкес, 2008, с.232). Цей напрямок дослідження важливий для даної роботи, та спонукає опрацювати комплексну методику дослідження, яка включатиме актуальний міждисциплінарний, системний підхід, загальнонаукові методи, а також загальновизнані методи дослідження у галузі теорії архітектури та дизайну. Тому обрано тактику визначення впливу категорії ідентичності авторських стінописів в предметно-

просторовому опорядженні сакральної архітектури, яке було здійснено на двох основних рівнях: емпіричному та теоретичному. Так, на першому рівні (в процесі накопичення фактів) було використано такі методи емпіричного дослідження: аналіз, спостереження, із застосуванням натурного обстеження фотофіксації, опитування. Фактологічну базу для цього етапу склали першоджерела, джерела первинної та вторинної інформації. На другому – теоретичному рівні здійснено роботу з метою досягнення синтезу знань у формі наукової теорії щодо принципів організації предметно-просторового наповнення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ століття.

Достовірність дослідження інтер'єрів української церкви, в основі якого лежать спеціальні методи дослідження, підтверджена:

1) врахуванням тих чинників, що впливали на організацію сакральних інтер'єрів в першій чверті ХХ ст.;

2) використанням об'єктивно наявних матеріалів та інформації про них, що отримана на рівні опрацювання джерельної бази;

3) використанням тих способів аналізу історичних стінописів, що активно застосовуються на сучасному етапі формування дослідницьких підходів із залученням новітніх технологій, що використовуються як закордоном (Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki, 2017; Kutnyj, 2009; Markoni, 1982; Paprocka, 1999; Różycka-Bryzek, 2000), так і тих, що апробовуються останнім роками в Україні (Вуйцик, 2004а; Радомська, 2009; Садова, 2018; Дуткевич, 2018; Почеква, 2018; Дорофієнко, 2015 );

4) схожістю отриманих результатів ретроспективного моделювання із тими, що присутні в реальних умовах і відбивають найважливіші та характерні ознаки стінописів у сакральних інтер'єрах.

Відтак важливою складовою дисертаційної роботи стало з'ясування генези та природи стінописів як одного із найважливіших об'єктів в організації предметно-просторового середовища інтер'єрів українських церков. Згідно із загальноживаним тлумаченням, *стінопис* або *монументальний живопис* – різновид монументального і декоративного малярства. Монументальний

живопис – твір образотворчого мистецтва значного розміру, пов'язаний з архітектурою, але із самостійним і суспільно значимим образним змістом, безпосередньо взаємодіє із архітектурою, прикрашає стіни, стелі, підлогу та інші елементи архітектури та може бути розташованим як в інтер'єрі, так і в екстер'єрі будівлі.

З'ясовано, що стінописи в інтер'єрах українських церков мають цілком самостійне значення із виразними композиційними прийомами, семантичним наповненням та чітким функціональним призначенням. Через це значна увага приділена морфографічному аналізу, покликаному розкрити специфічні риси матеріальної структури росписів, створених Модестом Сосенком в інтер'єрах церков Івано-Франківської, Львівської та Тернопільської областей. Окрім цього, в процесі їх вивчення склалася необхідність застосувати у площинному вимірі структурно-функціональний аналіз, пропорціювання, спосіб виявлення композиційних вузлів, центрів та підпорядкованих їм елементів (рис. 1.3, 1.4).

На теоретичному рівні про мистецтво та дизайн, їх розмежування чи взаємозв'язок, постійно тривають дискусії щодо функції, значення та ролі поліхромій в інтер'єрах. Наприклад, у дизайні та мистецтві немає чіткого розмежування між фрескою та стінописом. Одні дослідники застосовують ці поняття як синоніми, інші протиставляють. Хоча, насправді, це різні по суті твори, що відрізняються, передовсім, специфікою технологічного процесу, спрямованого на реалізацію певного виду ідеї. Немає також достатнього певного теоретичного обґрунтування різниці між поняттям «стінопис» і таким дотичним поняттям, як «настінна поліхромія», «архітектурна поліхромія», їхнє визначення у словниках зводиться до декларації виду мистецтва без чіткої аргументації та виділення специфіки. Тому в дисертаційній роботі уточнено термін «стінопис», який розглядається як різновид монументального і декоративного малярства, що виконується безпосередньо на стіні або на штукатурці, закріпленій на стіні, в якому фігуративні образи й декоративні орнаменти підпорядковуються архітектурним формам та функціональному призначенню.

*Методи дослідження, які застосовувалися для визначення техніко-*

*технологічних особливостей стінописів Модеста Сосенка.* Вивчення технології виконання сакральних стінописів Модестом Сосенком та накопичений практичний досвід дав можливість підтвердити тезу про те, що художник-монументаліст повинен володіти різними технічними та технологічними навиками для опорядження інтер'єрів.

Відтак в основі вивчення композиційних, художньо-стильових, техніко-технологічних особливостей стінописів М. Сосенка лежить застосування морфографічного, фізико-хімічного та стратиграфічного методів наукового дослідження.

*Морфографічний аналіз* пов'язаний із виявленням характерних ознак стінописів за його зовнішніми ознаками, вираженими матеріальними засобами малярства через фігури, лінії та кольорові площини. Використання морфографічного аналізу здійснюється у два етапи:

1) опис елементів, які відіграють ключову для організації інтер'єру формотворчу роль;

2) їхнє графічне представлення у певній послідовності, яка дає можливість осмислити авторський підхід на рівні створення форми без виразу його змісту.

З такою метою було виконано низку аналітичних графічних рисунків, які дали змогу встановити та підтвердити модульну систему формування орнаментальних схем, патернів, їх геометризovanу структуру та формування самоподібності за законами фрактальної геометрії, за принципом «від простого до складного». Морфографічний аналіз дозволив конструктивніше підійти до виявлення особливостей творчого методу Модеста Сосенка в контексті аналізу логіки пропорціювання та врахування специфіки нульової, додаткової та від'ємної кривизни архітектоніки храму для компонування та підсилення візуальних ефектів. Застосована графоаналітика фактично розкрила художні прийоми, які М. Сосенко застосовував на практиці, та продемонструвала певний інструментарій принципів ілюзії у художньому формотворенні для підсилення змістового та образного звучання стінописів (рис. 1.1, 1.3.).

*Фізико-хімічний аналіз* широко застосовується у сучасному спектрі науково-

дослідних методик, притаманних реставраційній галузі, оскільки точна інформація про фізичну та хімічну матеріальну структуру пам'ятки визначає чинники її руйнування та дає можливість встановити, спростувати, підтвердити авторство чи причетність до визначеного століття стінопису, пластики тощо. Зокрема у фармацевтиці (Фармацевтична енциклопедія, 1999-2019) фізико-хімічний аналіз використовується з метою вивчення залежності якої-небудь фізичної властивості багатокомпонентної системи від її складу та умов існування. В його основі лежить вивчення функціональної залежності між числовими значеннями фізичних властивостей хімічної рівноважної системи і чинниками, що визначають цю рівновагу. Залежно від стану об'єкта обстеження досліджувався певний набір фізичних властивостей та хімічний стан його матеріальної структури. Особливу увагу звернено на визначенні механічних властивостей, таких як твердість матеріалів, їх в'язкість, гідрофільність та гідрофобність. Також визначено обсяг фізико-оптичних досліджень, підсилених широким спектром лабораторних хімічних методів, які дають можливість встановити тип пігментів та в'язива досліджуваних малярських верств, що дозволяє не описово, а фактажно визначити творчу методу автора, бути підставою для визначення допустимих шляхів збереження поліхромій, якщо вони цього потребують (Дод. В.4). Застосовуючи фізико-хімічний аналіз, дослідники отримують всесторонню інформацію, яка дозволяє зробити правильні висновки та ввести у науковий облік саме достовірну інформацію про авторську матеріальну структуру твору. Відтак науковці мають можливість достовірно підтвердити історіографічні дані про авторство певного інтер'єру.

Варто зазначити, що для формування сучасної історико-дизайнерської бази даних надважливо обирати правдиву інформацію та формувати аналітичну базу артефактів виключно на автентичних зразках. За інших умов формується викривлена реальність та відбувається підміна понять, яка скеровує вектор церковного дизайну на шлях «кітч» та несмаку, спровокований невдалими «першовзорами». В цьому контексті саме науково-реставраційна експертиза пам'ятки інтер'єрного опорядкування церкви дозволяє встановити автентичність

та недоторканість оригінального задуму авторського дизайну. Спотворені переписами стінописи, які рідко коли не зазнавали оновлень чи цілковитих художньо-естетичних переформатувань, ретранслюють для споживача та дизайнера облудливу та неправдиву інформацію, створюючи хибну інтенцію про автора, школу чи століття. Тому для глибоких та якісних змін розвитку дизайну сучасних церков вкрай важливо створити достовірну базу оригіналів. Переписані та поновлені стінописи, іконостаси часто приписують автору, який фігурував при їх створенні. Але саме лабораторно-хімічна експертиза в контексті науко-дослідної реставрації може встановити та підтвердити помилковість тверджень мистецтвознавчих даних про пам'ятку. На цьому шляху особливою ефективністю відзначена практика стратиграфічної аналітики.

*Стратиграфічний метод* ґрунтується на аналізі різних видів нашарувань матеріальної структури на досліджуваних об'єктах. До уваги бралася впорядкованість та їх послідовність з метою встановлення автентичних шарів, технік і технологій, які застосовував митець. Виготовлення зрізу мікрошліфів усіх технологічних верств, починаючи з тиньку та завершуючи фарбовими покриттями поліхромій, при значному збільшенні мікроскопа демонструє порядок укладання верств, їх товщину та характер нанесень. Додаткові хімічні реакції дозволяють підтвердити наявність певних складників, поляризоване освітлення та його типи заломлення – визначити кристали мінеральних барвників, а мікологічні проби формують банк даних про наявність та типи грибкових спор, мікрофлори та висолів у структурі технологічних верств. Уся ця інформація формує достовірну науково-аналітичну базу для встановлення причин руйнування чи деструкції матеріальної частини поліхромій.

Стратиграфія технологічних верств стінопису дає можливість простежити творчий прийом та особливості авторського малярства, а це важливий аспект для всестороннього аналізу творчої методи обраного автора чи школи. У випадку дослідження стінописів авторства Модеста Сосенка, була поставлена мета визначити ці особливості, оскільки візуальне позиціонування цілісного образно-естетичного опорядження інтер'єрного середовища церкви характеризується



особливою колористикою, цікавою та диференційованою грою текстур та фактур, які підсилюють динаміку сприйняття та композиційну цілісність простору. А таку закономірність перцепції цілісного сприйняття опорядження автор, у значній мірі, забезпечує саме вдалим поєднанням та застосуванням прийомів фізичної характеристики матеріальної структури художніх матеріалів.

**Послідовність виконання дослідження.** Реалізація зазначених у попередньому підрозділі принципів сприяла послідовному застосуванню методів дослідження та логічному переходові від більш загальної інформації про особливості організації інтер'єрів в сакральній архітектурі до фактів про конкретні способи досягнення єдності гармонії, змісту та естетики сакрального середовища авторства Модеста Сосенка (рис.1.1.).

Відтак методика дослідження провадилася у чітко визначеній послідовності. *Перший етап:* постановка наукової проблеми → *другий етап:* узагальнення та систематизація результатів уже наявних досліджень → *третій етап:* виявлення особливостей організації предметно-просторового середовища в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ ст. → *четвертий етап:* визначення принципів настінних поліхромій М. Сосенка в організації сакрального інтер'єру → *п'ятий етап:* розроблення теоретико-методологічних підходів щодо збереження автентики історичних сакральних інтер'єрів та використання здобутків дизайн-діяльності першої половини ХХ століття у сучасній проектно-художній практиці.

Постановка наукової проблеми, яка окреслює комплекс питань теоретичного і прикладного характеру, насамперед, пов'язана із відсутністю комплексної (мистецької та богословської) наукової оцінки сакрального середовища, сформованого на поч. ХХ ст. Виникненню такої проблеми передували догматично-еклезіологічні зміни в найбільш потужних напрямках західної і східної Церкви, екуманізація церкви та їх прояви в організації предметно-просторового середовища.

Методологічною основою дослідження на цьому етапі став теоретичний метод. Він базується на таких прийомах, як *спостереження*, спрямоване на

пошук смислів візуального контенту сакральних об'єктів першої чверті ХХ ст. та, *порівнюючи* з іншими, виявлення виражальних якостей змістового наповнення предметно-просторового середовища та його ціннісного призначення. Порівнюючи сакральні інтер'єри, до уваги взято засоби, що є виразниками чіткої відповідності (*аналогії*) послідовного вираження архітектури – інтер'єру – функції – стилю та їх естетично-сміслової основи. За допомогою *абстрагування* зафіксовано ті ознаки, що є важливими для організації інтер'єрів в українській сакральній архітектурі, та таких, на які була спрямована творча увага Модеста Сосенка.

Об'єктом дослідження обрано інтер'єри західноукраїнських церков, які, завдяки кропіткій та принциповій роботі українських митців, стали одним із найцікавіших предметів організації сакрального середовища. З огляду на актуальність збереження автентики історичних сакральних інтер'єрів, досліджено всі наявні станом на 2020 р. об'єкти та ті, що детально вивчені авторкою протягом 1991–2020 рр., проте через низку різних обставин були знищені.

Узагальнення та систематизація результатів уже наявних українських та закордонних досліджень та визначення ролі стінописів в інтер'єрах сакральної архітектури першої чверті ХХ ст. провадилися за певними *напрямами*:

- *перший* – звернення до праць загальнонавчаних дослідників, які в контексті загальної проблематики історії архітектури одночасно досліджували аспекти окресленої тематики;

- *другий* – аналіз і узагальнення праць науковців, які безпосередньо або опосередковано вивчали окреслену проблему;

- *третій* – проведення досліджень специфічних (нетрадиційних) підходів для вирішення окресленої проблематики професіоналами-практиками, які не лише розробили, а й реалізували ідеї на практиці;

- *четвертий* – вивчення різночасових наукових праць відомих українських та зарубіжних вчених та практиків (рис. 1.1).

Методологічною основою другого етапу стали загальнотеоретичні методи –

аналіз та синтез, порівняння, узагальнення та систематизація. Аналіз і синтез логічно пов'язані із порівнянням та абстрагуванням, де *аналіз* націлено на виявлення об'єкту та важливої для дизайну його предметної сторони, співвіднесення цих сторін із науковою проблемою, аналітичний огляд наявних джерел інформації, виділення проблемних місць, а *синтез* – їх поєднання за певного виду ознаками. Такими ознаками слугували показники кількості (спостерігається значна за чисельністю кількість праць (~ триста) богословсько-теологічного та філософського характеру, дослідження з теорії та історії архітектури, мистецтва та дизайну і спеціалізованих науково-реставраційних джерел), смисловий контекст (проявляється у вияві змісту певного виду наповнення предметно-просторового середовища початку ХХ ст. інтер'єрів українських церков та його відображення у формі), родова ознака (наприклад, архітектура чи мистецтво), культурна ідентифікація через сукупність деталей, елементів, технік та технологій та ін.

Виявлення особливостей організації інтер'єрів в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ ст. пов'язане з виділенням характерних для того часу рис предметно-просторового середовища. Вони виражаються як на архітектурному, так і на мистецькому рівнях. Відтак архітектурний рівень виражається архітектонічними та конструктивно-технологічними засобами передачі сакрального змісту. Їх застосування виходить із конкретних геопросторових (місця розташування, орієнтація) та матеріальних і економічних умов організації та функціонального призначення об'єкту. Мистецький рівень виходить із можливостей передачі інформації через символи, композицію, техніки та технологію (рис. 1.1).

Методологічну основу третього етапу склав теоретичний та історико-типологічний методи. Історико-типологічний метод спрямований на об'єднання певного типу джерел та інформації про формування сакрального середовища у визначений період часу. Такими джерелами стали статті, замітки та афіші, видані та опубліковані у 20-их рр. ХХ ст. Основну увагу зосереджено на звітках про твори монументального характеру та інформацію, що розкриває їхній смисл та форму.

Для стінописів як самостійного виду монументального мистецтва, якість є візуально виразною. Вона досягається традиційним набором композиційних прийомів та засобів (наприклад, співвідношенням різних за розміром та кольором площин, взаємним зв'язком та підпорядкуванням групи елементів по відношенню до головного або один до одного та ін.), осмисленістю матеріального наповнення та застосуванням різного роду матеріалів та технологій, пов'язаних з певним періодом часу та бажанням до створення довговічних і надійних речей. Наприклад, інтер'єр церкви Арх. Михаїла в с.Підберізціях Львівської обл. авторства Модеста Сосенка, є виявом гармонії та взаємозв'язку архітектурно-конструктивного задуму архітектора та мистецького декорування (Німців; Німців, 1982). Автор стінописів та вітражів зумів співставити різні за формою, пропорціями та призначенням архітектурні деталі, чим створив завершену композицію, підкресливши архітектоніку храму.

Тому для вивчення настінних поліхромій важливо:

- 1) виявити технічні та технологічні підходи до їх створення, наприклад, основою монументального живопису як правило є стіни та склепіння;
- 2) проаналізувати соціально-економічні умови життя тогочасного суспільства та тих обставин, що є до них дотичними, наприклад, рівень національної свідомості чи спосіб культурної ідентифікації;
- 3) визначити вимоги, що зумовили певний набір завдань щодо організації сакрального середовища.

Відтак виявлення та аналіз саме цих аспектів є результатом застосування зазначеної методики.

Методологічну основу четвертого етапу склав дослідницький підхід, що ґрунтується на комплексному застосуванні на мистецтвознавчому рівні техніко-технологічного, стратиграфічного та порівняльно-історичного аналізу фізичної структури стінописів, створених в першій чверті ХХ ст. (рис. 1.1). До переліку авторських творів М. Сосенка віднесено 19 об'єктів, зосереджених у Львівській, Івано-Франківській та Тернопільській областях. Обстеження цих об'єктів спрямовувалося, передовсім, на визначення основних композиційних, стильових

та техніко-технологічних аспектів творчого методу М. Сосенка. На цьому етапі визначалися джерела інспірації формування іконографічної, образно-функціональної структури опорядження сакрального інтер'єру за посередництвом його стінописів

Стінописи Модеста Сосенка є наслідком кропіткої праці та прагненням до вираження форми і змісту, де, в окремих випадках, зміст переважає над формою, особливо коли мова йде про духовність по відношенню до матеріальних речей. Також у праці митця прослідковується пошук нових способів у створенні такого виду творів, які в сукупності формують авторську методику, спрямовану на досягнення довговічного, гармонійного, естетично виразного та наповненого змістом сакрального середовища. Через це виділено чотири основні принципи організації інтер'єрів українських церков, що реалізовані в одному із важливих видів настінних поліхромій – стінописах. Такими є функціональний, композиційний, смисловий та такий, що стосується технічних та технологічних аспектів під час їх створення.

Достовірність визначених принципів апробовано на 4 об'єктах різних рівнів сформованості та збереженості під час експериментального та робочого проектування. Наприклад, вивчення матеріальної структури інтер'єру церкви Архистратига Михаїла с.Підберізців в стратиграфічному аспекті дало можливість провести фахову роботу по усуненню наслідків поновлень, які нівелювали його автентичність та поставили під загрозу подальше збереження пам'ятки. Виконані роботи дозволили відновити, хоч фрагментарно, первісну гармонію та естетику інтер'єру і наповнити його змістом, який вклав його автор. Незадовільний стан настінних поліхромій сакральних інтер'єрів першої чверті ХХ ст. вимагав відповідної процедури атрибутування монументальних стінописів авторства М. Сосенка, яке виконувалося як на підставі аналізу джерельних свідчень (архівних документів, інвентарних описів та приватних свідчень), так і на основі фактологічних доказів. Натурні обстеження також стали підставою для діагностики стану збереженості стінописів, що, у свою чергу, дозволяло апробувати методики їхньої реставрації.

Творчий спадок М. Сосенка посідає важливе місце в генезі формування української школи дизайну сакрального предметно-просторового середовища, тому наступний етап дослідження було спрямовано на виокремлення та окреслення характерних ознак його творчого методу.

Розроблення теоретико-методологічних підходів щодо збереження автентики історичних сакральних інтер'єрів базувалося на ідентифікації творчого методу для створення настінних поліхромій, виявлення якісних рис та специфічних ознак, які вирізняють авторський підхід автора від тих, що популяризувалися у визначений час.

Методологічну основу п'ятого етапу склав морфографічний метод та спеціалізована методика науково-реставраційного скерування. Морфографічна аналітика дозволила виявити специфіку формотворення та принципи компонування стінописів, орнаментальних сегментів в комплексному опорядженні інтер'єру церкви. Застосування визначених спеціальнонаукових методів, серед яких стратиграфічний та фізико-хімічний аналіз матеріальної структури стінописів, дозволили встановити техніко-технологічні аспекти, особливості творчого методу Модеста Сосенка. Він обґрунтовує дослідницький підхід, необхідний для реалізації поставлених завдань у дослідженні інтер'єрів українських церков початку ХХ ст., які слугували виразником тих новітніх тенденцій, що панували у той час.

В основі методології дослідження лежать як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження, на основі яких розроблено комплексну методику вивчення стінописів предметно-просторового наповнення інтер'єрів сакральної архітектури.

Сукупність методів загально- та спеціальнонаукового рівня дало можливість відповісти на поставлені у дисертації завдання (рис. 1.1).

## ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ до розділу 1

I етап	<b>Постановка наукової проблеми</b> <i>методи дослідження</i>
	← теоретичний аналіз
II етап	<b>Узагальнення та систематизація результатів уже наявного досліджу</b> <i>методи дослідження</i>
	← теоретичний аналіз
III етап	<b>Виявлення особливостей організації предметно-просторового середовища в українській сакральній архітектурі</b> <i>методи дослідження</i>
	← теоретичний аналіз
	← історико-типологічний аналіз
IV етап	<b>Визначення принципів настінних поліхромій М. Сосенка в організації сакрального інтер'єру</b> <i>методи дослідження</i>
	← техніко-технологічний
	← стратиграфічний аналіз
	← порівняльно-історичний аналіз
	← морфографічний аналіз
V етап	<b>Розроблення теоретико-методологічних підходів щодо збереження автентики історичних сакральних інтер'єрів.</b> <i>методи дослідження:</i>
	← евристичний метод
	← техніко-технологічний
	← стратиграфічний

Рис. 1.1. Етапи та методи дослідження

<b>I Архітектура</b>	→ Історія української сакральної архітектури
	→ особливості українських церков пер.чв.ХХ ст.
	→ розвиток архітектурної школи у Львові; синтез архітектури і мистецтва
	→ художньо - просторове вирішення сакральних інтер'єрів
<b>II Історія мистецтва, дизайну</b>	→ стінописи в сакральній архітектурі
	→ культурологічні тенденції в Галичині пер.чв.ХХст.
	→ життя ,творчість М.Сосенка (1875-1920)
	→ стінописи, іконостаси М.Сосенка в інтер'єрах церков
<b>III Реставрація та збереження пам'яток стінопису</b>	→ проблематика науково-реставраційних обстежень поліхромій в інтер'єрах
	→ принципи збереження пам'яток стінопису в інтер'єрах діючих храмів
	→ реставрація та збереження поліхромій М.Сосенка
	→ нормативні документи, постанови в пам'ятко-охоронній діяльності

Рис.1.2. Напрями дослідження джерельної бази



II. Спеціалізовані дослідження:	
●	<p><b>Експедиції:</b>            1989 р. → с. Підберізці; м. Коломия;            1991 р. → с. Підберізці. м. Золочів, с. Поляни, смт Славське, с. Пороги, м. Коломия, с. Пужники, с. Поляниця ;            1994-1995 рр. → с. Підберізці; с. Поляни; м. Золочів;            2010 р. → м. Івано-Франківськ;            2013-2014 рр. → м. Дрогобич, с. Полове;            2016-2017 рр. → м. Дрогобич, смт Славське, с. Печеніжин, с. Вузлове;            1986-2020 рр. → с. Підберізці.</p>
●	<p><b>Упорядкування даних вербального матеріалу (інтерв'ювання):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– спогади Михайла Хромея (†1999), м. Коломия (експедиції 1989 р., 1990 р., 1991 р.)</li> <li>– спогади Марії Сперкач († 1990), м. Коломия (експедиція 1989 р.)</li> <li>– родина Модеста Сосенка:              м. Львів (Україна), м. Мюнхен (Німеччина), м. Барселона (Іспанія)</li> </ul>
●	<p><b>Інтерв'ювання священників місцевих парафій:</b>            с. Підберізці, с. Поляни, смт Славське, м. Золочів, с. Пороги, с. Печеніжин. с. Пужники, м. Дрогобич, м. Івано-Франківськ, м. Львів</p>
●	<p><b>Обміри архітекtonіки храмів, креслення планів:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– ц. Св. Миколая, м. Золочів Львівської обл.;</li> <li>– ц. Воскресіння Господнього, с. Поляни Львівської обл.;</li> <li>– ц. Арх. Михаїла, с. Підберізці Львівської обл.</li> </ul>
●	<p><b>Морфографічний аналіз інтер'єрної інфраструктури стінописів, іконостасів:</b>            повздовжній переріз;            розгортки стін, куполів та фрагментів;            іконографічна та композиційна структура іконопису, фрагментів орнаментальних схем;            іконографічна та композиційна архітекtonіка іконостасів та ін.</p>
●	<p><b>Інформаційні карти:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– локації встановлених сакральних об'єктів Модеста Сосенка;</li> <li>– карта збережених об'єктів станом на 2021р.</li> </ul>

Рис. 1.3. Спеціалізовані методи дослідження

Життя і творчість Модеста Сосенка (1875–1920)		Монументальна спадщина Модеста Сосенка (1900–1918)	
період навчання	встановлення та формування	станкові графічні твори	декоративно - монументальна спадщина; проекти, реалізація

Рис.1.4.Дослідження життя і творчості Модеста Сосенка

Основні дослідження, друковані видання та публікації про творчість Модеста Сосенка (1875–1920)	
<b>Життя та творчість Модеста Сосенка</b> 	<p>І.Свенціцький, М.Голубець, С.Гординський, І. Труш, Д.Горняткевич, Л.Волошин, О.Нога, В. Радомська, О. Семчишин-Гузнер, Р. Грималюк, В. Жишкович, І.Гах, Р.Яців, Ю.Бірюльов, А.Жаборюк, О.Ріпка, В.Сусак, О.Пеленська та ін.</p>
Джерела з теорії та історії архітектури	
<b>Теорія та історія архітектури</b> 	<p>М.Драган, В. Залозецький, Г.Лукомський, В.Нагірний, О.Новицький, Є.Сіцинський, С.Таранушенко, В.Щербаківський, П.Юрченко, А.Лушпинський, О.Шуазі, Т. Геврик, В. Вуйчик, Б.Черкес, С.Лінда, М.Яців, Р.Гнідець, Ю.Диба, Ю.Богданова, Т.Казанцева, Л.Грицюк, І.Дида, Ю.Криворучко, Ю.Ідак, М.Бевз, М.Обідняк, Ю.Рочняк, А.Клімашевський, М.Сирохман, В. Слободян, Ю.Асеев, D. Maddex, J. Hoffman, L.Feireiss, P.Grossman, P.Krasny, U.Peschlow.</p>
Богословсько-теологічна, філософська література	
<b>Богословсько-теологічний та філософський напрям</b> 	<p>А.Шептицький, Я.Креховецький, В.Рудейко, Д. Степовик, Г.Ретинг, М.Покровський, Я.Москалик, Б.Липський, А.Лидов, С.Земцов, А.Иконников, К.Гибсон та ін.</p>

Рис.1.5. Базові літературні джерела дослідження

## Джерела: теорія та історія мистецтва, дизайну

### Теорія та історія мистецтва дизайну



В.Січинський В., Голубець М., Гординський С., М.Драган, І.Свенціцький, П. Жолтовський, Д.Горняткевич, А Рудницький, О.Боднар, О.Бойчук, Є.Котляр, М.Селівачов, М.Приймич, Р. Шмагало, О.Сидор, Р.Яців, Я.Кравченко, Л.Соколюк, В.Радомська, Л.Волошин, О.Нога, О. Семчишин-Гузнер, Р.Грималюк Р., Л.Купчинська, О.Жеплинська, О.Герій, Ф. Ернст, А.Забитківська, М. Каган, М.Кіба, А.Клімашевський, Г. Клочек, А. Комеч, В.Лихачьов, І.Грабарь, З.Подгужец, С. Скіннер, І. Юрченко, О.Федорук, О.Лагутенко О.Ріпко, В.Сусак, О.Пеленська, Ю. Бірульов, Х. Сцерні, О. Бергруген і М. Холейн, О.Болюк, Й.Авдюк, В.Лазарев, Р.Галишич, О.Мельник, С.Мільчевич, І. Гах, О. Герій, А.Мараховський, С.Мигаль, Є.Водзинський, Я.Нановський, З.Геринг, Я.Герард, А.Раппорт, Е. Ремизова, А.Кургаев, В. Лихачёва, С.Оляніна, Я.Нановський, Ю.Белічко, В.Клеваєв, Б.Певний, В.Рубан, Р.Студницький, Р.Одрехіваський, К.Сорока, В.Тимофієнко, Н.Шебек, Р.Шевчук, М.Batty and P.Longley, R.Eglash, K.Haggard and P.Cooper, C.Helen and D.William D., Middle Byzantine era, A.D, Jörg H. Gleiter, W.Mazukiewicz та ін.

## Основні спеціалізовані науково- реставраційні джерела.

### Науково-реставраційний напрямок, охорона пам'яток



І. Свенціцький, Б.Кутний, Радомська В., І.Дуткевич, О.Садова, Н.Дорофієнко, С. Руденко, П.Ричков, В.Тимофієнко, І.Могитич, М.Бевз, Л.Прибега, С.Brandi, A.Kutnyj, V.Markoni, В.Паргоска, А. Różycka-Bryzek та ін.

Рис.1.6. Базові літературні джерела дослідження

## ВИСНОВКИ до розділу 1

На першій – підготовчо-організаційній стадії дослідження, було здійснено аналіз та систематизацію інформації: наукової літератури за досліджуваною темою, а також дотичної науково-популярної літератури, публікацій у професійних періодичних виданнях та аналіз першоджерел; опрацювання статистичних матеріалів щодо національної структури населення виокремленого періоду, побудови сакральних споруд на територіях Львівської, Івано-Франківської та Тернопільських областей для з'ясування чинників активізації сакрального будівництва першої чверті ХХ століття.

Здійснено розроблення програми та висунуто робочі гіпотези для проведення досліджень, його етапів та методів.

У розділі систематизовано праці авторів, які досліджували предметно-просторове наповнення церковних інтер'єрів зазначеного періоду, визначено коло нерозв'язаних проблем та сформовано джерельну базу дослідження, пов'язаного з вивченням стінописів М. Сосенка (1875–1920). Зокрема, опрацьовано та систематизовано наукові праці, що розглядають та описують процеси становлення та розвитку функціональної структури храмового простору, зокрема, витоки, передісторію, особливості та чинники, які спричинили до активного відродження сакрального будівництва у зазначений період.

Окрему групу джерел становили мистецтвознавчі, культурологічні, теоретично-методичні праці та публікації, які розкривають тенденції художнього розвитку Галичини у тогочасному європейському контексті та персоналії авторів, залучених до цього процесу; дослідження філософсько-богословського спрямування, скеровані на трактування та осмислення сакральних просторів.

Опрацювання одержаної інформації дозволило здійснити аналіз та інтерпретацію для впровадження одержаних результатів у практику. В результаті отриманих висновків, здійснено виявлення об'єктів історико-архітектурної спадщини, а також сучасні приклади в генезі розвитку архітектурно-художньої

дизайн-діяльності сакрального характеру.

Важливе науково-методичне значення становили роботи українських, закордонних вчених та критиків, пов'язані із становленням та розвитком творчості М. Сосенка. Дані, отримані в результаті дослідження архівних, фондкових матеріалів, які стосуються особистості Модеста Сосенка, стали підставою визначення спектру об'єктів для формування емпіричного матеріалу для дисертаційної роботи. На цьому етапі узагальнено та систематизовано фактологічний матеріал, створено цілісну наукову картину особливостей формування творчого методу Модеста Сосенка під впливом категорії ідентичності першої чверті ХХ століття. В 2000 р. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького розпочав планову роботу над дослідженням персонального архіву М. Сосенка. В результаті цієї роботи, у 2020 р. вийшла монографічна праця та альбом-каталог авторства О. Семчишин-Гузнер. Опубліковані матеріали суттєво розширили можливості майбутніх ґрунтовних досліджень.

Також опрацьовано джерельну базу з теорії та проблем сучасної методології дослідження пам'яток монументального характеру. У процесі опрацювання літератури з'ясовано, що у дослідженнях предметно-просторового наповнення церковних інтер'єрів зазначеного періоду залишаються нерозкритими питання, пов'язані із натурним вивченням та достовірною ідентифікацією об'єктів. Найважливішою проблемою залишаються нез'ясовані питання щодо стану збереження та техніко-технологічних особливостей поліхромій авторства Модеста Сосенка.

Вивчення літератури за темою було доповнене ретельним опрацюванням словників, енциклопедій та довідників, методичних та навчальних посібників, чинної законодавчої бази України, що дозволило вивірити термінологічний апарат дослідження та, зокрема, уточнити розуміння поняття «стінопис». Епізодично розглядалися матеріали ЗМІ та інтернет-ресурсів.

Основним джерелом, яке дає можливість розширити та поглибити знання про організацію та дизайн історично сформованих сакральних інтер'єрів, стали



натурні дослідження, доповнені використанням джерел, як вже опублікованих, так і нововиявлених.

Це дослідження проводилось з позицій системного та багатокритеріального підходу, із застосуванням загальнонаукових та спеціально розроблених методів дослідження.

Обґрунтовано теоретико-методологічний інструментарій дослідження сакральних інтер'єрів, яке проводилось у п'ять етапів, відповідно до поставлених завдань. Визначено методичні механізми розв'язання поставлених завдань. Методику дослідження скеровано на поєднання сучасних міждисциплінарних підходів, пов'язаних із дизайном предметно-просторового середовища. Методика дослідження базується на послідовному вивченні методів вирішення поставлених завдань у роботах попередників, критичному осмисленні та порівнянні дотеперішніх варіантів розв'язань питань, що пов'язані із осмисленням категорій «архітектура – функція – інтер'єр – стиль» у їхньому логічному зв'язку. Відповідно до них виділено ознаки, що складають основу предметно-просторового середовища сакральних інтер'єрів і базовані на осягненні гармонії, ідейного змісту та естетики. Підтверджено розуміння, що сакральний інтер'єр слід розглядати як внутрішню частину храму, пристосовану до виконання церковних таїнств, тобто будівлі із характерною функцією.

На етапі постановки наукової проблеми з'ясовано актуальний стан вивченості сакральних об'єктів та рівень наукової розробленості проблеми дизайну їхніх інтер'єрів. Другий етап пов'язаний із вивченням наявної джерельної бази та виявленням специфіки в організації сакральних інтер'єрів, створених на початку ХХ ст., та з виділенням характерних ознак їх предметного наповнення. Особливу увагу приділено творчій діяльності М. Сосенка, роботи якого вирізнялися своєрідною авторською метою гармонізації предметно-просторового середовища та національною ідентичністю дизайну сакральних інтер'єрів. Відтак роботу об'єктивно було спрямовано у напрямку вивчення авторської методики М. Сосенка та виявлення засадничих положень його творчого методу.

Незадовільний стан збереження настінних поліхромій сакральних інтер'єрів першої чверті ХХ ст. вимагав відповідної процедури атрибутування монументальних стінописів авторства М. Сосенка (інформації про авторство й датування робіт), яке виконувалося як на підставі аналізу джерельних свідчень (архівних документів, інвентарних описів та приватних свідчень), так і на основі фактологічних доказів. Відтак до переліку авторських об'єктів Модеста Сосенка віднесено 19 об'єктів (стінописів, іконостасів, бічних вітварів та ікон), зосереджених у Львівській, Івано-Франківській та Тернопільській областях. Обстеження цих об'єктів спрямовувалося, передовсім, на визначення основних композиційних, стильових та техніко-технологічних аспектів творчого методу Модеста Сосенка.

На наступному етапі визначалися джерела інспірації формування іконографічної, образно-функціональної структури опорядження сакрального інтер'єру за посередництвом стінописів. Натурні обстеження також стали підставою для діагностики стану збереженості стінописів, що, у свою чергу, дозволяло апробувати методики їхньої реставрації, для кожного об'єкту зокрема. Також виконувалися натурні обстеження об'єктів, з втраченими стінописами та елементами упорядження інтер'єрів авторства М. Сосенка. На предмет виявлення залишків стінописів чи елементів іконостасів досліджувалися храми на території Івано-Франківщини та Львівщині (4 об'єкти). Натурні обстеження утруднювали неодноразові переписування храмів. У таких випадках, як от у ц. Архистратига Михаїла смт Більче-Золоте Тернопільської обл., наявність авторських творів М. Сосенка не встановлена. Статистика втрачених об'єктів може змінюватися і в позитивну сторону, коли буде змога зняти шари пізніших записів та провести комплексну емпіричну науково-реставраційну аналітику.

Творчий спадок М. Сосенка посідає важливе місце в генезі формування української школи дизайну сакрального предметно-просторового середовища, тому наступний етап дослідження було спрямовано на виокремлення та окреслення характерних ознак його творчого методу.

Для вибору методів дослідження обґрунтовано принципові положення щодо

об'єкту дослідження. Відтак сакральний інтер'єр слід розглядати як внутрішню частину будівлі, що стосується церковних таїнств. Визначено чинники, що впливали на його організацію у першій чверті ХХ ст., та ознаки, що формують його предметно-просторове середовище.

Вихідним дослідницьким методом прийнято метод теоретичного аналізу, що дозволив скоригувати наявні і отримати нові знання про організацію сакральних інтер'єрів першої чверті ХХ ст. Особливу увагу приділено композиційному та структурно-функціональному аналізу, за допомогою яких розкрито сутнісні фізичні характеристики настінних поліхромій сакральних інтер'єрів. У визначенні особливостей становлення та розвитку сакральних інтер'єрів і їх предметно-просторового наповнення, у тому числі створених М. Сосенком, використовувалися порівняльно-історичний, історико-типологічний методи та метод ретроспективного моделювання. Графоаналітичний метод використано для обґрунтування візуальних закономірностей сприйняття стінописів в інтер'єрі сакральної архітектури. Для визначення техніко-технологічних аспектів стінописів Модеста Сосенка застосовано спеціалізовані фізико-оптичні, фізично-хімічні, стратиграфічні методи наукових досліджень та ряд вузькоспеціалізованих методів, що лежать в основі комплексної консерваційно-реставраційної методики.

Прогнозується, що розроблена комплексна методика дослідження предметно-просторового опорядження та специфіка формування дизайну інтер'єрів в українській сакральній архітектурі, запропонована у цій дисертаційній роботі, складе основу для проведення аналогічних досліджень в архітектурно-дизайнерській діяльності інших періодів та авторів, поглибить рівень вивченості піднятої проблематики та дозволить більш методично використовувати здобутки дизайн-діяльності першої чверті ХХ століття у сучасній проектно-художній практиці.



## Розділ 2

# ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. суттєво змінився культурний ландшафт галицьких сіл та міст, значно активізувалося українське соціально-культурне середовище, про що свідчить поява у Львові визначних об'єктів громадського призначення (Бірюльов, 2005, с. 45–113). Але ці процеси відбувалися в складних геополітичних умовах, коли українські етнічні землі були розділені між двома імперіями. На західноукраїнських землях, що ввійшли з 1772 р. до складу Австрійської імперії, вони мали свою специфіку. Разом із зростанням господарського розвитку краю і піднесенням національної свідомості українців розпочалися процеси «конструювання національної ідентичності»<sup>5</sup>. У цьому контексті в українському середовищі виникла потреба так званого «соціального замовлення» на сакральне будівництво.

Вивчення цих питань дозволило охарактеризувати процеси становлення та розвитку західноукраїнської сакральної архітектури на початку ХХ ст., виявити геополітичні та соціально-культурні чинники, які вплинули на інтенсифікацію тодішнього художнього життя та активізацію будівництва сакральних споруд, що призвело до зростання попиту на опорядження церковних інтер'єрів.

Ці процеси, в значній мірі, дали поштовх розвитку художньо-образних засобів тогочасної української дизайн-діяльності. Зазначені процеси спонукали до розвитку образотворчих і ужитково-прикладних мистецтв та стилістичних пошуків і заклали основи формування національних етномистецьких традицій проектно-художньої творчості.

---

<sup>5</sup> На сучасному етапі розвитку українського мистецтва фраза «конструювання національної ідентичності» виявляє свою значимість у визначенні науково обґрунтованої оцінки історично сформованого предметно-просторового середовища сакральних інтер'єрів і пов'язана із самоідентифікацією та самобутністю української нації.

## 2.1. Становлення та розвиток дизайну інтер'єрів в західноукраїнській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття

Аналіз соціально-політичних та релігійно-культурних процесів у південно-західній частині України перед першою світовою війною підтвердив очевидний факт, що віра, мова і національна самоідентифікація стають визначальними чинниками та передумовами якісної розбудови такої громадської та духовної інституції, як церква. Цей факт наочно зафіксовано в картографічній праці В. Кубійовича, який здійснив класифікацію та продемонстрував зріз проблематики триєдиного філософського контексту етнічних груп і їх активного соціального співіснування та ідентифікації навколо сакральних і громадських інституцій (Кубійович, 1939, с. 115) (рис.2.1).

Вже в першій половині ХІХ ст. Галицьською будівельною дирекцією виготовлялися типові проекти – зразки для дерев'яних та мурованих церков Галичини та Буковини, які були обов'язковими до виконання. Питання дотримання традиційних форматів в певній мірі гальмували проведення модернізації в будівництві українських церков та їх предметно-просторового опорядження. Тому для розвитку художньо-архітектурної галузі було поставлене надзвичайне завдання. Австрійські архітектори – Ф. Гільденбрант, Й. Талгер, В. Лангер та інші розробили проекти церков, наближених за типологією до латинських храмів, які далеко не завжди відповідали функціональній специфіці греко-католицького (східного) обряду (Слободян, 2000, с. 121; Січинський, 1928, 1956). Ситуацію комплікує факт неповного розуміння щодо основного значення та розуміння традиції, які пріоритетні критерії потрібно врахувати задля нетривіальної модернізації дизайнерського скерування будівництва сакрального об'єкту. Візуально-декоративні чинники, які вкорінились у поняття сакральної будівлі, часто підмінялись більш глибоким розумінням того, що кожен історичний стиль становить відмінну як архітектурну, так і конструктивну залежність від функції, і розв'язання тих викликів часу та культурного розвитку, в якому вона твориться. Не менш вагомий чинник людського соціуму, який

часто провадить тиск на художньо-архітектурну концепцію побудови церкви, оперту на зразки вже «облюбованого» взірця, вартісні цінності якого не цілком дотичні до правильних тенденцій проектно-дизайнерського прогресу. Тому модернізація сакральної галузі просувалась достатньо повільно. Звернення лише до традицій візантійського напрямку теж провокували зупинку розвитку українського ідентифікату в сакральній архітектурі, оскільки «візантійський» стиль внаслідок історичних подій та руйнувань не залишив автентичних пам'яток, а його ремінісценція досить типово відображена у всіх країнах побутування Східної церкви слов'янського світу і носить міжнародний характер (рис.2.14; табл.2.2). Тому намагання відновити «візантійський» стиль церковного будівництва, до прикладу, при об'ємно-просторових конструкціях латинського типу плану, формували недоцільні тенденції. Навчити глядача «бачити» архітектуру та сприймати архітектурний простір інтер'єрного опорядження як образотворчий об'єкт повстало як програмний вектор у формуванні нових підходів у генезі сакрального будівництва кінця ХХ – першої чверті ХХ століття.

Згодом проектуванням церков зайнялися також місцеві проєктанти, і поступово в Галичині з'являються оптимальні за функціональними вимогами будови, образ яких узгоджувався з національними та візантійськими традиціями (Нагірний, 1905; Обідняк, 1998; Нога, 2003). Водночас свою роль у цьому процесі зіграли й іноземні архітектори. Проте головним рушієм оновлення стали свідомі сільські громади, які трактували храм як осередок духовного, культурного та суспільного життя (рис.2.2, 2.4).

З'ясовано, що в житті населення Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття важливу роль відіграла церква. Будівництво церкви гуртує громаду, спричиняє до певної соціальної відповідальності та формування духовно-культурних осередків не лише в містах, а й у численних містечках та селах західноукраїнських регіонів (дод.В.2.І). Чимала кількість невеличких приватних художньо-ремісничих фірм, які розпочинають формуватись в реальних умовах пожвавлення розвитку Галичини, були задіяні в церковному виробництві. Митрополит галицький Андрей Шептицький оголошує численні конкурси

проектів для будівництва греко-католицьких церков в народних традиціях. Серед архітекторів вирізняються О.Лушпинський, Л.Левинський. У своїх проектах молоді автори зробили новий крок до творення української культової архітектури нового часу, не лише використовуючи архітектурну спадщину церковного будівництва України, але й по-новому її переосмислюючи. Молоді архітектори О.Лушпинський, Л.Левинський, Т.Обмінський з часом створили низку церковних споруд в українському національному стилі, широко використовуючи декоративно-функціональні літургійні елементи предметного обладнання для опорядження не лише інтер'єрів церков та інших храмів, а й екстер'єрних сегментів для гармонізації та стилістичного устрою архітектурного комплексу. Була започаткована тенденція створення власних неповторних оригінальних орнаментальних схем, які стають ідентифікаторами творчого методу тогочасних дизайнерів (Нога, 2004, с.91). В цьому контексті достатньо репрезентативною є художньо-виробнича діяльність фабрики художнього металу М.Стефанівського, яка протягом 1910–1930-х років виготовляла широкий асортимент художньо-ужиткової продукції для потреб церковного вжитку (хрести, огорожі, сходи тощо). Здобутки в цьому напрямку фірма продемонструвала на «Виставці костельній» у Львові в 1909 році (Нога, 2004, с. 91). Одним з найбільш важливих чинників розвитку мистецького життя в Європі стала ініціатива організацій виставок, конференцій, присвячених саме проблематиці церковного мистецтва як багатокомпонентної складової, що стало прототипом сучасного розуміння комплексного проектування – дизайну предметно-просторового опорядження будівлі. Саме в 1908–1910-х роках в Європі з великим зацікавленням почали зорганізовувати виставки, присвячені церковному дизайнові. В 1909 році така подія відбулась в Дюссельдорфі (Німеччина), у 1910 році подібна імпреза була запланована у Відні, де планували представити мистецтво Австро-Угорщини. І саме Галичина активно підтримує таку форму популяризації українського тогочасного дизайну. За таких умов, у 1909 році було створено організаційний Комітет з проведення виставки, програма якої базувалась на широкому показі усіх граней розвитку будівництва,

оздоблення, внутрішнього опорядження різноконфесійних сакральних споруд (костелів, церков, божниць, каплиць, цвинтарних усипалень тощо). Комітет виставки звернувся до широкого кола промисловців, архітекторів, художників, ремісників, щоб задіяти якомога об'єктивніше увесь спектр досягнень у цьому напрямку. Така «Виставка літургічна» проходила з 29 травня по 15 липня 1909 року в залах Палацу мистецтв в Стрийському парку (м. Львів), на якій найбільшим успіхом відзначилась саме «художньо-технічна» секція, де слюсарно-ковальські художні вироби фабрики М.Стефанівського були відзначені Великою бронзовою медаллю. Така подія суттєво вплинула на успішний розвиток, збільшення замовлень та виготовлення високофахових та естетично досконалих елементів для потреб архітектурної галузі. В 1911–1912 рр. фірма забезпечує архітектурну галузь оригінальними зразками слюсарських та кутих металічних предметів для сакральних потреб: хрести, решітки для сповідалень, в'їзні церковні брами та огорожі тощо. Значної популярності в інтер'єрах новозбудованих церков набули винтові металічні сходи. До кожної з церков фірма проектувала індивідуальний об'єкт, де враховувалась як конструктивна, так і стилістична відмінність. Тобто, робота проводилась без шаблонного продукування, що і формувало поняття індивідуального дизайнерського підходу. Цікавим елементом тогочасних інтер'єрів виступає формотворення обов'язкового сегменту богословської інфраструктури храму – проповідниці, яка трактована по-новому, у дещо незвичному пластичному вирішенні (металопластика). Прояви модерну та актуальні форми на основі фрактальної самоподібності лягли в основу концепції створення визначної пам'ятки – хреста на честь річниці Маркіяна Шашкевича (20 м заввишки) на Білій Горі с. Підлисса за проектом О.Лушпинського (1911 р.) (Буський р-н, Львівська обл.). Для тих чи інших споруд церковного призначення фірма реалізовувала, як правило, комплексні проекти. На прикладі діяльності однієї фірми прослідковуються тогочасні тенденції, де проектна та виробничі діяльності були тісно пов'язані, що і дозволило створювати такі високомистецькі, стилістично досконалі об'єкти в гармонійній цілісності,

базованій на виявленні індивідуального творчого методу та персоніфікованому ідентифікаторові.

Нова генерація тогочасних архітекторів активно синтезувала та трансформувала архітектурний досвід попередників та за допомогою кращих зразків декоративного мистецтва формувала власний український «продукт». До цього активно долучались різнопланові культурологічно-мистецькі об'єднання та організації (Яців, 2011). До прикладу, співорганізатором та головою першої в Галичині української мистецької організації – «Товариства для розвою руської штуки» (Нога, Яців, 1998, с. 25–28) – став архітектор та організатор українського господарського життя, засновник «Народної Торговлі», «Дністра» та інших господарських установ у Львові, архітектор В. Нагірний (1847–1921) (Січинський, 1956, с. 156). Попри активну громадську діяльність, він створив проекти для понад 200 церков, більшість яких були реалізовані (рис.2.6).

Архітектурна творчість В. Нагірного, яка задекларувала початок нового етапу розвитку відродження національної архітектури, була високо оцінена ще за життя автора. Однак у пізніші, міжвоєнні роки, деякі дослідники критично висловлювались щодо його концепції «візантійщини», яка, на думку В. Січинського та М. Голубця, уподібнювала галицьку архітектуру до насаджуваних царською владою на «підросійській» Україні псевдовізантійських синодальних взірців (Січинський, 1956, с. 158).

Попри критичні закиди у бік В. Нагірного, його архітектурний доробок стає базою для формування нової генерації архітекторів та художників, серед яких архітектор, представник Політехнічної школи у Львові – І. Левинський (1851–1918). Від 1903 р. став професором ужиткової архітектури в єдиному на Галичині вищому технічному вузі – «Львівська політехніка». Діяльність І. Левинського як проектанта-архітектора, визначного інженера, організатора українських технічно-господарських установ спричинила до епохального піднесення будівельної справи та встановлення вагомий плеяди саме українських архітекторів та митців в галузі ужитково-прикладного мистецтва, які пропагували та втілювали новаторські стилістично-естетичні принципи у синтезі

з сакральною архітектурою (рис.2.4, 2.5).

Проведений ідейно-символічний аналіз українських установ у Львові та містечках Галичини свідчить про те, що поряд із збереженням та розбудовою релігійної (греко-католицької церкви), як основи формування української національної ідентичності, значної ролі набуває громадянська ідентичність. Найскравішим прикладом такої динаміки є будівництво багатофункціональної будівлі «Дністер» (арх. А.Захарієвич, І.Левинський, 1904–1906 рр.), яка розташована в українській дільниці на вул. Руській, 20 у Львові, а також будівництво нових громадських просторів та сакральних об'єктів для потреб власне української спільноти Львова, які стали проявом української громадської ідентичності в Галичині.

Як підприємець, І. Левинський заснував у Львові першу значну фабрику будівельного промислу з численними технічними і мистецькими розгалуженнями (теслярство, столярство, кераміко-кахлярський цех, різьбарство) (Нога, 1997). Проектно-архітектурне бюро І. Левинського активно використовувало досвід співпраці з галицькими митцями та залучало їх до комплексного проектування будівель, що сприяло створенню єдиної конструктивно-естетичної програми, а головне – її практичної реалізації. Для потреб виготовлення архітектурних декорів, ліпнини та керамічного виробництва був закладений відділ декоративного та монументального малярства. На керамічній фабриці штат художників був постійним, а для декоративно-монументальних робіт запрошували провідних митців, серед яких М. Сосенко, О. Новаківський, І. Труш, О. Лушпинський, Ю. Панькевич, Е. Ковач, М. Бойчук та інші, які творчо інтерпретували зразки українського мистецтва. Уся національна мапа Львова поєдналась для реалізації свого творчого потенціалу навколо проектів даної фірми (рис. 2.5.–2.12).

Одною з перших вагомих робіт фабрики І. Левинського було спорудження Павільйону українського товариства 1894 р., в якому відобразилося неординарне мистецьке мислення В. Шухевича, Ю. Захарієвича, І. Левинського та церковного майстра з Бережан. Ця програмна споруда задала естетично-концептуальний

поштовх для створення майбутніх численних розробок та їх реалізацій. Особливість цього проекту полягала в неординарному застосуванні зразків народного мистецтва в громадських та сакральних спорудах. Згодом така тенденція стала стилістично-визначальною в багатьох працях І. Левинського та кола його сподвижників, і успішно була реалізована в будівництві та оздобі народних домів, читалень «Просвіти», санаторіїв та інших українських (і не тільки) культурологічних установ, церков та костелів (Нога, 2009, с. 92). Праці малярського відділу репрезентовано в інтер'єрах банку «Дністер» (1905–1906 рр.), Львівського залізничного вокзалу, Академічного будинку, Оперного театру та багатьох приватних віл, санаторіїв та лічниць по всій території Галичини (рис.2.5).

Вагомий сегмент діяльності фабрики Левинського відведено декоративно-монументальному мистецтву, яке було актуальним візуальним репрезентантом в сакральних інтер'єрах церков, активно будованих на початку ХХ ст. на піддавстрійських теренах України. Особливо значними стали сакральні стінописи, створені М. Сосенком (рис.2.8–2.10).

У створенні естетично довершених інтер'єрів важливе місце зайняло вітражне мистецтво. Відсутність місцевої техніко-технологічної бази для реалізації вітражів та мозаїк спричинила до цікавої співпраці українських митців-проектантів та провідних майстерень Західної Європи, серед яких фірма з Інсбрука (Австрія) «Тіролер Глясмалярай» (1891–1892 рр.), яка виконала більше десятка вітражів для спроектованого Ю. Захарієвичем будинку Ощадної каси (тепер Музей етнографії та художнього промислу у Львові).

Популярність вітражу в оздобленні інтер'єрів громадських та сакральних споруд спричинило до порушення західноєвропейської монополії вітражного виробництва. Першою, хто її порушив, стала галицька фірма Екельського і Туха з Кракова, яка почала працювати на початку ХХ ст. (*Keramika polska*, 1905, s. 142). Вже на промислово-господарській виставці в Бучачі 1905 р. заклад Екельського і Туха був удостоєний золотою медаллю за вітражі та мозаїки (*Keramika polska*, 1902, s. 77).



Сприятливі для розвитку будівництва соціально-економічні умови початку ХХ ст. сприяли розвитку декоративно-ужиткового та монументального мистецтва та супутніх ремесел. Так заснована у 1877 р. Львівська промислова школа організувала спеціалізовані курси мистецтва живопису, художньої обробки дерева і металу, скульптури, кераміки, вітражу та мозаїки (Нога, 2002; Шмагало, 2005, Радомська, 2019). Цей високопрофесійний ремісничий навчальний фундамент сформував потужну місцеву мистецько-ремісничу школу першої чверті ХХ ст., мистецьким ядром якої стали випускники Краківської Академії мистецтв (Горняткевич, 1958; Голубець, 1943; Гординський, 2004; Сусак, 1994; Федорук, 1976, 2006), які після навчання переважно реалізують свої творчі досягнення на львівському ґрунті.

Ідея синтезу мистецтв в архітектурі (стінопису, вітражного та мозаїчного мистецтва, металу, кераміки та художньо-прикладних виробів з дерева) була визначальною у творчому середовищі Львова першої чверті ХХ ст. Її розглянуто у культурологічному зрізі даного періоду на загал і у персоналіях зокрема.

Проектанти з фірми І. Левинського часто зверталися до митців з проханням виконати проектні пропозиції вітражних, мозаїчних чи інтер'єрних композицій, які повинні були підсилити художньо-емоційну та стилеву цілісність запроектованого об'єкта. Відтак випрацювалися певні принципи та оптимальні механізми реалізації різними фахівцями цілісного задуму проектанта. Одним із таких прикладів є будівництво Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (1914–1915), запроектованого І. Левинським та О. Лушпинським. Будівництво провадила будівельно-архітектурна фірма І. Левинського, стінописи проектував та виконував М. Сосенко (О. Новаківський виконав тільки чотири ескізні композиції, які не були зреалізовані), а скульптор Г. Кузневич виконав барельєфні портрети.

Окрилені першими успіхами, працівники бюро І. Левинського продовжують свої мистецькі пошуки оптимального вираження цервоної споруди українського стилю. Продовжує успішно розвиватись напрямок української мурованої церковної архітектури – школа В.Нагірного, послідовники якої протягом 1908–

1914 рр. візантійсько-романські традиції трансформували у специфічно-модерністичній інтерпретації, частково запозиченій з традиційних типологічних типів гуцульського та бойківського дерев'яного народного будівництва. Особливо це чітко проявилось у розробках Євгена Нагірного, який декілька років працював у фірмі І.Левинського.

Свідченням вдалого рішення синтезу мистецтв в архітектурі стала споруда церкви Св. Архистратига Михаїла (1891 р.) в с. Підберізцях Пустомитівського району Львівської області (рис. 2.10), інтер'єр якої облаштував М. Сосенко за допомогою поліхромних розписів протягом 1907–1910-х рр. та двох сюжетних вітражів у святилищі храму, запроектованих у 1910 р. (технічно виконані Краківською фірмою С.Желенського). Ці та ряд інших тогочасних будівель, створених для задоволення соціальних та культурологічних потреб українців в Галичині першої чверті ХХ ст., слугували взірцем національної самоідентифікації української громади. У їх створенні брали участь і водночас були їх авторами архітектори, скульптори, живописці та майстри ужитково-прикладного жанру, не залежно від їх мистецького вишколу або пріоритетів у творчості. Для прикладу, станковіст за освітою, М. Сосенко зреалізував себе саме в монументальному мистецтві, заклав принципи та задав естетично-стилевий напрямок для подальшої генези саме сакрального монументального мистецтва.

Кінець ХІХ і перша третина ХХ ст. позначилися особливим зростом українського національного руху і відродженням своєї культури. Потужний поштовх синтезу мистецтв в архітектурному просторі та яскравий розвиток монументально-декоративного мистецтва на основі глибокої інтерпретації мотивів української народної творчості, заклали програму подальшого розвитку етномистецьких традицій матеріальної культури. «Український стиль», як важлива складова національної ідентифікації в архітектурі та мистецтві, що зародився на початку ХХ ст., продовжував розвиватися практично до 40-х років ХХ ст. Його створення стало результатом розвитку типологічних, конструктивних та естетичних ідей і принципів, які ставили перед собою

тогочасні дослідники, митці, державотворці та меценати.

Якщо врахувати, що на початку XIX ст. церковне будівництво пройшло відчутну кризу, то процес швидкої, а головне – немаргінальної його генези наприкінці XIX ст. та бурхливий розвиток в першій чверті XX ст. можна позиціонувати як феноменальне явище в історії та культурології України.

На східних теренах, зі скасуванням автономного устрою України і посиленням російської супрематії, російська церковна адміністрація сформувала ідеологічну програму, яка не просто ускладнила вільні творчі пошуки, а намагалася зупинити розвиток української ідентичності. Особливо яскраво це простежується в сакральній архітектурі, де насаджувалися шаблонні проекти так званого «синодального» стилю. Так за постановою «Синоду» 1801 р. було зовсім заборонено будівництво церков українського типу (Січинський, 1947, с. 151). Можливо, саме кардинальні заборони викликали спротив, який в першій третині XX ст. спричинив до інтенсивного розвитку комплексного соціального феномену – формування новітніх парадигм пластичного мистецтва (Залозецький, 1938).

В останні десятиліття XIX – на початку XX ст. з'являється новий стильовий напрямок – модерн (сецесія). До ознак модерну відносять декоративність, використання елементів різних стилів-попередників, збереження національного колориту і розвиток традицій народного мистецтва (Бірюльов, 2005; Асєєв, 1989; Черкес, Бєвз та Рудницький, 2008; Богданова, Дідик та Максим'юк, 2008). В цей період постала проблема формування шляхів розвитку й засобів вираження української сакральної архітектури та мистецтва, яка перетворилася на програмне завдання для різних національних громадських інституцій та для усіх зрізів суспільства.

Українські архітектори-модерністи прагнули поєднати новітні стилістичні ідеї з народними традиціями. Утвердження модерну збігається з добою індустріалізації, відтак масштабним стає будівництво приміщень індустріального і громадського призначення (банків, бірж, театрів, народних будинків, клубів, пасажів, ринків, прибуткових будинків і сакральних будівель)

(Гординський, 2004; Лінда, 1999; Нога, 2009). У стилістичних пошуках останніх десятиліть XIX ст., а особливо – початку XX ст. знову почали звертатися до форми різного роду неостилів. Ці тенденції в значній мірі зароджувалися під впливом академічних традицій, до яких молоді спеціалісти долучалися під час навчання в мистецьких і технічних школах Європи (Шмагало, 2005). Поряд з цим, формувалась потужна течія західно-європейського модернізму.

Національні прагнення інспірувалися у створенні монументальних пам'яток, що, у значній мірі, призвело до актуалізації декоративно-монументального мистецтва та архітектури. Це пояснювалося, очевидно, тим, що українці мають унікальну за якістю та чисельністю спадщину архітектури XVII–XVIII ст., яка зберегла цілком самобутні формотворчі архетипи. Відтак, саме архітектура у синтезі з іншими видами мистецтв – живописом, скульптурою, декоративно-ужитковим мистецтвом – найбільш активно та впевнено розкривала свій потенціал у розвитку нового стилю. Тому на початку XX ст. відзначено ряд спроб створити та задекларувати становлення національних архітектурних шкіл в усіх регіонах України, незалежно від їх геополітичного устрою та статусу. Ці процеси активізувалися і на західних теренах України, де європейські тенденції прививалися цілком природньо (рис.2.4–2.6).

Принцип творчого копіювання форм чи елементів народної архітектури у тогочасному будівництві, як декларація її «національної» приналежності – справа, загалом, доволі проста і нічого ґрунтового не додала до попереднього досвіду, що давно існував і був продиктований потребами тогочасних суспільно-політичних реалій століття. Час вимагав використати величезні багатства народної архітектури та мистецтва, взяти його за основу як матеріал, творчо переосмислити і пропустити крізь призму високої художньої культури, подати у новій якості. Так зробили В. Кричевський, В. Городецький, І. Левинський, Е. Ковач та багато інших архітекторів. Але перш ніж приступити до такої складної справи, треба було добре вивчити спадщину класичних стилів, проаналізувати форми, генезис, розвиток та їх занепад.

Нова генерація творчої інтелігенції здійснила цю величезну роботу і лише потім взялися за лабораторну інтерпретацію національної форми. Прогресивна творча молодь трансформувала бачення «національного стилю», яке в своїй основі містило обов'язковий компонент – «фольклорність», який швидше маргілізував українську культуру та відкидав її у примітивну форму консерватизму. Такі дві крайні концепції у першій чверті ХХ ст. почали взаємозбагачуватися, утворивши якісно нове підґрунтя для формування стилю та специфіки української мистецько-архітектурної школи у загальноєвропейському контексті. Розвиток архітектурної галузі проходив у двох напрямках: будівництво мурованих церков та відродження дерев'яного храмового будівництва. Головними композиційними елементами церковної архітектури стали: підпорядкування покрівлі бічних частин будівлі центральній наві, симетрія і виявлення внутрішніх просторів у зовнішньому вигляді будівлі; церкву завжди проектували як тривимірний і симетричний мистецький твір, так щоб вона органічно репрезентувалась з усіх чотирьох сторін світу. У відродженні будівництва дерев'яних церков застосовано принцип покриття кожного зрубу окремими дахом: коли в плані вона проектувалась хрестоподібною, то верхи та бані ставили над раменами рівнораменного хреста, який утворювався зрубамі, а не діагонально, як це було типово для візантійського чи ренесансного архітектурного будівництва. Така точна відповідність зовнішнього вигляду плану будівлі є типовою і, можливо, унікальною особливістю української дерев'яної архітектури. Важливим винаходом української будівничих був спосіб переходу від чотирикутного в плані дерев'яного зрубу до восьмибічного пірамідального верху чи бані над ним (Геврик, 1997, с.4). Архітектура саме дерев'яних церков, які численно будувались на західноукраїнських тогочасних теренах, набула неповторного синтезу місцевих будівельних традицій з візантійськими і західними впливами, відзначалась різноманітністю авторських підходів. Завдяки своїй пластично-симетричній композиції, фактурі та кольорам вони втілювали структурні і естетичні канони, і саме в цьому поєднанні функціональності й краси

відобразилась генеруюча функція та значення ідентичності української художньо-проектної галузі пер. чверті ХХ століття.

Новим явищем в архітектурно-мистецькій діяльності став перерозподіл та розширення меж розуміння функцій архітектора та митця, що спричинило до активного залучення художників до проектних розробок архітектурного спрямування. Новою формою аналітичного відбору стали конкурси на будівництво, реконструкцію та організацію або «адаптацію» інтер'єрного середовища, до яких нарівні з архітекторами долучилися і митці. До прикладу, на початку ХХ ст. Полтавське земство оголосило конкурс на спорудження свого будинку (Мараховський, 2011; Пучков, 2004) (рис.2.5).

Не можна стверджувати, що в Україні молоді дизайнери масово «робили крок вперед», однак яскраві особистості все ж з'являлися. На зламі ХІХ–ХХ ст. західноукраїнські терени стали місцем розвитку новітніх ідей архітектурно-дизайнерської творчості, базованої на поєднанні двох ідеологічних струменів – західного, зорієнтованого на Рим, і східного – на світогляд Візантії. Накладаючись на потужні автохтонні традиції народного мистецтва, вони створили неповторний мистецький синтез, зокрема, у сакральній архітектурі (Рудницький, 2018; Слободян, 2000; Нога, 2010 ).

Проектування та будівництво церков стало своєрідним соціальним замовленням на шляху становлення української ідентичності (Черкес, 2006; Чепелик, 2002). Про це свідчать статистичні дані з будівництва церков теперішньої Львівської, Івано-Франківської та Тернопільської обл., які було зібрано та опрацьовано з метою вивчення передумов формування особливостей сакральних інтер'єрів в тогочасному церковному будівництві (рис. 2.1, дод.В.1). З цього можна зробити висновок, що на початку ХХ ст. динаміка будівництва українських громадських та сакральних споруд у Львові та на теренах Галичини сприяла розвиткові декоративно-ужиткового та монументального мистецтва і супровідних ремесел.

## 2.2. Функціональні особливості та художньо-образні засоби організації предметно-просторового середовища сакральних інтер'єрів

Упродовж двох тисячоліть історії, християнство, а разом з ним і весь ареал матеріалізованого супроводу, сформував системи певних правил та принципів, яким повинна відповідати сакральна будівля загалом та інтер'єрне упорядження зокрема: планування будівлі згідно метафоричних функцій, об'ємно-просторова структура, форми перекриття та завершення, пропорційні співвідношення усіх цих архітектурних компонентів з внутрішнім облаштуванням, тобто *функціонально-естетичною організацією інтер'єру*.

Тривалий період еволюції сакральної архітектури очистив її від випадкових невідповідностей, які не узгоджувались з ідеєю храму. Наявність естетичного чинника, але відсутність основної функціональної ролі сакрального інтер'єру стає суттєвою перешкодою головному призначенню – духовній сконцентрованості мирян на їх молитовному наближенні до Бога. На цьому шляху найважливіші частини храму отримали символічне значення і набрали асоціативний характер та відповідну ієрархію у їх матеріальному прояві за посередництвом декоративно-монументального візуального мистецтва (стінописів, мозаїк, вітражів та предметно-богословського наповнення).

Структурно кожній частині будівлі храму<sup>6</sup> притаманна своя функція і відповідне до неї візуальне наповнення. Чотири стіни або нижні реєстри архітектоніки стін асоціюються з чотирма сторонами світу і є матеріальною опорою для склепіння з куполом – символ нематеріальних небесних просторів. Відповідно за кожним архітектурним компонентом «закріпився» спектр богословської іконографії – зображення, які асоціативно співрозмірні з конструктивною функцією та алегоричним підтекстом.

*Функціональні особливості організації предметно-просторового середовища сакральних інтер'єрів. Формування інтер'єру християнських*

---

<sup>6</sup>Бабинець, храм вірних (нава), соля, святилище, ризниця та паламарка.

святинь пройшло складний та зтяжний процес від перших катакомбних церков до величних кафедральних соборів (рис. 2.4, 2.6, 2.20, 2.12, 2.13). Не менш складні процеси відбувалися у розвитку церковних інтер'єрів, взаємопов'язаному з динамікою богословських ідей, за якими відбувались візуально-естетичні та функціональні зміни в організації предметно-просторового середовища (рис.2.7– 2.13; табл.2.1).

В процесі трансформації у давньоруському середовищі візантійських засад храмобудівництва, одночасно відбувалася трансформація інтер'єру церкви, особливо в ужитково-літургійному його сегменті. Протягом X–XIV ст., за свідченням літопису (Літопис Руський, 1989, с. 128, 359, 584, 589), поступово склався давньоруський тип церковного інтер'єру. Предметно-ужитковий склад і характер інтер'єру ще не був сталий, тобто канонічно не аргументований, але вже був поділений на дві типологічні групи (Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай та Нога 2012; Кіба, 2003, с. 210; 2004; Клімашевський, 2014; Рудейко, 2015):

- обладнання виключно літургійного призначення – престіл, тетрапод, горне місце (горне сідалище), хороси (павуки, панікадила), свічники та ін.;
- обладнання церковно-ужиткового характеру – лави, скрині, столики, пюпітри тощо.

Проте, поодинокі артефакти не можуть бути підставою для об'єктивної реконструкції наповнення найдавніших церковних інтер'єрів, а лише гіпотезою. Розбудови «сценарію» церковного канону передбачають також зміни предметно-літургійного упорядження внутрішнього простору сакральної будови: одні компоненти втрачають своє початкове призначення (кафедри), інші, в результаті конструювання нових змістів, набували виразних пріоритетів в структурі інтер'єру – наприклад, первісні вівтарні перегороди згодом були розбудовані у багатоярусну структуру богословського змісту (багатоярусний іконостас) і становлять дотепер основну домінанту в богословсько-літургійному наповненні церковного інтер'єру східної гілки християнства (табл. 2.2, табл. 2.3, рис. 2.19).

В історичному контексті, зміна естетичних принципів опорядження



інтер'єру християнського храму тісно взаємопов'язана із світоглядними парадигмами соціуму (Драган, 1937, с. 14). Образ храму та предметно-просторова організація інтер'єру, як матеріального за формою, місця єднання з Богом – в кожній релігії має свою світоглядну та ідейну основу. За цих причин зовнішні ознаки храмового будівництва однієї релігії чи певних конфесійних розгалужень часто відмінні і не відповідають ідейно-естетичній символіці іншої (Nadrowski, 2012). Відповідно до цих положень, в структурі інтер'єру встановлені чіткі «функціональні зони», які і диктують усю естетичну та прикладну концепцію візуальних прийомів (рис.2.15–2.17).

В 395 р. величезна Римська імперія розпадається на дві цивілізаційні частини – Західну і Східну. В середині V ст. Західна імперія загинула під ударами варварів, однак Східна, зі столицею у Константинополі, продовжувала існувати протягом тисячоліття, залишаючи яскравий слід у світовій культурі (Овчаров, 1978; Лихачёва, 1986). Характерна ознака суспільно-політичного устрою Візантійської імперії – залучення достатньо широкого міжетнічного ареалу в межах однієї держави – це і значна частина азіатських володінь римської імперії (Мала Азія, Закавказзя, Греція), області Балканського півострова, значна частина Північної Африки (Helen and William, 1997). В межах імперії формувались християнські традиції греків, вірменів, сирійців, коптів, євреїв, а на півночі долучились нові поселенці – готи, гуни, авари, слов'яни, достатньо різні за етнічними конгломератами, але об'єднані у спільну специфіку візантійської культури з вираженими локальними відмінностями (Grossman, 1965; Helen and William, 1997) (рис.2.14; табл.2.2, дод.В.2.).

Не вдаючись у детальний дискурс вже відомих тверджень, формування візуальних чинників українського храму сягає ранньовізантійської епохи IV–VII ст. (Комеч, 1987;. Дибя, 2014). Звертаючись до української храмобудівної традиції як до витоку архітектурного віддзеркалення релігійно-духовного світогляду українського етносу та ґрунтуючись на церковних джерелах, можна стверджувати, що архітектоніка української церкви у своїй структурі зберегла первісну ідею образу Світового Дерева – основного принципу світотворення

(Рудейко, 2015; Обідняк, 1998, с. 737; Креховецький, 2000; Покровский, 1916; Липський, 1974). Центральність хрещатих та хрещато-баневих тридільних структур сягає Кивської доби, що давало творити симетричні, просторово-тектонічні композиції храмових будівель. Навколо підбаневого простору концентруються важливі простори вівтаря, трансепту, нави, що формує метафоричну спрямованість усього церковного простору ззовні і зсередини, утворюючи і осьову симетричність. Таким чином, банева просторова структура, що домінує над загальним об'ємом церковної будівлі, візуально сприяє висотній скерованості та динаміці, підсилюючи функціонально-змістові підтексти візуального сприйняття сакрального простору, а центральність та осьова симетричність інтер'єрного середовища, яку не зустрічаємо у базилікальних храмових будівлях з переважанням глибинного поземного розвитку усієї інтер'єрної інфраструктури, більш статичні зони, які відведені для мирян (Гнідець, 2009, с.123) (рис.2.1, рис.2.24).

Через це храм, як матеріальна одиниця духовного універсуму, в українській ідеї містить триєдину структуру плану та тривимірну, трисилуетну вертикальну вісь, що відображає науково-філософське значення триєдиного поєднання *Духу – Простору – Людини* (Подгужец, 2011, с. 191–193; Покровский, с. 139–145).

Композиційно-структурна тривимірна вертикаль поєднує три рівні світопорядку: підземний, земний та небесний, а тридільність плану внутрішнього простору (інтер'єру) визначила важливу динамічну вісь – вектор схід → захід, за яким відбувається «Богоеднання» – від вівтаря (святини), як символу Божого начала, через центральну наву (храм вірних) до притвору (бабинця) – оглашених (Креховецький, 2000) (рис. 2.18–2.19).

Метафорична присутність Бога в реальному просторі, яка проявляється в духовній уяві християн східного обряду, стає визначальним фактором та передумовою на шляху формування структури інтер'єрного середовища – функціонального зонування об'ємно-просторової архітекtonіки храму, в якому відбувається головне «взаємопроникнення» при допомозі певних символічно-літургійних дій – сповіді, молитви, прийнятті його жертви – Божого Тіла і Божої

Крові (Євхаристія). Тому вівтарна частина (святилище) українського храму, як основний простір євхаристійної Божественної присутності, звернена до Сходу<sup>7</sup> і в первісній формі була відгороджена від залу «вірних» умовним бар'єром (сучасна соля), що потім трансформувався у більш виражену форму – іконостас з матеріалізованими на площині іконографічними символами (іконами) (Рис. 2.20, табл.2.3).

Храми латинської гілки християнства уособлюють Ковчег вірних (корабель), що в океані Всесвітньої безконечності линує до Бога (Nadrowski, 2012). Тому вірні своїми літургійними діями піднімаються та йдуть за пастирем Божим, а не запрошують Його в Храм, і це впливає на богословську інфраструктуру опорядження: престіл (жертвник) може знаходитись і в центрі храму, відсутній простір відгороджений іконостасом, орієнтація на Схід вівтарної частини та наявність ярусу Небесної Церкви з її сферичними обрисами не є обов'язковими, значна кількість місць для сидіння (надмірна секуляризація вірних) (Nadrowski, 2012; Покровський, 1916; Москалик, 1997, с. 71–77).

Ідея символу Божого Дому (храму) в релігійному світогляді різних напрямків християнського віросповідання матеріалізується у досить відмінних одне від одного символах і формах, що яскраво відображається на принципах і особливостях організації інтер'єру (Подгужец, 2011, с. 305; Липський, 1974, с.2020–204; Nadrowski, 2012, р. 638–639).

Для формування нових підходів чи конструювання національної ідентичності, які були актуальними для архітектурно-дизайнерської репрезентації початку ХХ ст., необхідно звернутись до вивчення досить глибоких витоків процесу формування сакрального простору з неодмінною присутністю ієротопії (Лидов, 2006; Иконников, 1990).

Формування інтер'єру християнських святинь проходило складний та затяжний процес від перших катакомбних церков до величних будівель кафедральних соборів (Липський, 1974; Степовик, 1996, 2010) (Рис.2.21–2.25,

---

<sup>7</sup> В Євангелії від Матвія вказано: «Бог як блискавка, та вибігає зі сходу, і з'являється аж до заходу, так буде і прихід Сина Людського»

табл.2.4 ). Однак укладена віками трипросторовість церковного інтер'єру, його симетричність відносно повздожньої осі визначили вже сталі функціональні вимоги до образно-семантичної та предметно-літургійної інфраструктури (рис.2.17, табл.2.2).

Поділ внутрішнього простору на три об'єми визначений специфікою Богослужіння – «сценарієм» літургійного дійства. Для священнослужителів, дияконів, вірних, кожна із визначених «функціональних зон» частин інтер'єру наповнена глибоким змістом та символічним значенням. Зазвичай динаміка літургійного дійства у східній церкві відбувається вздовж умовної центральної осі, яка проходить від престолу у святилищі через іконостас, храм вірних і притвор головного входу, і чітко відповідає визначеній століттями ієрархії дій (Галишич, 2002, с. 197–199) (табл.2.2).

Принципу трипросторовості та симетрії церковного інтер'єру підпорядкована ієрархічна система розміщення та виокремлення локацій для сакральних розписів, мозаїк, які візуалізують образний еквівалент картини Всесвіту, Літургійного дійства й історії Церкви (Галишич, 2002, с. 199).

Компонування середовища відбувається зазвичай у строго зазначених канонах місцях інтер'єрного простору – притворі, храмі вірних, святилищі й тих, які символічно відображають історію розвитку християнства – дохристиянську, християнську й божественну сфери буття (табл.2.2, дод. В.2).

Зміцнення християнської віри, певні модифікації в теологічних, іконологічних науках значно пришвидшили динаміку змін стилістичних напрямків у функціонально-естетичному упорядкуванні інтер'єрного середовища – як метафоричної ієрофанії сакруму, тобто «штучного простору» для «теологічної естетики», яка формувалась саме за посередництвом візуалізації: стінописи, літургійно-обрядове предметне наповнення, вітражів та ін. (Nadrowski, 2012, p. 199–205).

У випадку організації сакральних інтер'єрів правила, які кодифікують практичне застосування стінописів та інших видів образно-естетичної візуалізації, ускладнюють намагання митця надати своєму проекту особистого

звучання. Однак в системі цих правил, на кожному цивілізаційному етапі, знаходяться нові шляхи, засоби та прийоми «обійти» їх, привнести нові ідейні та стилістичні пріоритети.

*Художньо-образні засоби організації сакрального інтер'єру.* Візуалізація варіантів образно-виражальних способів передачі богословського значення іконографії в літургійному житті християн східних церков пройшла складний шлях трансформації та модифікації: від періоду запеклої боротьби під час іконоборчих ересей<sup>8</sup> до встановлення канону в східній гілці християнства (Креховецький, 2000, с. 90).

Християнська Церква визначила роль мистецтва та надала йому нове місце й нової функції в богослужіннях (Катехизм). Формуючись навколо центрального стержня книги псалмів у Біблії про красу Божих творінь, іконографія в образно-художніх засобах наслідує Творця і за допомогою «барв» звеличує Божу славу, подібно як це оспівують богослужбові гімни. Християнське мистецтво витворило цілком відмінний зовнішній вияв нового духу, нового світогляду, нової релігії та нової Церкви.

Натомість у юдейському старозавітному світі існувала строга заборона зображень і негативне ставлення до них. Однак, при забороні зображення невидимого Бога, все ж побутували мозаїчні та фрескові зооморфні, орнітологічні та флористичні візуальні зображення, а згодом – історичні події, як попередники фігуративного мистецтва в сакральному просторі архітектури церкви.

На початках християни використовували деякі загальні символи дохристиянських культур і надавали їм певної християнської семантики. Наприклад, розповсюджені у нехристиянських фресках та мозаїках сюжети «пори року» трансформувались у символ воскресіння і потойбічного життя, а пишні сади, пальми, голуби і фазани (ботанічні й орнітологічні мотиви) почали трактуватись в християнському контексті як Небесний Рай, який Христос обіцяв

---

<sup>8</sup> II Нікейський Собор 787 р. визнав іконопочитання правовірним (Креховецький, 2000, с. 90).

всім, хто вірить у Нього (Лк. 23, 43); корабель, як символ подорожі крізь життєві води, для християн означив семантичний зміст Христової Церкви; зображення винограду з великим розгалуженням гілок та грон – як символ жертвності Христа для нас людства і т.д. (Липський, 1974; Степовик, 2010; Nadrowski, 2012).

Дуже важливими для образного відтворення є новозавітні теми й символи, які вже були задекларовані у внутрішніх просторах катакомбної церкви (Креховецький, 2002, с. 34–38; Степовик, 2010; Рудейко, 2015). Так в катакомбах вже з'явилися фрески з сюжетами Тайної вечері, поклоніння мудреців перед дитям Ісусом, зображення Доброго Пастиря серед створінь (на склепіннях) та ряд семантичних символів та знаків християнського змісту (риба, ягня, зірки, хрести та ін.) (табл.2.4).

Ставлення первісної Церкви до зображень біблійної тематики принципово не відрізнялось від її ставлення до інших приписів Старого Завіту (Рудейко, 2015, с. 150, 161). В історіографічному зрізі перехід від понять Старого Завіту до Нового проходив у певних протистояннях та дискусіях з юдейськими законами.

Однак встановлення нового Божого закону Десяти Заповідей стало ключовою парадигмою подальшого абстрактно-метафоричного виявлення та дотримання виражальних образно-мистецьких форм і засобів, як матеріального втілення до причетності вчення Христа і як результат – розбудови головної інституційної одиниці Церкви, як Його спільноти. Усе це було своєрідним інтелектуальним шоком, знаменувало значні переміни та духовну революцію у традиційних уявленнях юдеїв. Старий порядок і закони переходять у новий етап Господньої драми спасіння – настає час благодаті, яка дарована людству за посередництвом Ісуса Христа (Йо. 1:17), істинного Бога і Людини. І саме отці церкви, на VII Вселенському Соборі підтвердили, що, оскільки Христос є справжньою людиною, то його можна зображати (Креховецький, 2002, с. 128).

Таким чином, учення Христа та приклад його життя (Йо. 20:30) набули право встановлювати новий порядок церковного життя і впроваджувати нові звичаї, а разом з тим і нові форми образотворчих, пластичних засобів (табл.2.2).

Такий історичний зріз дає можливість зрозуміти, що процес становлення і

розвитку декоративно-монументального мистецтва в сакральному просторі формувався поступово і супроводжувався певними змінами, які не завершуються і на сучасному етапі розвитку сакрального, як форми самоідентифікації людства, в контексті якого кожній національній культурі властива особлива «інкультуризація» іконографії в традицію й духовну сферу народу (Подгужец, 2011, с. 23–25).

На шляху встановлення об'ємно-просторового і предметного середовища визначальна роль відводиться функціональній організації сакрального інтер'єру. Саме у цьому сегменті домінуючу та засадничу роль відіграє концепція та проектна архітектурно-дизайнерська пропозиція (Сидор, 2012, с. 234–235). Ідея–функція української церкви є сповнена рядом символів, спеціальних локацій, призначених для окремо визначених дій, без яких не було б змоги сформувати спеціальну сакральну архітектуру церков. Архітектура церков у своїй архітектоніці, тобто побудові своїх поодиноких елементів в єдину структуру, повинна відповідати усім вимогам обряду Східної церкви. Із змінами архітектурних стилів мінялись архітектурні форми. Однак архітектурна композиція українських церков завжди підпорядкована, в першу чергу, богословсько-літургійній організації внутрішнього простору храму, бо без урахування цього аспекту ламається основне функціональне призначення. Тобто традиційні канонічні обрядодії стають найважливішими чинниками для формування сакрального поняття «ієротопії» простору, який має особливий вид призначення. Тому, зазвичай, такі проектні концепції повинні бути передбачені на етапі формування ідеї.

На шляху пошуків нових підходів актуалізації архітектурно-просторової організації сакрального простору, як у вітчизняній, так і в закордонній практиці, належать переважно архітекторам (Сидор, 2012, с. 234–235; 1994, с. 99). До прикладу, проектні пропозиції Святослава Гординського для об'ємно-просторової організації святилища та інтер'єру собору Святої Софії в Римі не обмежились лише мозаїчними композиціями – в поле проектної діяльності потрапили усі необхідні літургійні компоненти: іконостас, престіл,

напрестольний кивот, семисвічник (Сидор, 2012, ст. 55 ) (рис.2.33).

За таких умов функціональна роль об'ємно-просторового та предметного середовища набула мистецького компоненту, і кожен предмет та декоративно-візуальне зображення творило гармонійну цілість та авторську неповторність.

Українські проєктанти, які на зламі ХІХ – першої чверті ХХ ст. пробують шукати глибокі витoki ідентичності, часто починають звертатись до нового сприйняття простору та його метафізичного впливу на сприйняття Богослужіння. Пошук, звернений до історичних витоків могутності Київської державності та відродження укладених в цей період архетипів, відображався у проєктуванні низької іконостасної перегороди (темплону) з обов'язковим намісним і додатковим празниковим рядом, а необхідні зображення сюжетів або святих переносилися на площину стін та склепінь у вигляді стінописів та мозаїк. Такі зображення займали простір над двоярусною іконостасною перегородою. Таким чином, багаторусна іконографічна програма іконостасу залишилася обов'язковою компонентою в інтер'єрі храму, хоч не цілковито на його площині. На початку ХХ ст. набуло популярності упрощення декоративних елементів конструкції іконостасу: з'являються чіткі архітектонічні силуети, ажурні, контражурні, прозорі і достатньо легкі форми, транспарентність яких теж спонукає до відкритості Святих Тайн для віруючих у храмі вірних.

Такі візуальні новаторства суттєво змінили масштабування простору. Однак, окрім цього, з'явилася відмінна форма сприйняття літургійних дій для самого вірянина. Це дозволило вірним бути візуально ближчими та споглядати обрядодії духовенства упродовж Богослужіння та отримувати відчуття безпосередньої участі у ньому, тобто сприймати Бога без остраху та «відкрито». Цей метафізичний зміст підтверджує, що церковний канон практично залишається незмінним, але метафоричні та пластичні зміни в інтер'єрі корелюються з ідеями гуманізму та демократизацією суспільства. Гармонізація об'ємно-просторової архітектоніки храму та предметно-просторове опорядження становлять комплексну проблематику для творення. Тому стінопис та предметно-літургійне обладнання, яке обов'язково присутнє в інфраструктурі



східної церкви, повинні гармоніювати з архітектурними конструкціями, але водночас наповнювати особливою атмосферою простір для підсилення основного призначення.

Зміни відбувалися безпосередньо в предметному облаштуванні інтер'єру церкви. Співвідношення ергономічних показників реальних масштабів будівлі храму до певних архетипів іконографічної програми, у відсотковому розміщенні та співвідношенні, за схемою «іконостас + іконографія на площинах архітектурних елементів», стає ключовим компонентом у функціональній ролі об'ємно-просторової організації інфраструктури сакрального інтер'єру. Така тенденційність згодом поширилась в іконографічній інфраструктурі сакральних інтер'єрів української діаспори у період після Другої світової війни (Сидор, 2011; Галишич, 2020; Іваночко, 2009, с. 103).

Творчий пошук нових форм вираження сакрального образу завжди межує як з крайніми концепціями надмодерного формотворення, так і крайнього «історизму». Ці дві тенденції мають право на життя. Очевидно, що людство продовжує захоплюватись особливою атмосферою романських чи готичних храмів. І цю спадщину потрібно гідно зберігати, вміло застосовувати у сучасних реаліях. Але на загал, ці принципи побудови сакральних просторів не слід утотожнювати з єдиними та необхідними правилами сакрального будівництва в різних епохах. Різноманітність, відкритість та креативний підхід дають шанс для творення і розвиток сучасного сакрального будівництва та мистецтва, а такий підхід стимулює залучати у лоно церкви сучасника. Однак і крайня форма модернових форм часто втрачає так звану сакральність та невідповідність функціональному призначенню. Найбільш оптимальним залишається підхід збалансованого проектування, де розвиток архітектуропластики, яка черпає з давніх першовзорів, є відкритим до цікавих експериментів, відповідників часу та скерування розвитку сакрального будівництва в майбутнє. Такі експерименти часто відбуваються при облаштуванні предметно-просторових інтер'єрних концепцій у межах давніх історичних архітектонічних споруд.

### **2.3. Витоки творчості Модеста Сосенка та його роль у формуванні новаторського дизайну сакральних інтер'єрів**

Становлення нових естетично-філософських засад на шляху формування парадигм розвитку монументального мистецтва для організації інтер'єрів сакральної архітектури, активне будівництво, яке на початку ХХ ст. було зумовлене соціальним запитом української еліти та духовенства, дозволили проявити свій творчий потенціал плеяді українських митців.

Час вимагав використати величезне багатство народної творчості. Її напрацювання слід було творчо переосмислити, пропустити крізь призму високої художньої культури і подати в новому вигляді. Це і стало визначним компонентом для формування особливих нових парадигм у дизайні сакральних інтер'єрів В. Кричевського, В. Городецького, І. Левинського та багато інших архітекторів по усій Україні (Чепелик, 2002; Гординський, 2004).

Саме перша чверть ХХ ст. стала лабораторією формування усесторонньої наукової думки про глибинну спадщину української ідентичності, усвідомлення її генези, розвитку і причин занепаду (Черкес, 2008, с. 9–45). Особливе значення на шляху інспірації становили образно-стилістичні засади українського бароко ХVII–ХVIII ст. та давніші візантійські класичні традиції. Мали місце крайні твердження, на кшталт «щоб бути національним», стиль в основі повинен містити «фольклорність» (Черкес, 2008, с. 25; Залозецький, 1976, с. 262). Шляхи формування національної ідентичності не підлягають загальному правилу, а швидше визначаються сукупністю декількох притаманних ознак та динамічно змінюються відповідно до нових політичних, суспільних і часових реалій (Черкес, 2008, с. 25).

У цьому контексті акцентовано на спадщині першого українського художника-монументаліста Модеста Сосенка, чиї праці заклали базу для відродження конкурентнозрілого європейського напрямку в тогочасному

сакральному дизайні. М. Сосенко (1875–1920) був митцем високої фахової європейської освіченості<sup>9</sup>. Він був обізнаний з тогочасними європейськими тенденціями, мистецькими колекціями Риму, Флоренції, Парижу, Мюнхену, Кракова і водночас, як працівник Національного музею у Львові (1907–1914) та стипендист галицького митрополита Андрея Шептицького, мав передумови до формування глибоко автентичної пізнавальної аналогової бази артефактів, що безумовно інспірувались у його творчі інтенції для формування власного філософсько-стильового поля.

До першої світової війни М. Сосенко створив основні свої проекти, розписи церков, іконостаси (Радомська, 1991; Нога, 1997; Семчишин-Гузнер, 2020). Навколо його пошуків, нових комплексних проектно-дизайнерських ідей формувалися нові концепції М. Бойчука, активно працювали його учні Ю. Буцманюк, Ю. Дядинок, Ю. Магалевський та ін.

Найбільш об'єктивно та влучно репрезентоване значення творчого доробку митця у словах його сучасника І. Свенціцького *«...через оте стремління до самостійної творчости він природно пориває всякий зв'язок з шаблоновим загально прийнятим в Галичині мальованням на зразок давніх західних церковнорелігійних малярів»* (Свенціцький І., 1920, с.3).

*Життєвий шлях Модеста Сосенка (1875–1920)*. Народився М. Сосенко 1875 р. в с. Пороги на Івано-Франківщині, в родині священника. Рання втрата батьків (1878 р.), проте належна опіка родини, дозволили отримати освіту у народній школі в Підзамочку (1885 р.) та Станіславівській гімназії (тепер Івано-Франківськ), де юнак отримав перші мистецькі студії від викладача рисунку Антона Стефановича (Радомська, 1994, с. 33–38).

Формування мистецького смаку та бажання творити було закладено з дитинства, тому встановити, як і коли розпочалась мистецька кар'єра М. Сосенка, – питання риторичне. Судячи з особистого вербального спілкування

---

<sup>9</sup> Краківська школа красних мистецтв (Szkola sztuk pięknych w Krakowie, 1896–1900), Мюнхенська королівська академія мистецтв (Königliche Bayerische Akademie der bildenden Künste in München, 1900–1902), Паризька національна школа мистецтв (Ecole Nationale et Speciale des Beaux Arts, 1902–1904) в майстерні Леона Бонна (Bonnat) (Семчишин-Гузнер, 2009, с. 303; Радомська, 1991, с. 5)

зі стрічною сестрою митця, Марією Сперкач<sup>10</sup>, відомо, що Модест вже підлітком багато і вправно рисував, зокрема, на релігійні сюжети<sup>11</sup>.

Важливий етап у становленні особистості і ґрунтовної мистецької освіти розпочинається з навчання у Краківській школі красних мистецтв (з 1900 р. – Академія красних мистецтв в Кракові). Відтворити певні відомості цього періоду можливо на основі збереженого персонального архіву, який М. Сосенко заповів Львівському Національному музею<sup>12</sup> (Семчишин-Гузнер, 2020, с. 26–37). Щорічні академічні свідоцтва студента, підписані визначними митцями-педагогами: Ю. Фалат (тодішній директор Краківської академії), Ф. Цинк, Я. Мальчевський, Я. Станіславський, А. Вичулковський, ряд студентських рисунків та академічних актів М. Сосенка, неодноразово відзначених в Академії конкурсними нагородами, а в 1899 р. – бронзовою медаллю<sup>13</sup>, свідчать про високі здобутки, талант та зацікавлення наукою (рис. 2.6, табл.2.).

Фахова європейська освіта в Мюнхенській королівській академії мистецтв (1900–1902 рр.) (Konigliche Bayerische Akademie der bildenten Künste in München), згодом в 1902–1904 рр. у Паризькій національній школі мистецтв (Ecole Nationale et Speciale des Beaux Arts, 1902–1904) в майстерні Леона Бонна (Bonnat), лише підсилили формування технічної професійності та обізнаність із тогочасними художньо-дизайнерськими тенденціями Європи (Радомська, 1911, с. 37; Семчишин-Гузнер, 2020, с. 39–49).

В Мюнхені Модест Сосенко навчався на відділі технічного малярства<sup>14</sup> у школі Отто Зайтца (табл.2.5, дод. В.3), який був цікавим дизайнером книжкової графіки, керамічного виробництва. Тобто, на прикладі свого вчителя, Модест Сосенко знайомився з іншими підходами практичного застосування мистецької вправності та думки, не лише у станковому або графічному мистецтві, але й у

<sup>10</sup> Експедиція в Коломию, В. Радомська, 1989 р.

<sup>11</sup> М. Сосенко усе своє життя був пов'язаний зі священничим оточенням; після смерті батьків ним опікувався о. Сов'яковський, який посприяв стати стипендистом митрополита А. Шептицького.

<sup>12</sup> архівний фонд Національного музею у Львові, Рк. - 3239

<sup>13</sup> медаль 1890 р., студентські роботи М. Сосенка зберігаються у фондах Нац. Музею у Львові.

<sup>14</sup> На поч. ХХ ст. така дефініція визначала один із видів живопису: монументальне мистецтво (Свенціцький, 1920, с. 3)

різноманітних галузях предметно-просторового дизайну. На думку авторки цього дослідження, саме мюнхенська школа та мистецьке середовище столиці Баварії – прогресивного міжнародного творчого конгломерату, сформувало у митця розуміння дизайну як окремої форми творчої діяльності.

Вивчаючи епістолярну спадщину Модеста Сосенка, стає зрозумілим, що в Парижі (1903–1904 рр.) М. Сосенко вагався, якій саме ділянці малярства присвятити свою творчість: ним оволодівало бажання зайнятись станковим малярством в жанрі пейзажу. Водночас, пробуджене ще у мюнхенський період зацікавлення монументальним живописом не могло пройти для нього безслідно.

Після восьмирічних закордонних студій М. Сосенко повертається до Львова, де плідно працює як митець, музейник. Ще під час закордонних студій, митець постійно підтримує контакти та бере активну участь у розбудові національного культурного простору у Львові.

З 1906 по 1915 рік Модест Сосенко працює у Національному музеї, який на той час почав активно розвиватися. Завдяки експедиційній діяльності Модеста, до збірки музею почали надходити ікони з Долинщини, Станіславщини. Митець цікавиться науково-реставраційною роботою, згодом стає замісником директора музею. Проте, найбільш вагомим, неоціненним вкладом Модеста Сосенка під час праці в музеї є виготовлення копій з давніх орнаментів, декорів рукописів Ставропігійського Музею (1908 р.) і збірки рукописів «Музею каноника Петрашевича» для видання збірки рукописних прикрас Галицької України XI–XII ст. Це була прецедентна робота, яку митець, на жаль, не завершив. Пізніше рисунки були переведені в літографію, цинкографію для друку таблиць «Візантійська орнаментика» (1920 р.) і управою Національного музею – видані посмертно (Свенціцький, 1922, 1923).

Саме цей період стає знаковим для реалізації важливих, вже самостійних, монументально-архітектурних проектів сакрального напрямку (рис. 2.5–2.6). До першої світової війни Модест Сосенко створив свої основні проекти та реалізував розписи церков, іконостасів (табл. 2.6, рис. 2.28–2.32).

З метою виявлення ролі та значення творчих здобутків митця було

сформовано перелік усіх об'єктів монументального сакрального напрямку (іконостаси, стінописи), зафіксованих у різноманітних наукових та інформаційних, архівних джерелах, та підтверджені власними експедиційними розвідками протягом 1986–2020 рр.

Для підсилення та виведення загальної статистики про діапазон творчого потенціалу, створено карту із визначеними об'єктами Модест Сосенка на територіях Львівської, Івано-Франківської та Тернопільської областей (виконав львівський картограф І. Дикий) (рис.2.27.).

Підсумовуючи багатолітні дослідження, визначено та ідентифіковано 19 об'єктів (стінописи, іконостаси, ікони бічних вівтарів, поодинокі ікони), з них:

- на теренах теперішньої Львівської області митець створив<sup>15</sup> *дев'ять* об'єктів: 7 – інтер'єрних розписів, 3 – іконостаси, поодинокі ікони для бічних вівтарів;

- на території теперішньої Івано-Франківської області: 7 інтер'єрів (стінописи та іконостаси);

- на території теперішньої Тернопільської обл.: 1 об'єкт (стінопис);

- у Львові – 1 об'єкт (ікони для іконостасу), 1 об'єкт (стінописи для громадського світського простору).

Звичайно, що ця статистика потребує певних уточнень, нових експедиційних виїздів та системної міждисциплінарної аналітики, адже руйнування та поновлення пам'яток інтер'єрного дизайну триває, і цей процес відбувається з геометричною прогресією (Черкес та Радомська, 2019, с. 2–7).

Модест Сосенко реалізував свій потенціал здебільшого на теренах своєї малої батьківщини (тепер Івано-Франківська обл.). Не зважаючи на серйозну моральну і матеріальну підтримку, та авторитет митрополита Андрея Шептицького, Модест Сосенко не був публічно визнаний та належно оцінений у ширшому колі соціуму (Радомська, 1991, с. 35–36). Однак для сучасних дослідників дизайнерського феномену М. Сосенка, стає знаковою вихідна

<sup>15</sup> За підтвердженими власними джерелами – 12 об'єктів сакральної спадщини. Решта-гіпотетичні розвідки, дані інших науковців та джерел.

інформація та думка нечисельного, проте високоосвіченого і авторитетного гона поціновувачів його творчості. Їхні висновки дають підстави для усвідомлення ролі та значення розробку Модеста Сосенка в розвитку новітніх методів та засобів створення властивостей об'єктів дизайну.

Процеси становлення української державницької ідентичності в умовах тодішньої геополітичної ситуації Галичини зуміли запустити механізм розвитку модерного мистецтва у майбутньому. Відомий вчений та громадський діяч М. Голубець вже після смерті Модеста Сосенка (4 лютого 1920 р.) влучно зазначив, що *«перед галицькою публікою, дезорієнтованою досьогочасною тендетою, станув і випрямився у весь ріст свідомий своїх цілей і засобів стиліст-декоратор, що шукав джерел натхнення в давно вже забутій і тому в свій час незрозумілій традиції старої української іконописі...»* (Голубець, 1935, с. 34–35).

Кожна з церковних поліхромій Модеста Сосенка – це один з пройдених митцем етапів еволюції, в напрямі тривалого і свідомого пошуку стилю, який, залишаючись в тісному контакті з традиціями минулого, став викликом тогочасності. На жаль, великим планам та задумам М. Сосенка не судилось здійснитись, про що наочно свідчить укладений каталог фондів ескізів, припорохів, проектів (Семчишин-Гузнер, 2020), які частково репрезентовано на ювілейній виставці «Модест Сосенко. Фрагменти: до монументального» в стінах Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, який і отримав усю мистецьку, епістолярну та персональну документальну спадщину митця (16 грудня 2020 р., куратор – к. мист. О.Семчишин-Гузнер).

Як вище зазначалося, шлях Модеста Сосенка у сакральне мистецтво розпочався у 1899 р., коли він був залучений як помічник Ю. Макаревича у роботу над іконостасом кафедрального собору в Станіславові (Радомська, 1991, с. 37; Семчишин-Гузнер, 2009, с. 305). А його самостійна робота розпочалась з розпису бабинця церкви св. Іллі в Яблуниці поблизу Ворохти (Івано-Франківська обл.).

Наступним монументальним об'єктом стали стінописи в церкві Св Параскеви в с. Пужники Тлумацького району Івано-Франківської обл. (Радомська, 1991, с. 38). Відомо, що поліхромії та дві ікони для намісного ряду

іконостасу були створені на прохання опікуна митця – о. Миколи Сов'яковського, впродовж двох років 1906–1907 рр.

Протягом 1907–1910 рр. митець виконав свій «програмний» об'єкт – стінопис інтер'єру церкви Арх. Михаїла (арх. бюро І. Левинського, 1880–1901 рр.), с. Підберізці Пустомитівського району Львівської обл. (Рис. 2.28–2.29). Про образно-стилістичну особливість організації інтер'єру в цій церкві з'явилося багато відгуків та рецензій у тогочасній пресі (Діло, 1908, ч. 281, с. 3; Руслан, 1909, ч. 137; Діло, 1909, ч. 142). Оздобу інтер'єру високо оцінював і сам митрополит Андрей Шептицький, який активно підтримував формування сучасної концепції формотворення та образно-стилістичної ідентифікації в сакральній архітектурі, оскільки усвідомлював значення та вплив сакрального мистецтва, розумів, що культурологічний простір української ідентифікації отримав реальний шанс на активну віднову та європейський інтеграційний цивілізаційний процес, який був вихолощений імперськими амбіціями щодо України.

Модест Сосенко також працював над виконанням стінописів церкви Св. Михаїла (1871 р.), с. Печеніжин Косівського району Івано-Франківської обл. (Свенціцький, 1920, с. 6). Будівництво храму тривало протягом 12 років – з 1868 по 1880 рік. У 1906–1908 рр. для формування предметно-просторового середовища церкви запрошено М. Сосенка (допомагала його учениця Ірина Шухевич-Величковська) – відомо, що були виконані стінописи та написані ікони для іконостасу.

Виокремлений період відзначився не лише стрімким будівництвом сакральних споруд, а й реставрацією та образно-стилістичними замінами іконографічної інфраструктури інтер'єру храмів (Вуйцик, 2004, с. 36,48). Модест Сосенко активно долучався саме до такого типу робіт і брав участь у проекті реставрації та чергових архітектурно-оздоблюваних змінах церкви монастирського комплексу Св. Онуфрія у Львові. Згідно з проектом Е. Ковача, фірма І. Левинського здійснила певну перебудову церкви (Вуйцик, 2004, с. 48–59). В інтер'єрі виконано поліхромії та розпочато роботу над створенням іконостасу, ікони до якого виконав М. Сосенко (1907–1910). У 1910–1912 рр. на



замовлення управи Ставропігійського братства М. Сосенко виконав комплексний проект для реорганізації інтер'єрного простору церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові (Радомська, 1911, с. 7, Семчишин-Гузнер, 2020, с. 228–247). У цьому нереалізованому проекті, на думку авторки дослідження, репрезентовано сублимацію усіх граней творчого методу М. Сосенка, і, в першу чергу, як архітектора та творця сакрального простору (рис.2.32). Проект М. Сосенка демонструє, що за посередництвом стінопису, вітражів, іконостасу він пропонує нову програму образно-стилістичної інфраструктури вже заданого архітектонічного простору, творить та організовує гармонійний предметно-просторовий дизайн інтер'єру церкви, а не «естетизує» його декоруванням. Нові підходи в тогочасній архітектурно-мистецькій діяльності частково ламають стереотипи вузькопрофільного підходу та генерують ідеї комплексного проектування з метою створення гармонійного, стилевого предметно-просторового середовища для храмів, споруджуваних у той час на західноукраїнських землях (дод. В.2.).

У 1913 р. Модест Сосенко здійснив велику подорож на Східну Україну, зокрема, до Києва. Багатство орнаментики полтавських гаптів, чернігівського ткання і т. ін. згодом будуть закладені в проекти стінописів Львівського Музичного інституту, які він зреалізував у 1913–1914 рр. на плафонах і стінах актового та концертного залів Музичного інституту (у 1947 році стінописи переписані Бережницьким з дотриманням авторського рисунку та композиції, у 1979 році концертний зал відреставровано колективом львівських фахівців під керівництвом Н.Присяжної, актовий зал – у процесі реставрації).

Після Києва Модест Сосенко подорожує в Рим і Флоренцію. На замовлення А.Шептицького Сосенко виконує ряд копій з фресок Фра Беато Анжеліко: «Господь Садівник з'являється Марії», «Преображення Господнє», «Благовіщення під склепінням», «Благовіщення біля колонади», «Коронування Діви Марії». Про високий рівень цих праць ми довідуємося зі спогадів Віденського мистецтвознавця др. Вольфганга Борна: *«... Всюди слідно прихильність митрополита до мистецтва. Всі стіни вкриті образами, серед*

*яких репрезентовані копії фресок Фра Анжеліка з Флоренції, роботи художника Модеста Сосенка, які надають приміщенню характер засідань...».*

Перед вступом у ряди австрійської армії (1916–1918рр.), Модест їде у рідне село Пужники. Повертається з війни із значно ослабленим здоров'ям, і переважно вже займається виключно станковим малярством, бере участь у виставці «Сучасного малярства» у Львові 1919 р. (Свенціцький, 1920).

Перед смертю тяжко хворів, самотньо доживав у митрополичих палатах, де і помер 4 лютого 1920 року.

Хоч митець встиг зробити чимало, та скромний, не публічний спосіб життя, велика жертвність та відданість роботі відобразились і на обмежених прижиттєвих публікаціях про нього. Перші згадки про нього відображені в українській та польській тогочасній періодиці, а вже більш ґрунтовні огляди творчої особистості почали з'являтися щойно після смерті (у 1920-х р.). Ці публікації є надважливими для наступного покоління поціновувачів та дослідників творчості Модеста Сосенка, адже там зафіксовано інформацію очевидців його життєвого та творчого формування, через інтенції котрих можна більш глибоко проаналізувати становлення особистості в історіографічному зрізі тогочасного суспільства. Таким чином, публікації М.Голубця (1920), І.Свенціцького (1927) стали базовою основою для досліджень мистецтвознавців повоєнного часу та кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Творча діяльність визначного галицького митця-монументаліста Модеста Сосенка відіграє важливу роль у тогочасному піднесенні різних мистецьких напрямків. Розгляд творчого доробку висвітлено в широкому контексті тогочасної історико-культурної ситуації, що допомагає зрозуміти його творчі пошуки, персональну позицію та відношення до реалій, тенденцій і пріоритетів. У нових тогочасних реаліях національної культури та історії церкви відображено намагання повернути релігійне мистецтво до сучасного творчого переосмислення національних традицій та візантійської спадщини.

Дослідники постаті М.Сосенка справедливо вважають його першим художником, який відважився зламати стереотипи та виступити з власною

системою опорядження інтер'єрів церков, створити свій неповторний синтез візантійського традиційного формотворення із здобутками західноєвропейського модерну, підсиливши ідентифікацію власного творчого методу коректним застосуванням спадщини народної орнаментики.

З роками всесторонній досвід проектанта, «композитора та архітектора» просторів, вправного технічного віртуоза, орнаменталіста та неперевершеного колориста Модеста Сосенка, його творчий здобуток стане знаковим та програмним для плеяди українських митців М. Бойчука, А. Коверка, В. Дядинюка, Ю. Магалецького, О. Куриласа, Ю. Буцманюка, Я. Пстрака, М. Федюка, О. Кульчицької, М. Осінчука та ін. (рис. 2.33–2.35).

Модест Сосенко упродовж свого життя працював у галузі церковного малярства, трактуючи його серйозно, по-новаторськи. Він належав до тих митців, які намагалися піднести українське мистецтво на високий професійний рівень та вивести певну автентичність, створивши своєрідний український стиль. *«Доріжку, на яку в своєму часі зважився стати Панькевич, поширив і проложив вслід за ним Модест Сосенко (1875–1920 рр.)... на основі старих українсько-візантійських традицій створив він свій власний сосенківський стиль. У якому відтак розмалював церкви та іконостаси в Пужниках, Підберіццях коло Львова, Печеніжині, Славську, Дев'ятниках, Підкамені, Рикові, Золочеві, Більчі Золотому та ін., ... виступив як стиліст-декоратор ново-візантійського напрямку сецесії...»* (М. Голубець, 1937 р.).

Формування української ідентичності в сакральному мистецтві відбувається і зараз. Певні напрацювання у цій галузі були втрачені, тому сучасні митці зустрічаються з такими ж проблемами – боротьба з несмаком, невіглаством деяких громад і парохів, які успішно підтримують «заробітчанство» у церковному мистецтві. Нова генерація архітекторів активно синтезує та трансформує архітектурний досвід попередників та за посередництвом кращих зразків декоративного мистецтва починає формувати дійсно український «продукт», формуючи новий філософсько-концептуальний підхід до функціонального та образно-стилістичного призначення поліхромій в контексті

організації гармонійного предметно-просторового середовища в інтер'єрах українських храмів, які активно будувались на зламі ХІХ–ХХ ст.

До архітектури церков та опорядження інтер'єрного простору в загальному можна підходити з багатьох об'єктивних та суб'єктивних аспектів. Певні метафізичні чинники створюють додаткові виклики сприйняття та відчуття вірянину, задля якого і будується ця громадська споруда. Чимало візуально-естетичних та фізичних чинників безпосередньо впливають на комфортність перебування в храмі: забагато чи замало світла, комфортність чи незручність транзитних зон, певна незорганізованість та композиційна розбалансованість, підпорядкування локацій функціональній динаміці, яка присутня та здійснюється за сценарієм богословського канону тощо. Перш за все мирянин бажає знайти в предметно-просторовій організації храму присутність релігійної духовності, естетичну насолоду. Однак це відбувається, зазвичай, за посередництвом візуальних чинників образотворчих форм (ікони, стінописи, мозаїки, вітражі, іконостаси, предметно-літургійне обладнання тощо). Переважна більшість мирян вбачає «стиль» церкви в саме декоративному наповненні, зокрема, в орнаментах, реалістичних ілюстраціях релігійного змісту, оминаючи головну проблематику – функцію самої об'ємно-просторової інфраструктури, її логічного укладення для богословсько-літургійної діяльності і прагматичного задіяння необхідних архітектонічних структур для здійснення обрядодій. Архітектурна розв'язка проблематики функції церковної будівлі відбувається за допомогою конструктивної системи, методів та матеріалів. Східна духовність в архітектурі транслюється у метафоричній формі спокою, миру, гармонії, які надає композиційний прийом симетрії, послідовність знайдених заломів ліній та пропорцій, контраст та співтональна гра світла та тіней. Така гармонізація інтер'єрного простору надає душевний спокій і формує поняття ієротопії в інтер'єрі церкви. Саме синтез яскраво вираженого архітектурного стилю та образно-стилістичного предметно-просторового опорядження інтер'єру церкви стає важливим чинником та викликом для творців сакральних споруд.

Гармонізація сприйняття зовнішніх стилістичних ознак будівлі храму з об'ємно-просторовою відповідністю внутрішнього об'єму визначає тектонічну співмасштабність побудови архітектурних мас та їх психологічний контекст візуального сприйняття образу.

Подібна тенденційність прослідковується в реаліях посиленого будівництва нових християнських будівель початку XXI століття. Однак, відсутність єдиного програмного та системного розуміння в дизайні архітектурного проектування та синхронній художньо-проектній організації інтер'єру, які б забезпечили сакральній споруді єдину стилістичну ансамблевність, залишається не вирішеним, що негативно впливає на образно-естетичну та «сакральну» складову сучасного храмовбудування.

Пошуки нового стилю, відродження уже напрацьованих досягнень наших попередників створюють значні перспективи у формуванні глибоких ціннісних орієнтирів. Тому, зберігаючи та популяризуючи ці безцінні взірці високохудожніх пошуків наших славних митців-попередників, ми спроможні вивести українську художньо-дизайнерську галузь з провінційного затишшя на відповідний заслужений рівень.

Перспективи подальших досліджень особливостей дизайну інтер'єру в сакральному просторі на прикладі монументальної творчості Модеста Сосенка будуть корисні для сучасної практики проектування різних типів досліджуваних просторів та сприятимуть вирішенню таких дизайн-завдань, як планувальна структура, предметно-просторове наповнення та стилістичне оформлення інтер'єрів у структурі сакральної будівлі. Здійснені у цьому напрямку дослідження, теоретичні та методологічні узагальнення творчого доробку митця, базовані на вивченні його настінних поліхромій, мають важливе значення для доповнення положень та встановлення нових підходів розвитку української школи предметно-просторового дизайну у сакральному сегменті.

## ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ до розділу 2

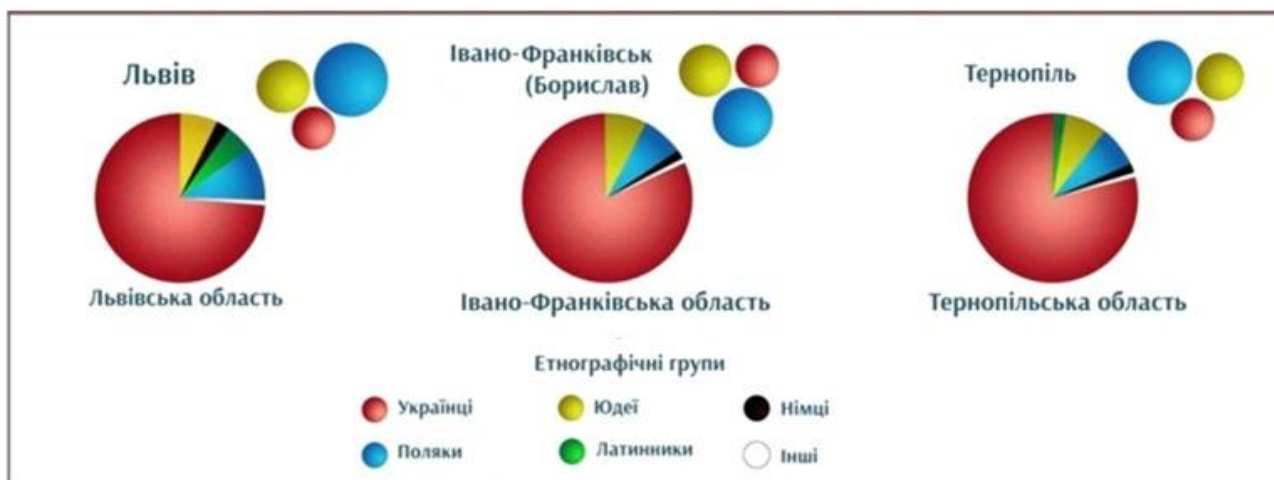


Рис.2.1 Статистичні дані етнічних груп Галичини на 1.1.1939р.  
(за Кубійовичем,1983)

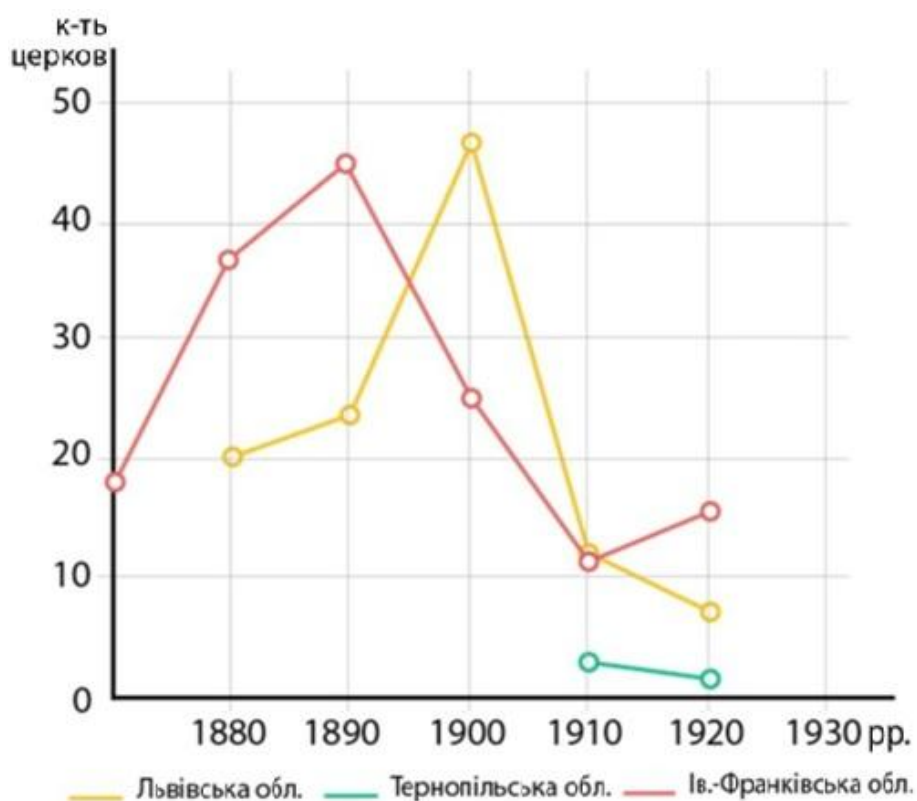


Рис. 2.2 Порівняльна діаграма будівництва українських церков протягом 1800–1930: Станіславівське воєводство (тепер Івано-Франківська обл.), Тернопільське воєводство (тепер Тернопільська обл) та Львівське воєводство (тепер Львівська обл.)





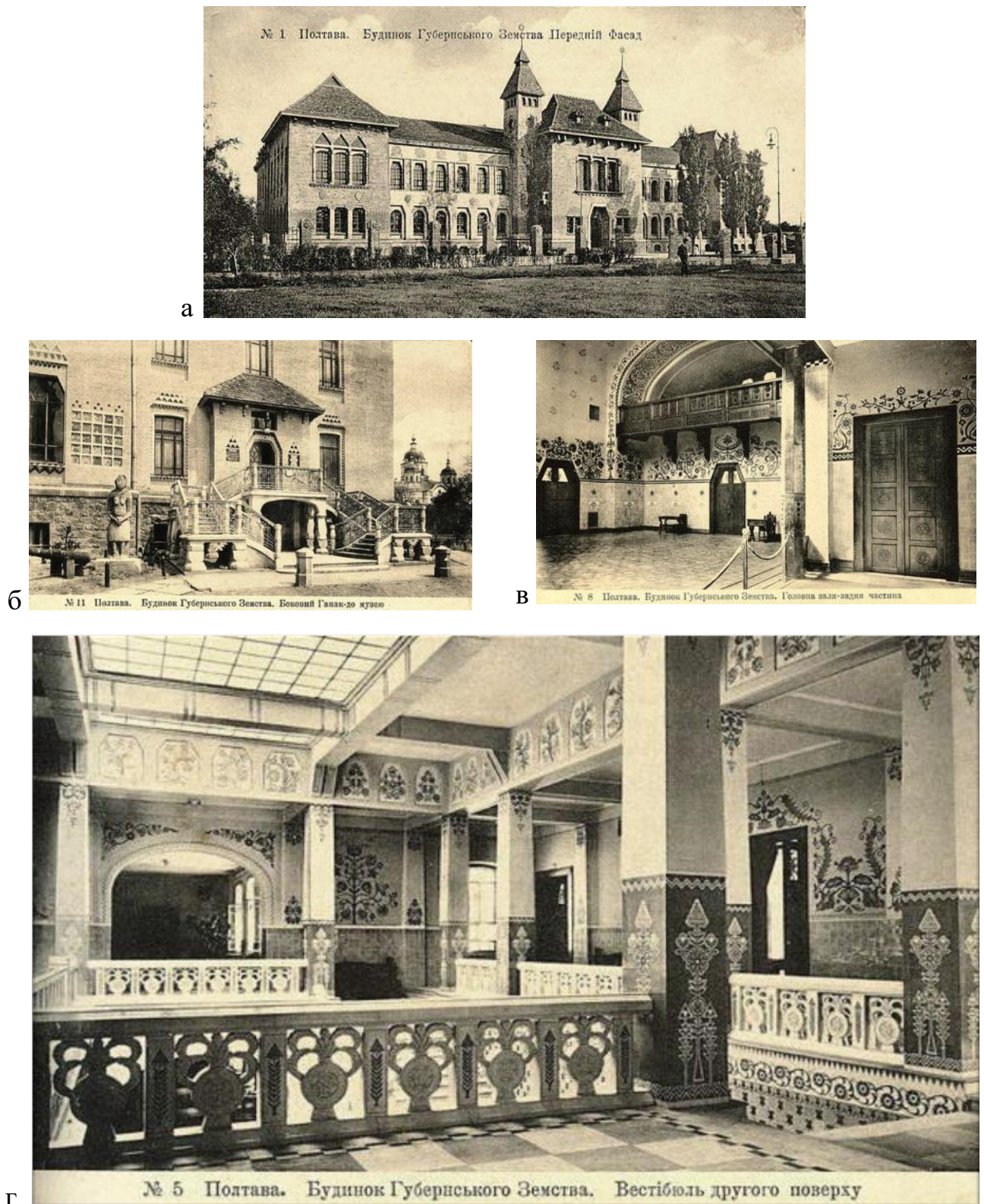


Рис. 2.4 Будинок Полтавського Губернаторського Земства, 1903–1908 рр., арх. В. Кричевський, м. Полтава: а – загальний вигляд (архівне фото); б – ганок музею (архівне фото); в – головна зала (архівне фото); г – фрагмент вестибюлю другого поверху (архівне фото)

(джерело: Антонович, 1923)



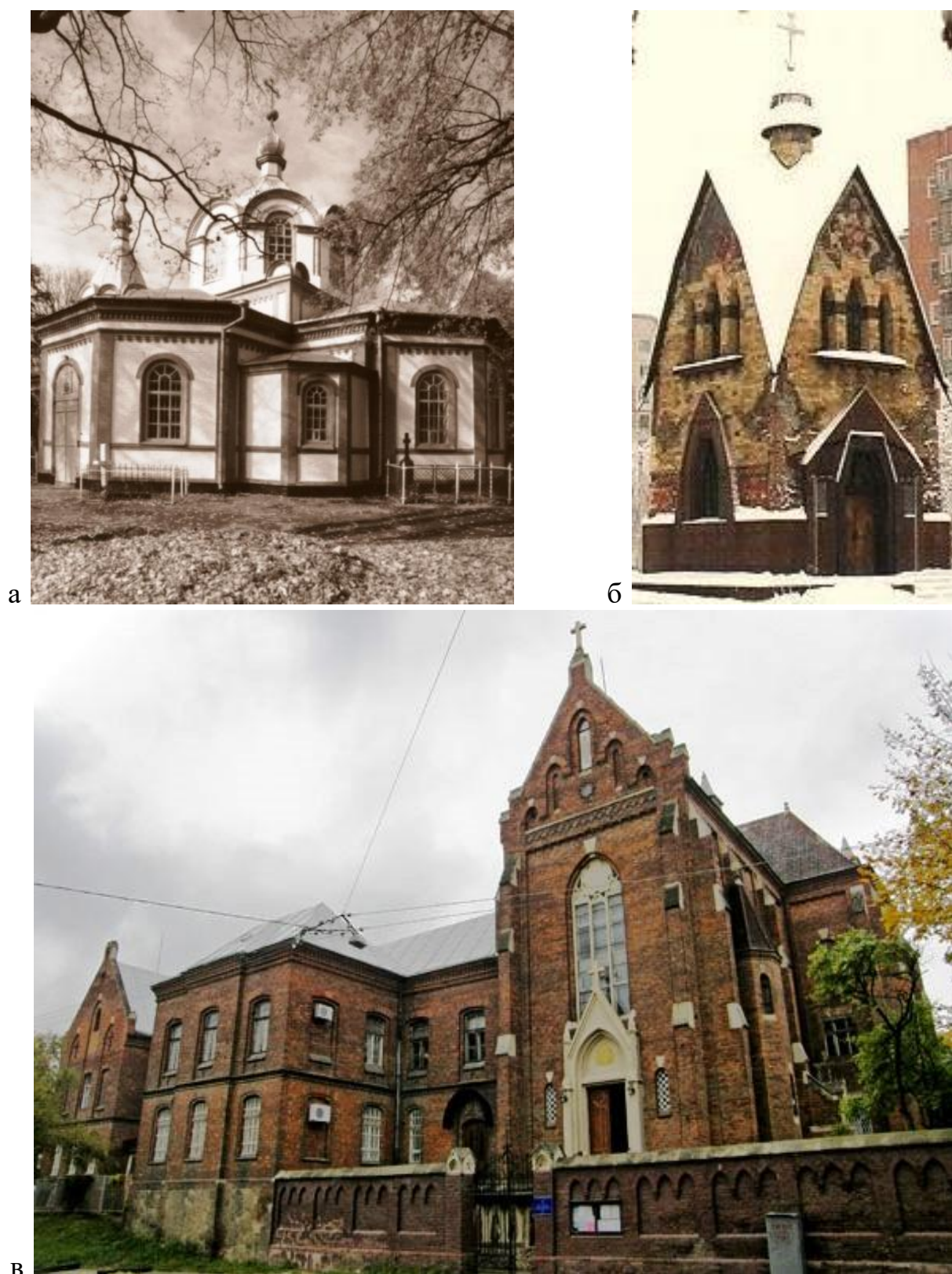


Рис. 2.5 Сакральна архітектура першої чверті ХХ ст.:

а – Макаріївська церква, м. Полтава; б – Покровська церква, с. Плішивець

Полтавської обл., 1902 – 1906 рр., арх. І.Кузнецов;

в – Костел сс. Кармеліток Босих у Львові, арх. бюро І. Левинського  
 (з 2008 р. УГКЦ Св. Климентія Папи)





Рис. 2.6 Архітектура громадського призначення пер. чверті ХХ ст.: а – земська лікарня, м. Лубни Полтавська обл., 1913–1915 рр., арх. Д. Дяченко; б – Харківський художній інститут, 1913 р., арх. К. Жуков; в – проект арх. бюро І. Левинського; г – павільйон промислової виставки Галичини; д – Український павільйон в Бельгії; е, є – будинок акціонерного товариства «Дністер», м. Львів, арх. І. Левинський, Т. Обмінський, О. Лушпинський, 1904–1906 рр.



с. Малнів, 1903 р.



с. Завалів, 1893 р.



с. Вівня, 1907 р.



с. Раковець, 1904 р.



с. Новий Витків, 1910 р.



с.мт Бібрка, 1906 р.



с. Потік, 1898 р.

Рис. 2.7 Церкви архітектора В. Нагірного, 1893–1910 рр.

(джерело: Лев та Філевич, 2000)





Д. Горняткевич, 1908 р.,  
ц. Успіння Пресвятої Богородиці,  
м. Пустомити Львівської обл.



Петришин, 1903 р., ц. Різдва  
Пресвятої Богородиці, с. Бищів  
Радехівський р-н Львівська обл.



ц. Св Пророка Іллі, 1905 р., с. Стоянів Радехівський р-н Львівської обл.



Рис. 2.8 Приклади дизайну предметно-просторового опорядження інтер'єрів  
церкви першої чверті ХХ ст.

(джерело: Герій, Туркевич-Клімашевський,  
Кодлубай та Нога, 2012, с. 208, 264, 300)



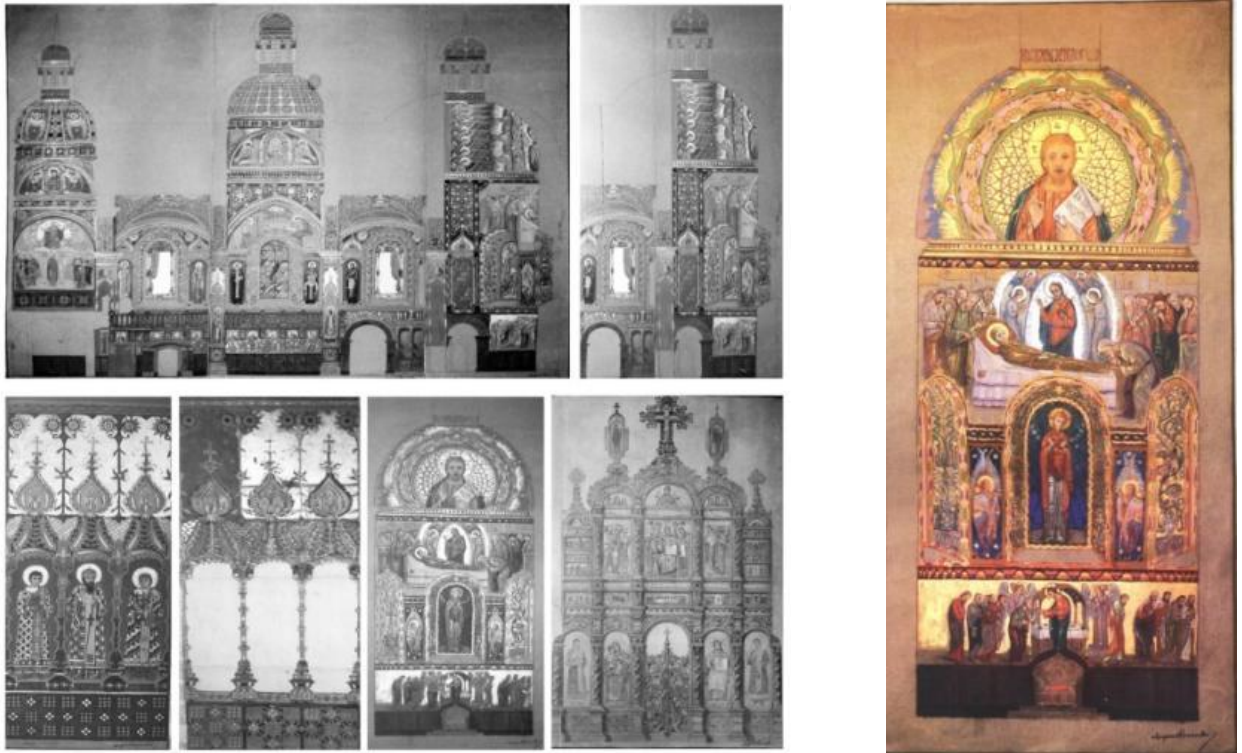


Рис. 2.9 Модест Сосенко, проекти стінопису та іконостасу  
ц. Успіння Богородиці, м.Львів, 1911 (фото: Радомська, 1990)



Рис. 2.10 Церква Св Воскресіння, арх.В.Нагірний,1903 р., с. Поляни Львівської  
обл.; Модест Сосенко: фрагменти стінописів, 1910–1911 рр.  
(фото: Радомська,1990)



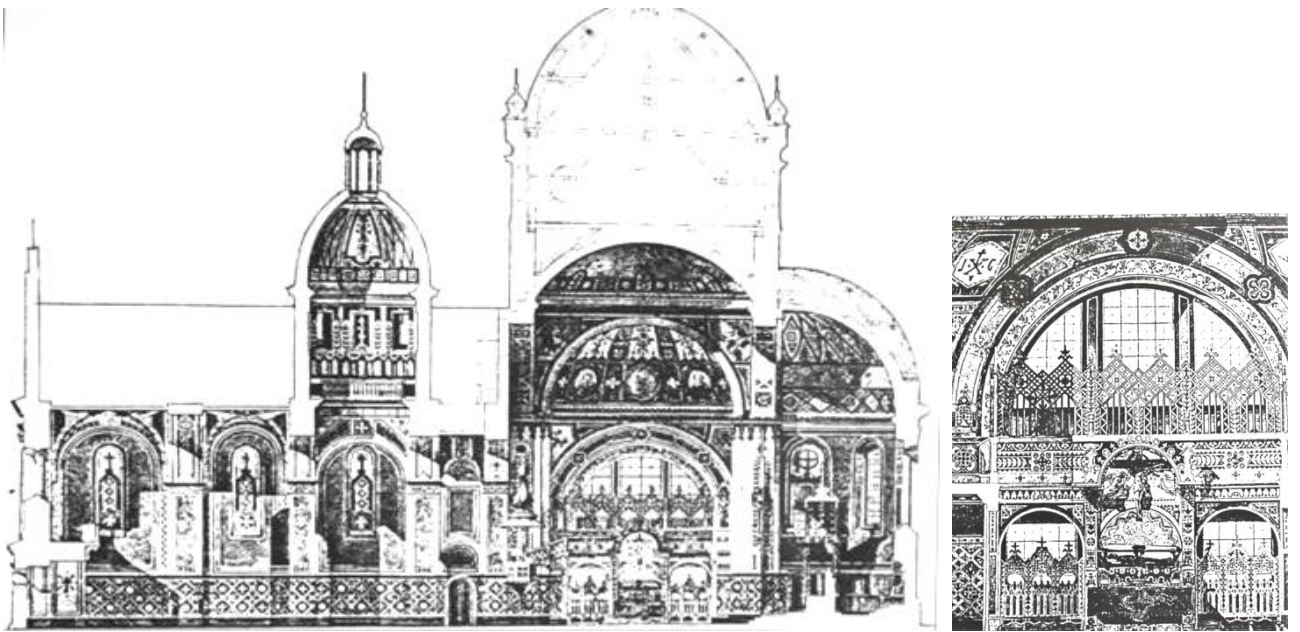


Рис. 2.11 Е. Ковач, 1899–1901 рр., проект просторово-предметного опорядження інтер'єру ц. Св Воскресіння, м. Жовква Львівської обл. (не реалізовано)  
(джерело: Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай та Нога, 2012, с. 205–210)



Рис. 2.12 Дрезденська архітектурна група «Schilling & Graebner–Dresden», 1902




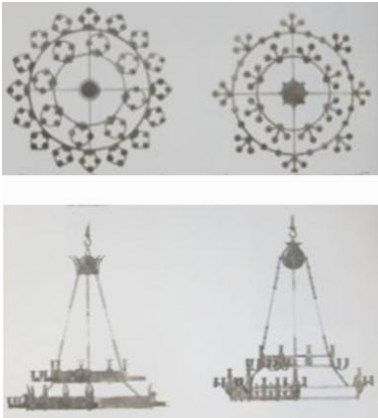



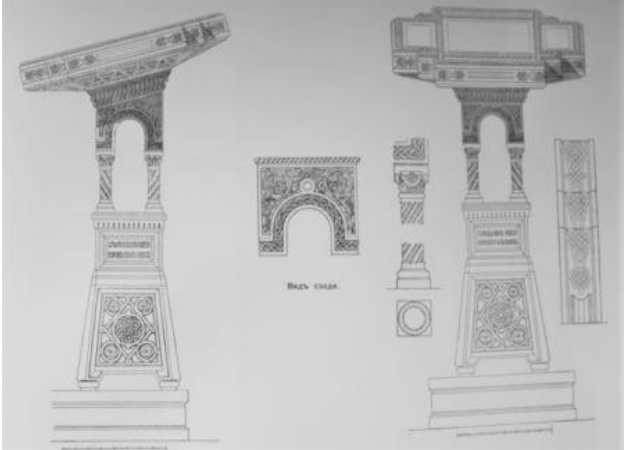


Рис. 2.13 Дрезденська архітектурна група «Schilling & Graebner–Dresden»,  
 1902–1906 рр. (джерело: *Moderne Bauformen*, 1906, 6, s.41–49)



Таблиця 2.1

Приклади проектів літургійно-предметного обладнання  
(джерело: Барановський, 1902)

Іконостас з розписом святилища	Іконостас	Іконостас
		
<p data-bbox="435 999 596 1032">Панікадило</p> 	<p data-bbox="978 999 1401 1032">Стінопис інтер'єру (фрагмент)</p> 	
<p data-bbox="791 1491 898 1525">Аналой</p>		
		



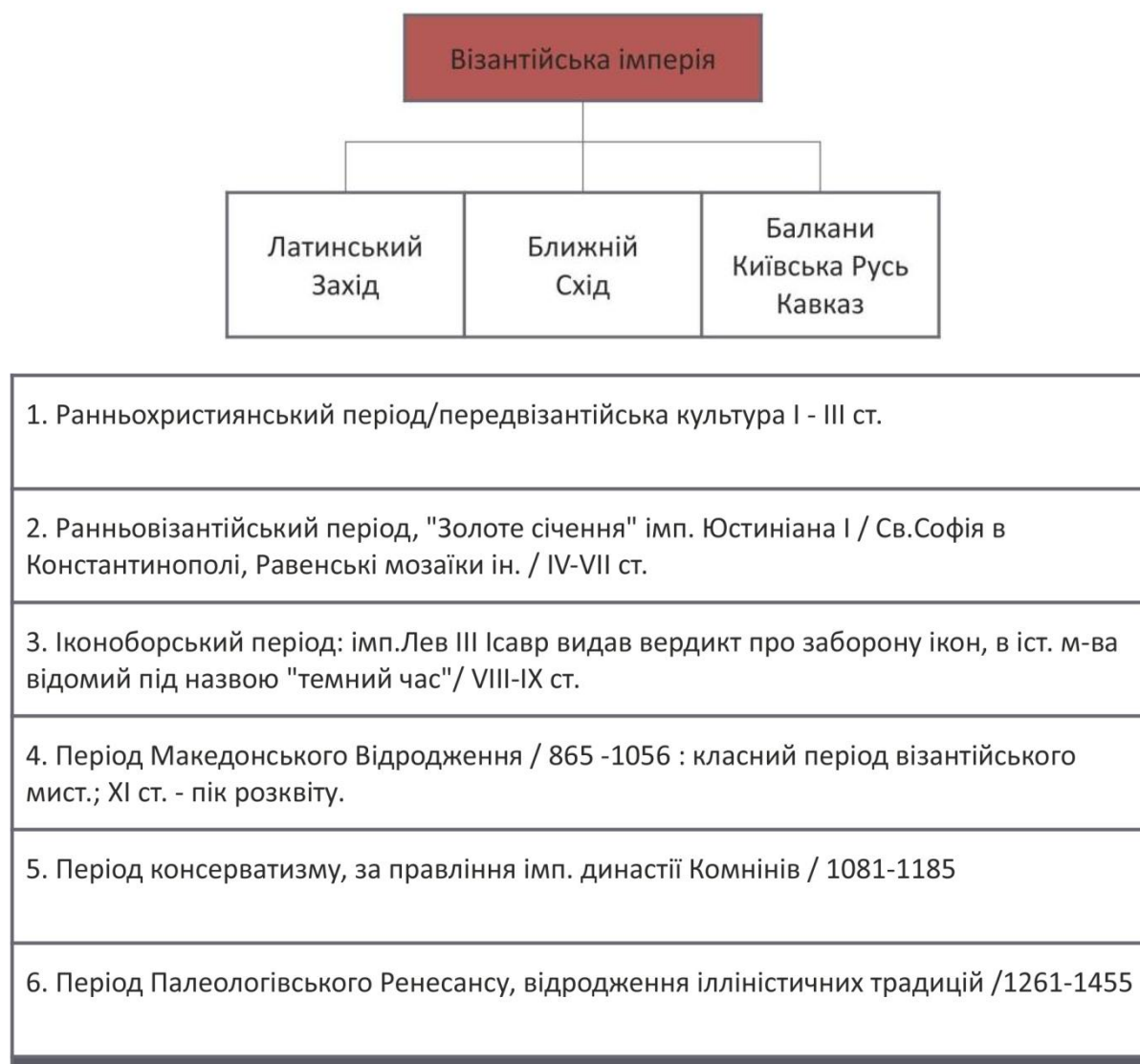


Рис. 2.14 Періодизація та основні ареали впливу ранньовізантійського мистецтва та архітектури (за Ліхачьовим, 1986)



Рис. 2.15 Формування об'ємно-просторової структури християнського храму (за Ліхачовим, 1986)

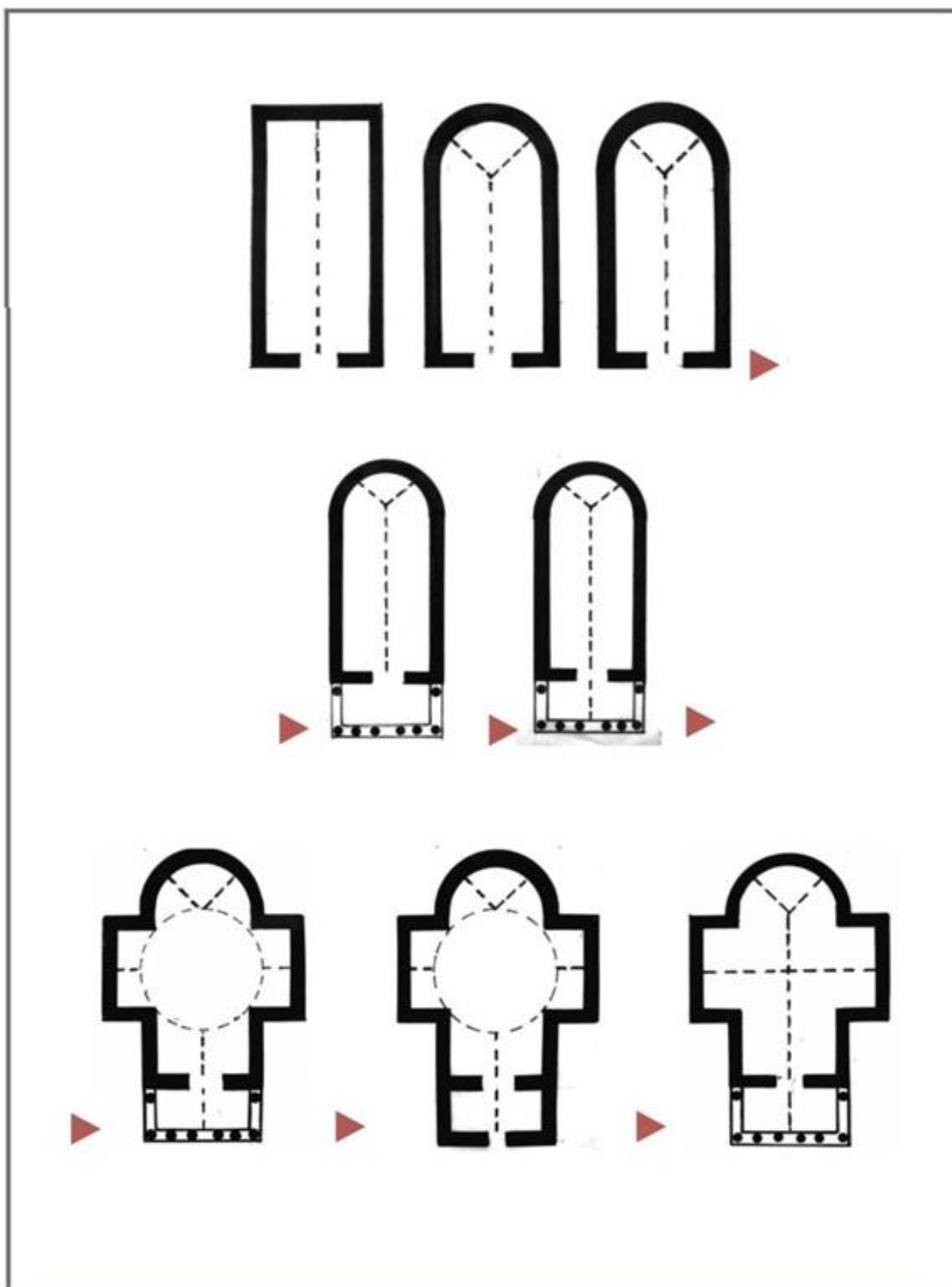


Рис. 2.16 Графічна реконструкція формування  
об'ємно-просторової структури християнського храму

Реконструкція облаштування інтер'єрного середовища храмів IV–XIII ст. греко-візантійського ареалу

ВІЗАНТІЯ	 <p data-bbox="422 817 901 907">Вівтарна перегородка ц. Афтенеллі, о. Лесбос, Візантія, VII ст.</p>	<p data-bbox="1037 448 1484 627">Графічна реконструкція святилища вказує на появу додаткової іконографічної об'ємно-просторової структури в інтер'єрі храму :</p> <ul data-bbox="1085 638 1484 896" style="list-style-type: none"> <li>➤ перед святилищем повстає темплон – (вівтарна) перегородка, яка відділяє святилище від основного простору храму і формує храм вірних (наву)</li> </ul>
	 <p data-bbox="343 1456 981 1500">Вівтарний портик в церкві, Візантія, V–VI ст.</p>	<p data-bbox="1037 952 1436 1086">Вівтарний портик має певну богословську структуру, визначену предметним наповненням :</p> <ul data-bbox="1085 1097 1484 1377" style="list-style-type: none"> <li>➤ горне місце (трон), прямокутний престіл (по центру святилища) лави для співців (північ, південь), вхід – прототип амвону або царських врат, вівтарна перегородка (темплон).</li> </ul> <p data-bbox="1037 1388 1484 1568">Така інфраструктура давнього облаштування вівтарної частини є прототипом інтер'єру церков (з іконостасом) XVI–XVIII ст. в Україні</p>
	 <p data-bbox="391 1960 821 2038">Темплон в каплиці Св Артема, Константинопіль</p>	 <p data-bbox="965 1960 1452 2038">Темплон в ц. Порта Панагія, побл. Трікалі, Феласія. Візантія XII ст.</p>

Таблиця 2.2 (продовження)

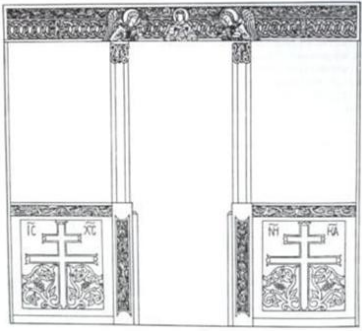
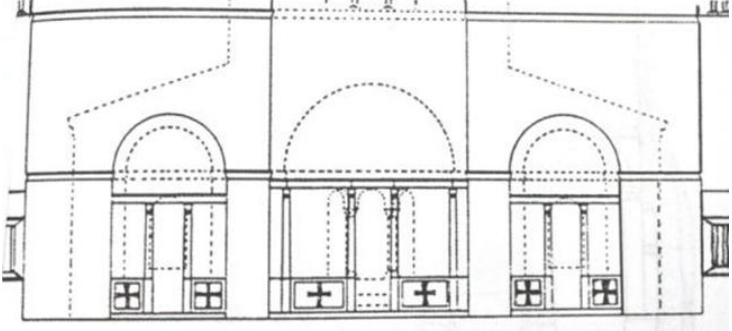
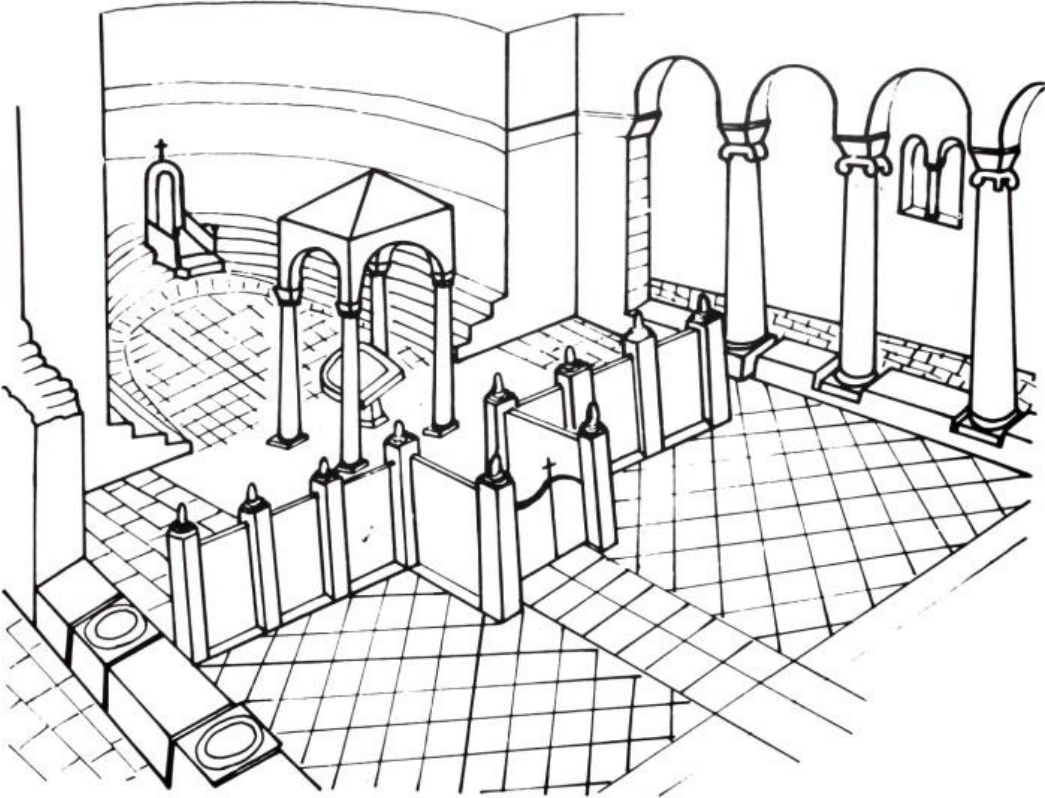
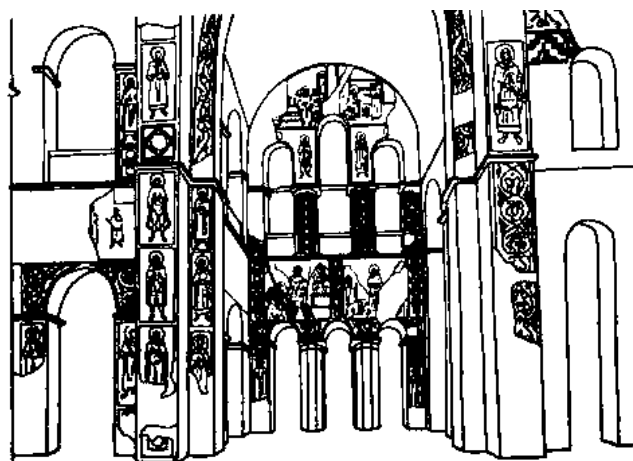
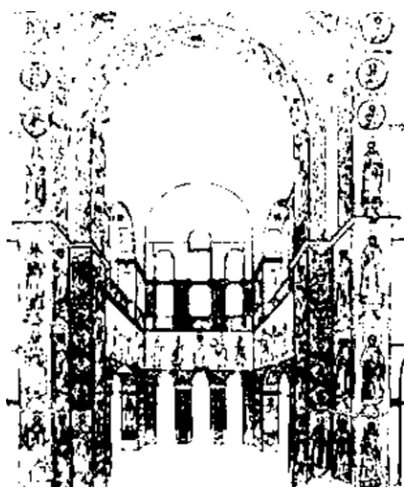
БОЛГАРІЯ		
	<p>Темплон ц. Богородиці, м. Марта, Візантія, поч. XIII ст.</p>	<p>Віттарна перегородка в ц. Успіння в Скріпі. Візантія, 873–874</p>
 <p>Реконструкція інфраструктури святилища трьохнефної базилики під основою палацу Царовця, Вел. Тирново, Болгарія :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- віттарна перегородка з царськими вратами;</li> <li>- престіл з киворієм;</li> <li>- горне місце</li> </ul>		



Схема-переріз віттарної частини Св Софії в Києві, XI ст.



Морфграфічний аналіз розміщення стінописів

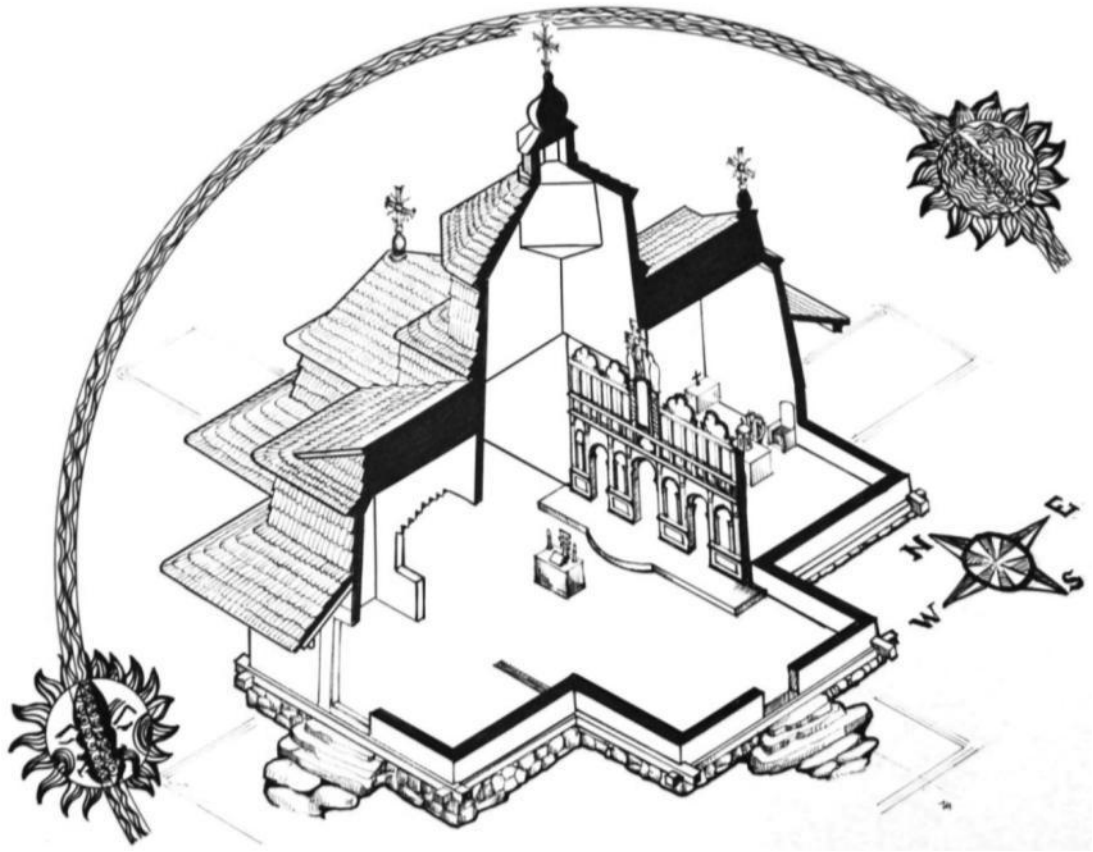


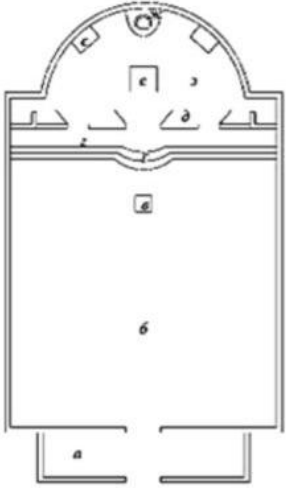
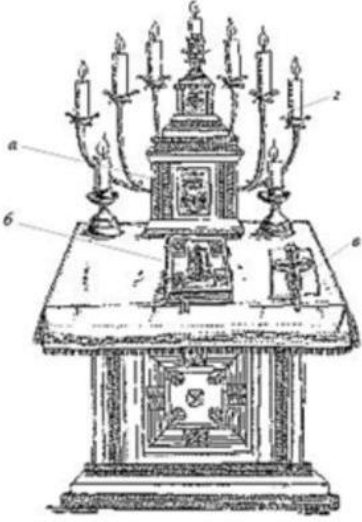


Рис. 2.17 Аксонометричний план та предметно-літургійне опорядження українського храму XIX ст.– пер.чв. XXст.






План побудови християнського храму східного обряду	Локалізація джерел обрядового освітлення в інтер'єрах храмів східного обряду
	<p><b>Експлікація</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Вівтар</li> <li>2. Солея</li> <li>3. Амвон</li> <li>4. Ризниця</li> <li>5. Паламарня</li> <li>6. Клирос</li> <li>7. Бічні нави</li> <li>8. Основна нава</li> <li>9. Бабинець (притвор)</li> </ol> <p><b>Іконостас</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>□ Престіл</li> <li>□</li> </ul> <p><b>Локалізація джерел обрядового освітлення:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Семисвічник</li> <li>Головне панікаділо</li> <li>Бічні панікаділа</li> <li>Ставники</li> <li>Вічна лампада</li> <li>Свічники</li> <li>Підвісні лампади</li> </ul>

Рис. 2.18 Предметно-функціональне опорядження храму східного обряду, літургійно-обрядове освітлення



Богословсько-предметна інфраструктура храму східного обряду

Об'ємно – просторова організація інтер'єру храму	
 <p>План-схема храму</p>	<p>а– притвор(бабінець, нартекс)                  б– храм вірних (нава, неф)                  г– соля; ґ – амвон                  в– тетрапод (предметна інфраструктура)                  д– іконостас                  е – престіл (предметна інфраструктура)                  є – проскомедійник (предметна інфраструктура)                  ж – горнє місце(предметна інфраструктура)                  з – святилище</p>
I	Святилище
I.1. Престіл	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="display: flex;"> <div style="text-align: center;">  <p>1</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>2</p> </div> </div> </div>
<p>Престіл:                  а – кивот                  б – Євангеліє                  в – напрестольний ручний хрест                  г – семисвічник-ставник(семираменник)</p>	<p>1,2 – Престіл (авт.А.Тирпич,2010,2014 )</p>

І.2. Іконостас	 <p style="text-align: center;">1</p>	 <p style="text-align: center;">2</p>	
	1,2 – проекти іконостасів/авт.А.Тирпич,2009-2014 рр.		
	 <p style="text-align: center;">3</p>		
	3 – Іконостас каплиці, м.Івано-Франківськ/авт.А.Тирпич,2014 р. /фото В.Радомська		
 <p style="text-align: center;">4</p>		 <p style="text-align: center;">5</p>	
<p>4 – Іконостас в каплиці семінарії о.Студитів, смт Рудно авт.А.Тирпич,2000 (фото: В.Радомська)</p>		<p>5 – Іконостас ц.Климентія папи, м.Львів авт.А.Тирпич,2012-2014 рр. (фото: В.Радомська)</p>	



II	<b>Храм вірних(нава)</b>		
II.1.Тетрапод, аналой, бічні вітарі, свічники-ставники, скриньки	 <p style="text-align: center;">1</p>	 <p style="text-align: center;">2</p>	 <p style="text-align: center;">3</p>
1,2,3 – тетрапод, свічники-ставники з скриньками для пожертв /авт.А Тирпич, 2010-2014рр. (фото В.Радомська)			
 <p style="text-align: center;">4</p>	 <p style="text-align: center;">5</p>	 <p style="text-align: center;">6</p>	
4 – аналой /авт.А.Тирпич,2010р. (фото В.Радомська)	5 – проект бічного вітаря /авт.А.Тирпич,2013р.	6 - тетрапод, свічники-ставники з скриньками для пожертв /авт.А Тирпич, 2010-2014рр. (фото	
			
Загальний вигляд каліці УКУ, м.Львів (фото В.Радомська,2013р.)			

Таблиця 2.3 (продовження)

<b>III</b>	<b>Нартекс (бабинець, притвор)</b>		
<b>III.1. Бабинець</b>	 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>2a</p>
	<p>1 – Хрест з розп'яттям і пристоячими, УКУ м. Львів, авт. А. Тирлич, 2014р. (фото В. Радомська)</p>	<p>2 – Проект хреста, А. Тирлич</p>	<p>2a – Проект хреста з розп'яттям та пристоячими, А. Тирлич</p>

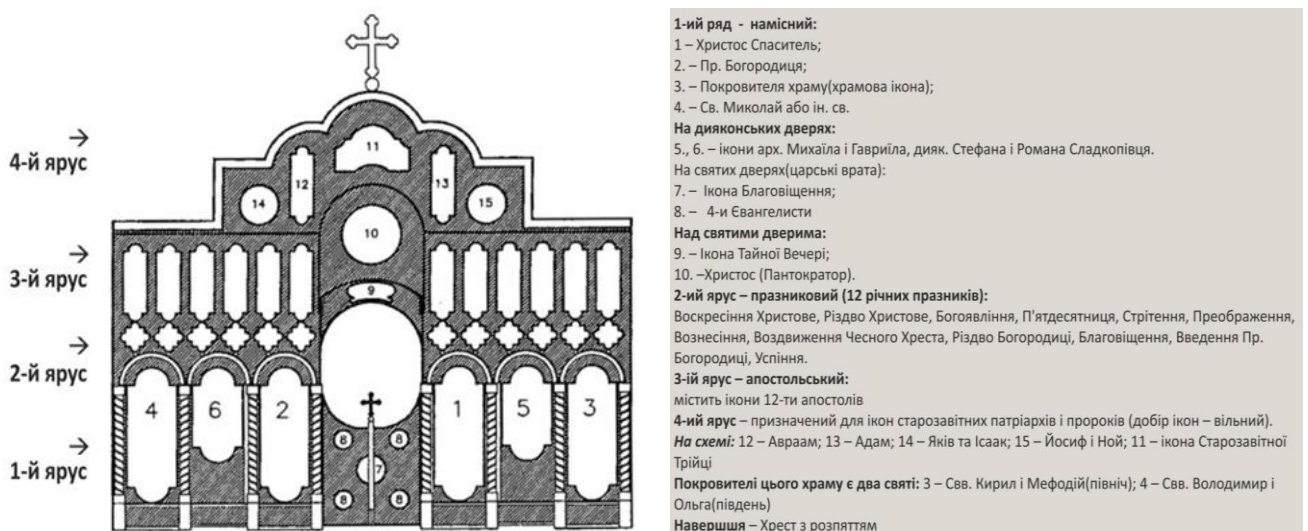
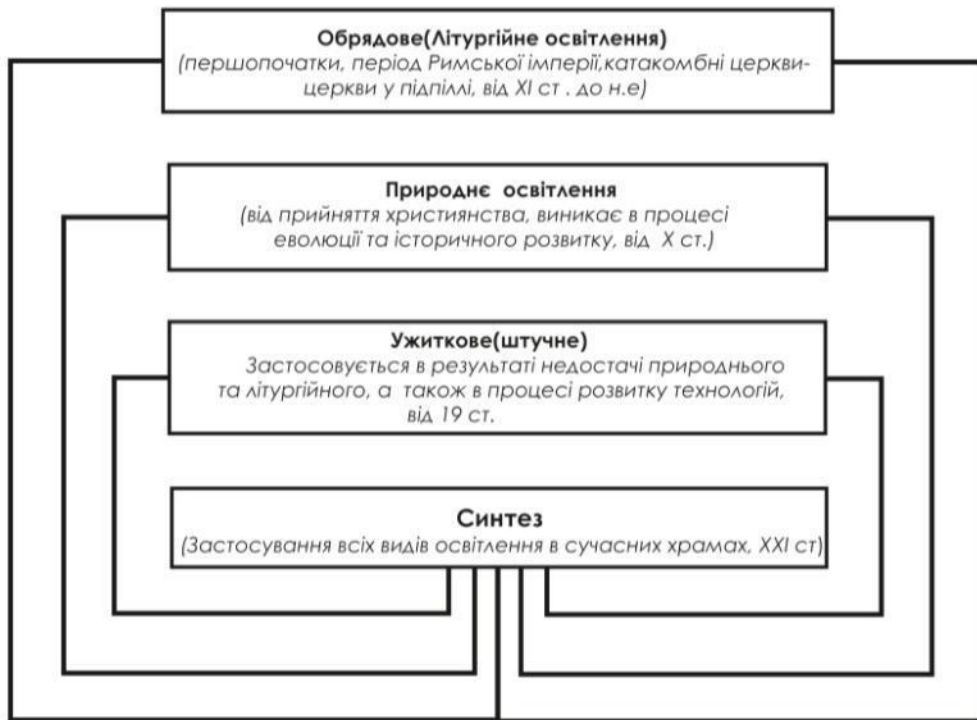


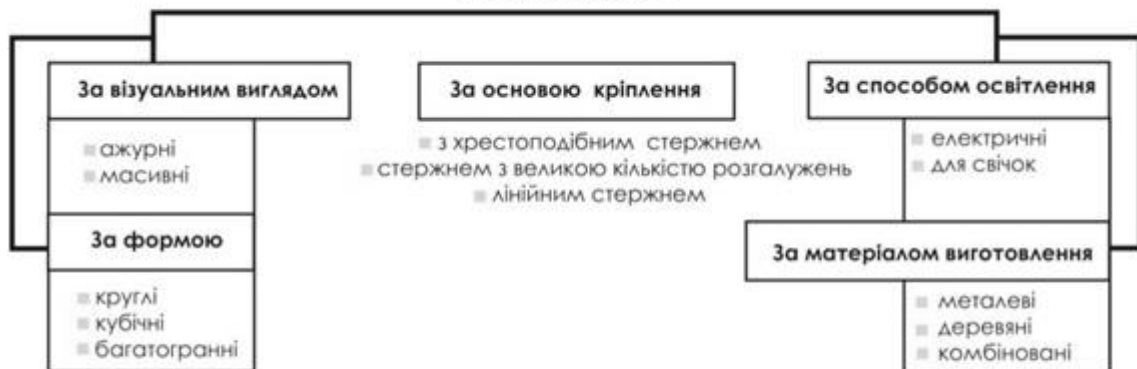
Рис. 2.19. Структура та іконографічна програма іконостасу

(за Гевриком, 1987)

## Еволюція використання засобів обрядового освітлення



## Панікадило



## Семисвічник

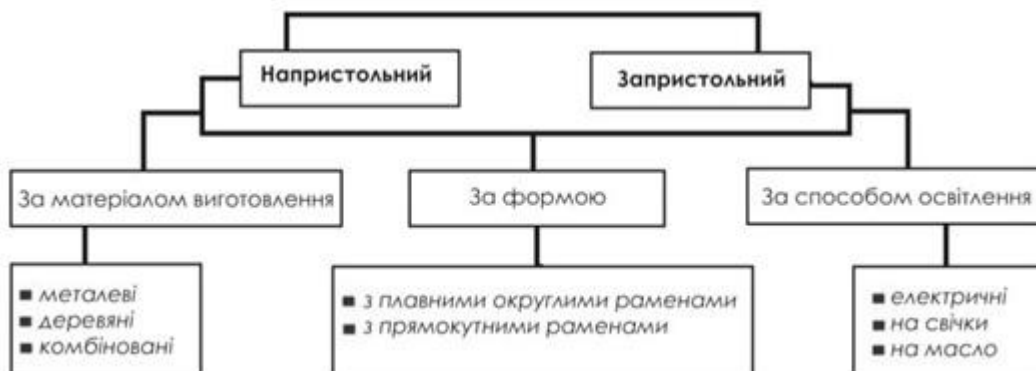


Рис. 2.20 Обрядово-літургійне обладнання джерел освітлення

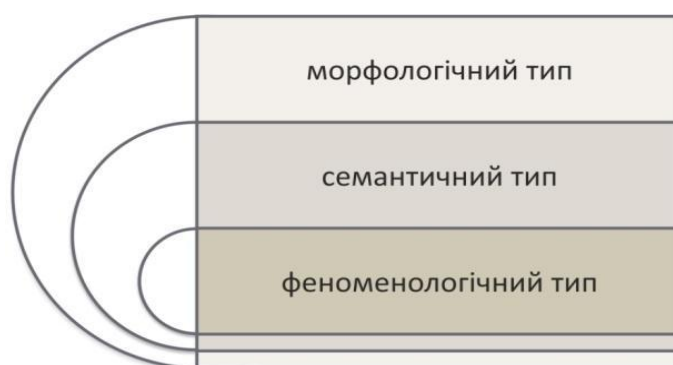


Рис. 2.21 Типологія формування візуального образу інтер'єру

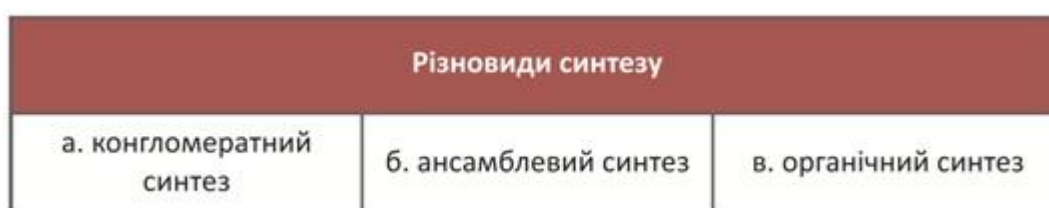


Рис. 2.22 Різновиди синтезу в організації інтер'єру сакральної архітектури



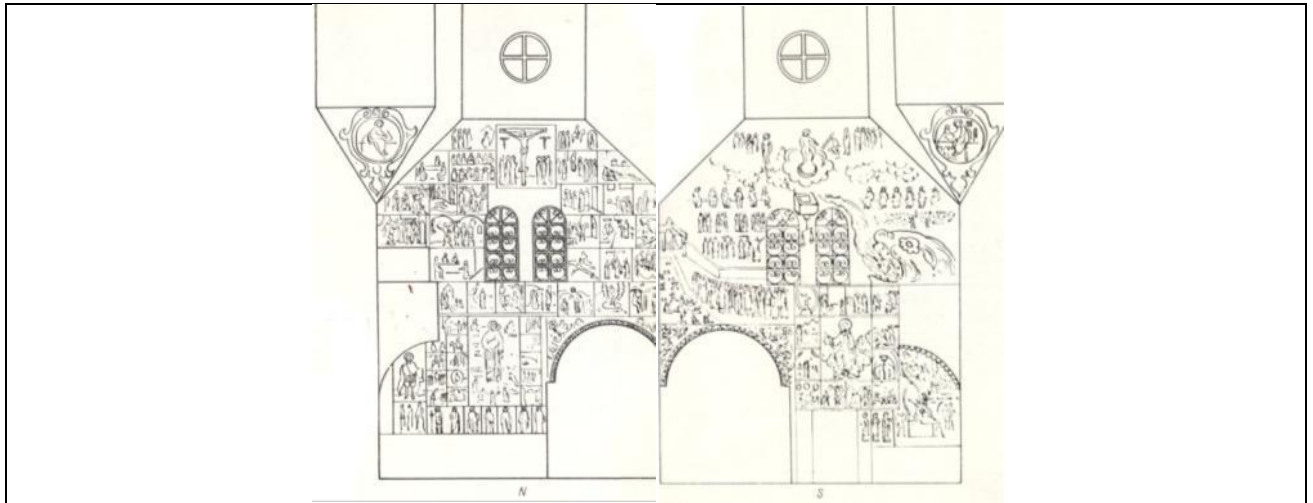
Рис.2.23 Систематизація композиційно-художніх компонентів формування предметно-просторового середовища церкви



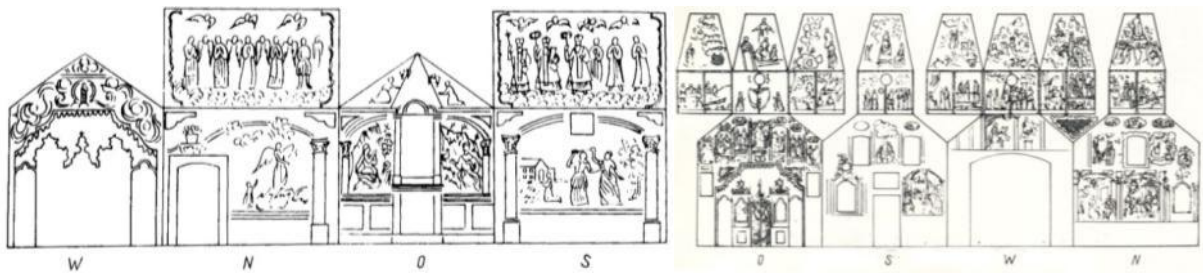
Рис.2.24 Послідовність формування візуального образу в інтер'єрі храму



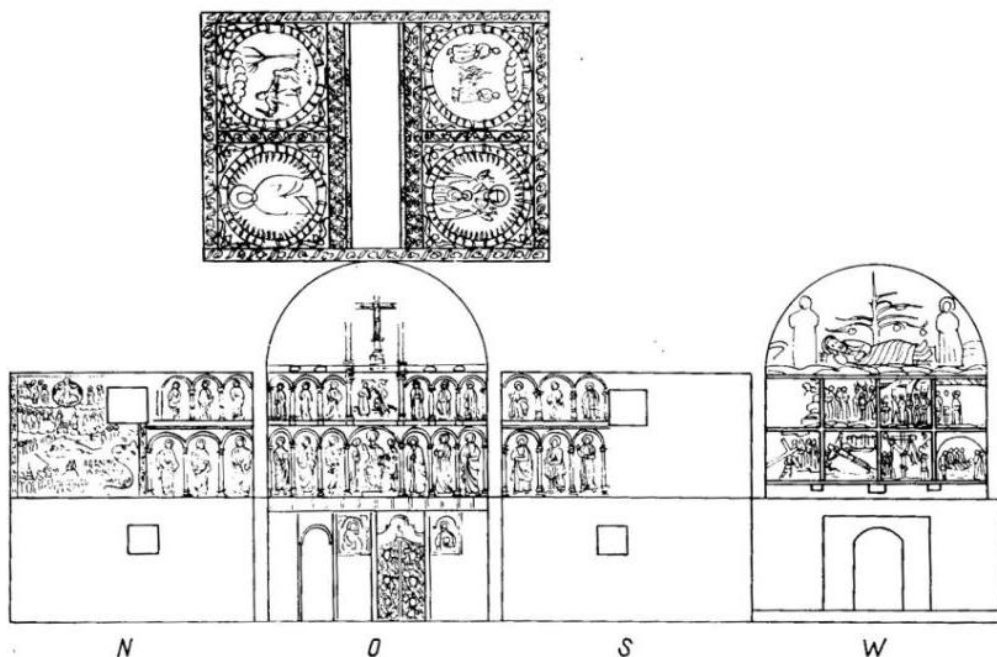
## Морфографічний аналіз розміщень стінописів в інтер'єрі церкви



Церква Воздвиження Чесного Хреста, сер. XVII ст., м. Дрогобич



Церква Непорочного Зачаття Богородиці, с. Вислобоки Львівської обл., 1763 р.



Церква Успіння Богородиці XVII ст., с. Новоселиця Закарпатської обл.

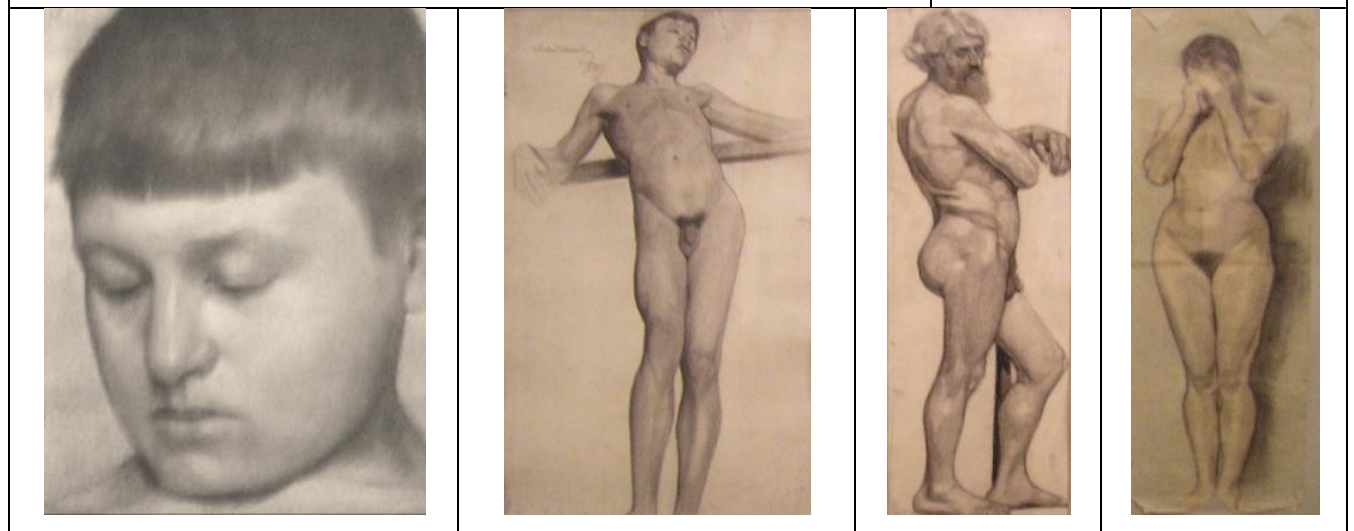


Рис. 2.25 Модест Данилович Сосенко (1875–1920) с. Пороги – м. Львів

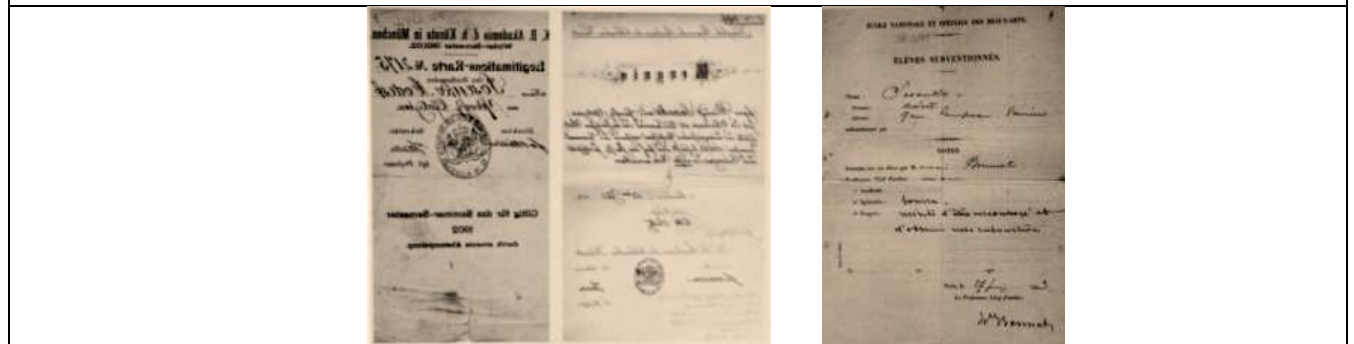


Етапи навчання та професійного становлення Модеста Сосенка (1885–1905)

		<p>Бронзова медаль, Краківська школа красних мистецтв, 1899 р.</p>



Студентські роботи Модеста Сосенка (Краків, 1898–1900): період навчання М. Сосенка, 1898–1900, Краківська школа красних мистецтв (з 1900р. – Академія мистецтв)



Навчання Модеста Сосенка: Академія мистецтв, Мюнхен, Німеччина (1901–1902); Мистецька школа Л.Бонна, Париж, Франція (1902–1905)





## Перелік об'єктів авторства Модеста Сосенка

м.Львів (2)	
1	<b>Церква Св.Онуфрія</b> ікони для іконостасу (1907-1911)
2	<b>Музичний інститут ім. М. Лисенка</b> стінопис: Мала, Велика зала ( 1914-1915) значно переписані у 1940-х рр. М.Бережницьким., реставрація плафону Малого залу, 1978-1979 рр. (Н.Присяжна)
Львівська обл. (9?)	
1	<b>Церква Архистратига Михаїла, с.Підберізіці, Пустомитівський р-н</b> стінопис (1907-1910) 2 вітражі (1910)
2	<b>Церква Пресвятої Трійці, м.Дрогобич</b> Проект іконостасу, ікони (1909-1910)
3	<b>Церква Воскресіння Господнього, с. Поляни, Золочівський р-н</b> арх. В.Нагірний, 1903 розпис центральної бані (1911) ікони для іконостасу та бічних вітарів (1911-1913)
4	<b>Церква Зіслання Святого Духа, с.Полове, Радехівський р-н</b> розпис ? (1912?)
5	<b>Церква Вознесіння Господнього, с.Побочі, Золочівський р-н</b> дві ікони для бічних вітарів (1913)
6	<b>Церква Покрови Пресвятої Богородиці, с.Вузлове, Радехівський р-н</b> стінопис святилища? (1911-1913)?
7	<b>Церква Св.Миколая, м.Золочів</b> розпис, реконструкція іконостасу (1911-1913) реставрована працівниками львівського філіалу ННДРЦ України, 2002 значні реконструкції, втрата автентичної колористики, збережені композиційні схеми
8	<b>Церква Св.Георгія, с. Дев'ятники, Жидачівський р-н</b> розписи? (1909) ?
9	<b>Церква Успіння Пресвятої Богородиці, смт Славське, Стрийський р-н</b> розписи,іконостас (1909) у 2018р. стінопис знищений повністю, іконостас - 2019-2020 реставрація (Львівська філіал ННДРЦ України)

Івано-Франківська область (7?)	
1	<b>Церква Св.Миколая, 1902, с. Конюшки, Рогатинський р-н</b> розписи? (1911) ?
2	<b>Церква Преображення Христа, с.Пороги, Богородчанський р-н</b> 4 намісні ікони для іконостасу, орнаментальні композиції у нижньому регістрі(1916)? церква зруйнована (1940-і рр.)
3	<b>Церква Архистратига Михаїла, смт Печеніжин, Коломийський р-н</b> стінописи (1906-1908) церква згоріла (1944)
4	<b>Церква Св.Іллі,с.Яблуниця, Верховинський р-н</b> розпис бабинця (1900-1901?) церква не збереглась (згоріла у 1918р.)
5	<b>Церква Св.Параскеви, с.Пужники, Тлумацький р-н</b> стінопис (1906) не збережено
6	<b>Церква Воскресіння Христового, м.Івано-Франківськ</b> частину ікон для іконостасу (1900) авторство не встановлено
7	<b>Церква Собору Пресвятої Богородиці,1874–1875 рр., смт Підкамінь, Рогатинський р-н</b> 1990р. – оновлення інтер'єру Стінопис, іконостас? (переписаний )
Тернопільська область (1?)	
1	<b>Церква Архистратига Михаїла (1871), с.Більче–Золоте, Борщівський р-н</b> стінопис (1912)? станом на 2021р. - не досліджено, є відомості що неодноразово переписані, постраждали від пожежі.

## Церква Архистратига Михаїла, с. Підберізіці Львівської обл.

Церква Св.Архистратига Михаїла, 1891 р., архітектурно проектне бюро Ів. Левинського, арх. В. Нагірний?  
с. Підберізіці, Пустомитівський р-н. Львівської обл  
М. Сосенко – стінописи інтер'єру, вітражі (1907-1910)



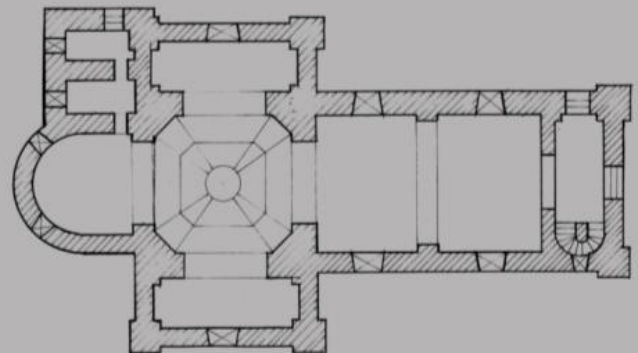
Етнографічна карта Пустомитівського повіту, 1939 р.  
(за В.Кубійовичем "Етнографічна карта південнозахідної України(Галичина)")



ц. Архистратига Михаїла, с. Підберізіці Львівської обл.  
графіка А. Турпича, 2014р.



Адміністративна карта Львівської обл., Пустомитівський р-н, 2014р



план ц. Архистратига Михаїла, с. Підберізіці Львівської обл.  
графіка А. Турпича, 2014р.

Рис. 2.27 Церква Архистратига Михаїла, 1891 р., арх. бюро І. Левинського  
с. Підберізіці, Пустомитівський район Львівської обл.

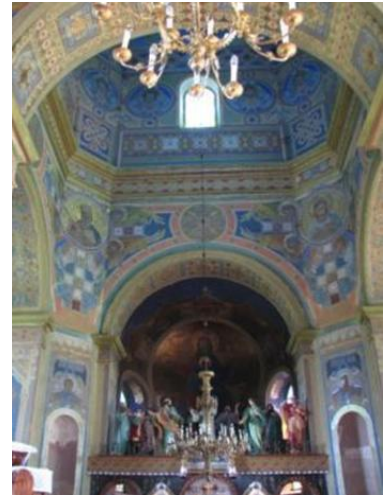




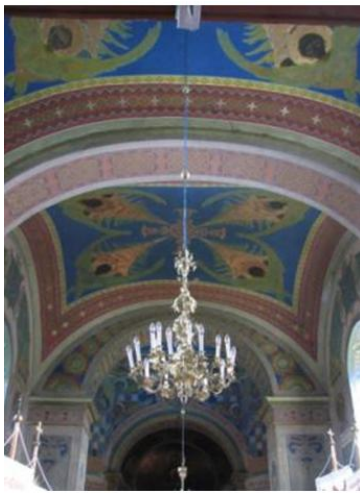
Нава, святилище



Нава, бабанець



Святилище, іконостас



Склепіння нави



Підкупольний простір



Святилище



Вітражі (північна, південна стіна святилища), 1910 р.

Південна стіна святилища

Рис. 2.28 Інтер'єрний простір. ц. Арх.Михаїла. с. Підберізців. Стінописи та вітражі Модеста Сосенка, 1907–1910 рр. (фото: Радомська, 2001–2019)

## Церква Св. Воскресіння Христового, 1903 р. арх. В. Нагірний

С.Поляни (до 1940-х с.Риків), Золочівський р-н Львівської обл.  
 Памятка архітектури. Останні ремонтні роботи в інтер'єрі церкви  
 проводились в 1989 р., зовні 1988р.  
 М.Сосенко – поліхромія центральної бані, ікони для іконостасу та бічного  
 вітваря (1911 р.)

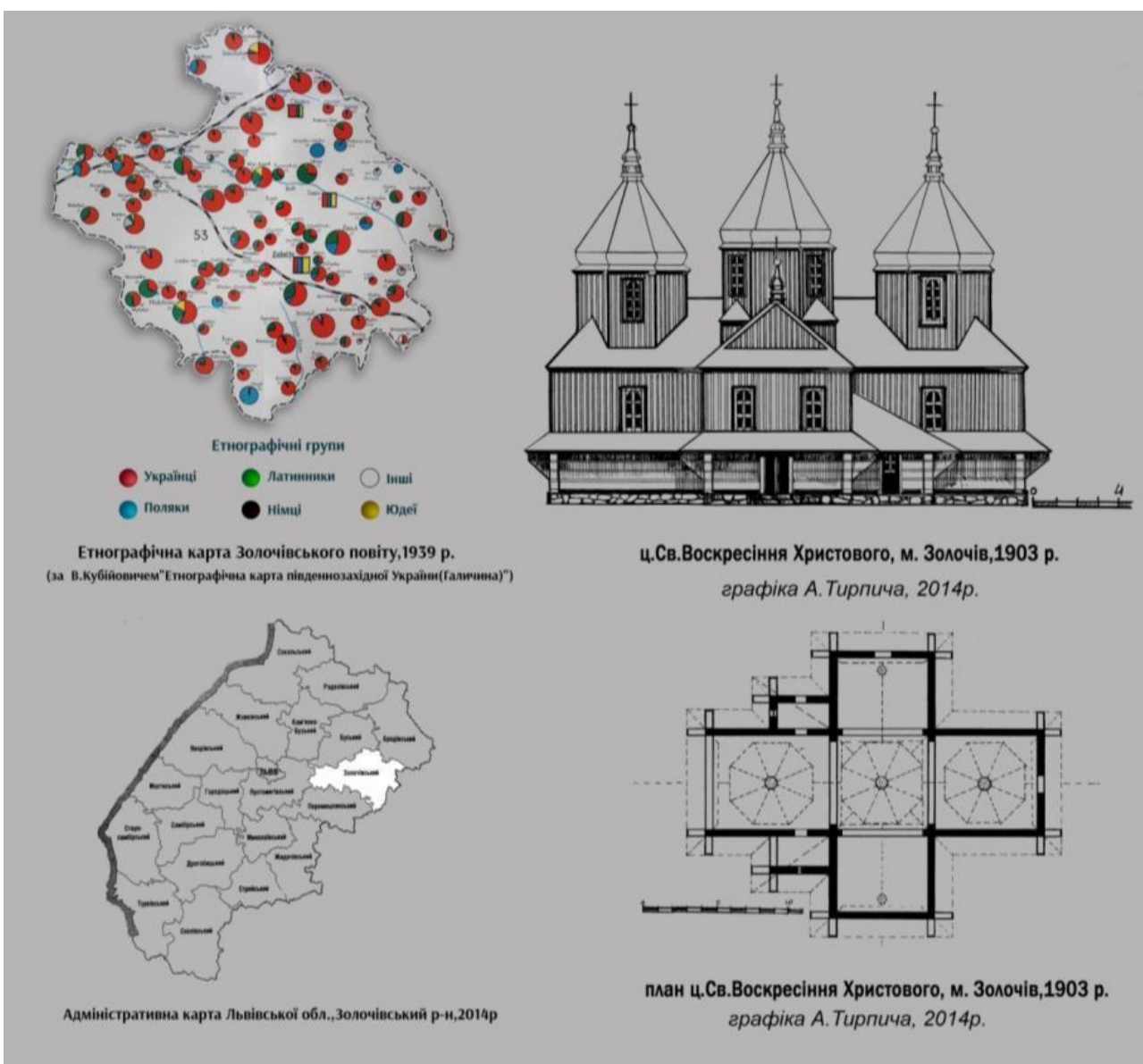


Рис. 2.29 Церква Воскресіння Господнього, арх. В. Нагірний, 1903 р.

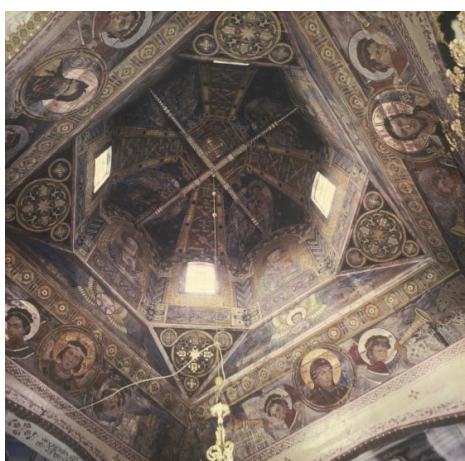




Церква Воскресіння Господнього,  
с. Поляни



Іконостас, 1910–1911 рр.



Стінописи Модеста Сосенка 1911 р., підкупольний простір центральної бані



Стінописи Модеста Сосенка, 1911 р., підкупольний простір центральної бані



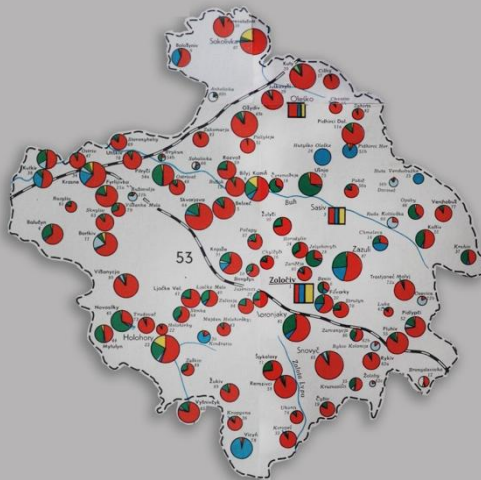
Рис. 2.30 Церква Воскресіння Господнього, арх. В. Нагірний, 1903 р.

Модест Сосенко: стінопис, іконостас, 1911 р.

(фотоархів: Радомська, 1989; світлини: І. Костецький)

## Церква Св. Миколая, м. Золочів, Львівської обл., кін. 16 - поч. 17 ст.

Церква Св. Миколая, м. Золочів, Львівської обл., кін. 16 - поч. 17 ст.  
Перша згадка про церкву в шематизмах Львівської єпархії датується 1627 роком; розбудова церкви припадає на кін. 18 ст. за фундаторства графа Миколи Потоцького; під час пребудова церкви 1763-1765 рр. було змінено іконостас; при реставрації інтер'єру храму в 1911-1913 рр. іконостас був доповнений іконами пензля М. Сосенка, стіни і склепіння храму були розписані М. Сосенком.



Етнографічні групи



Етнографічна карта Золочівського повіту, 1939 р.

(за В.Кубійовичем "Етнографічна карта південнозахідної України(Галичина)")

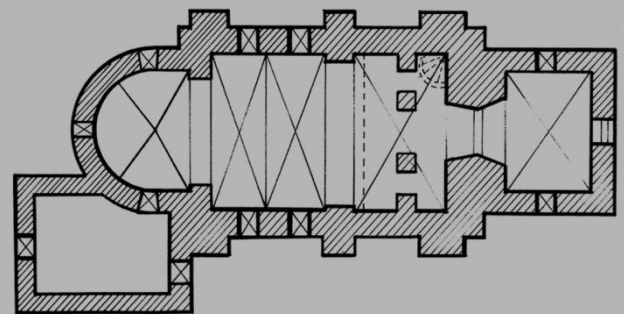


ц. Св. Миколая, м. Золочів, кін. 16-поч. 17 ст.

графіка А. Турпича, 2014р.



Адміністративна карта Львівської обл., Золочівський р-н, 2014р

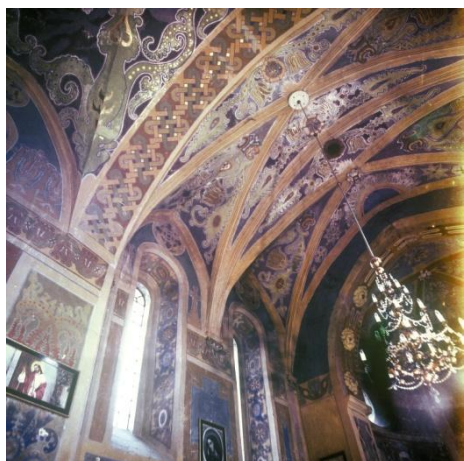


план ц. Св. Миколая, м. Золочів, кін. 16-поч. 17 ст

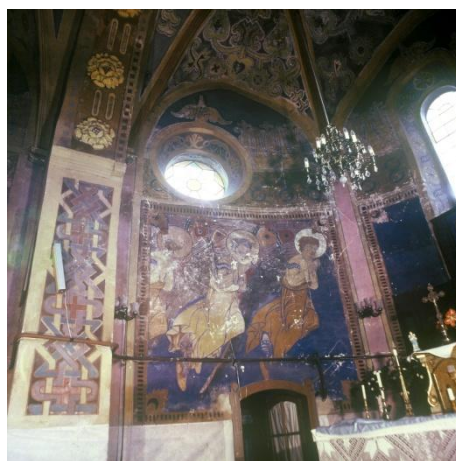
графіка А. Турпича, 2014р.

Рис.2.31. Церква Св Миколая, м. Золочів Львівської обл.

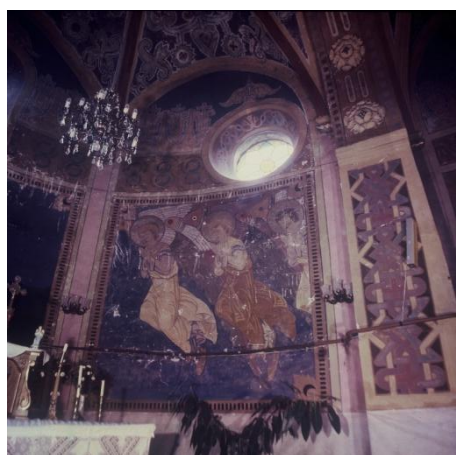




Фрагмент (нава)



Південна стіна святилища



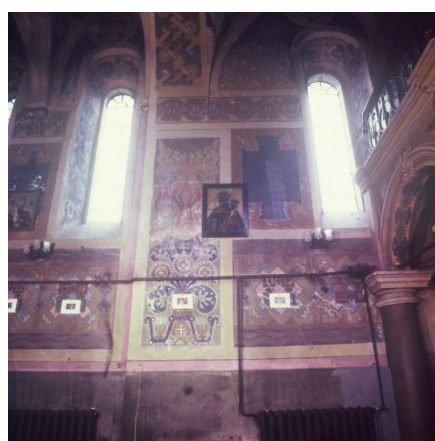
Північна стіна святилища



Вид на святилище



Вид на хори, бабинець

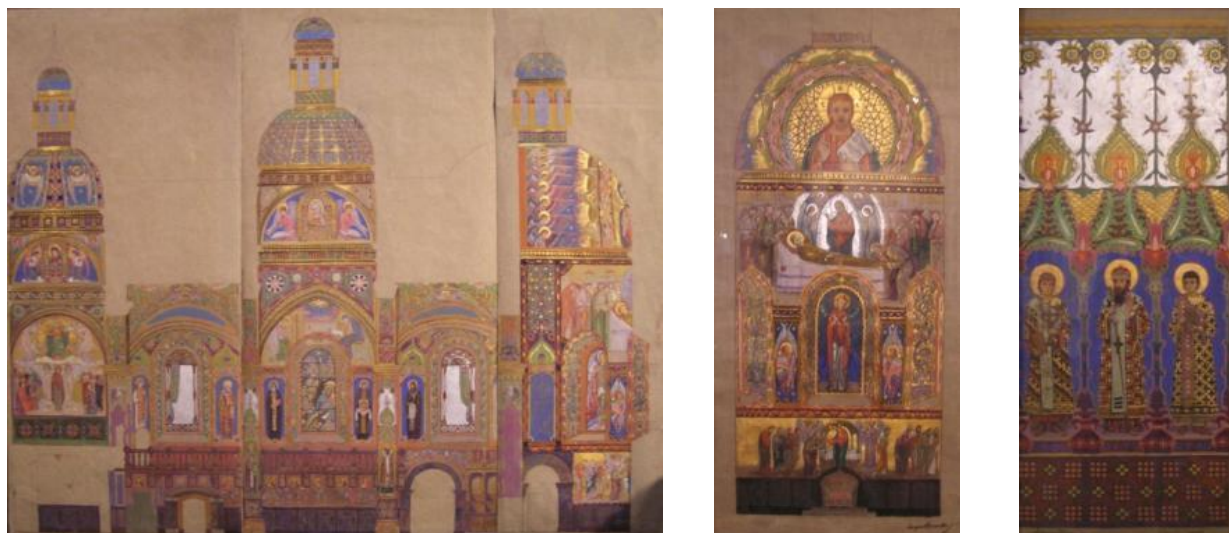


Південна стіна нави

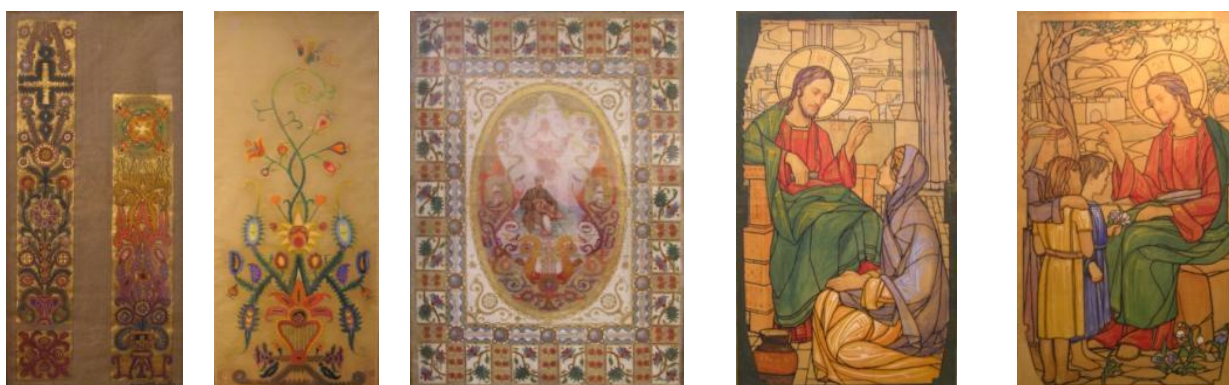
Рис.2.32. Церква. Св Миколая, м.Золочів  
 Модест Сосенко: стінопис, іконостас, 1911–1913р.

Експедиційний виїзд 1991 р.:  
 зафіксовано стан автентичних стінописів після закриття музею атеїзму  
 (фотархів: Радомська, 1991; світлини: І.Костецький, Д.Кравчик, 1991)





Конкурсний проект опорядження ц. Успіння у Львові, 1910–1911 рр.



Проекти орнаментів, плафон Музичного інституту у Львові, 2013–1014 рр.

Проекти вітражів, 1910 р.  
с. Підберізіці

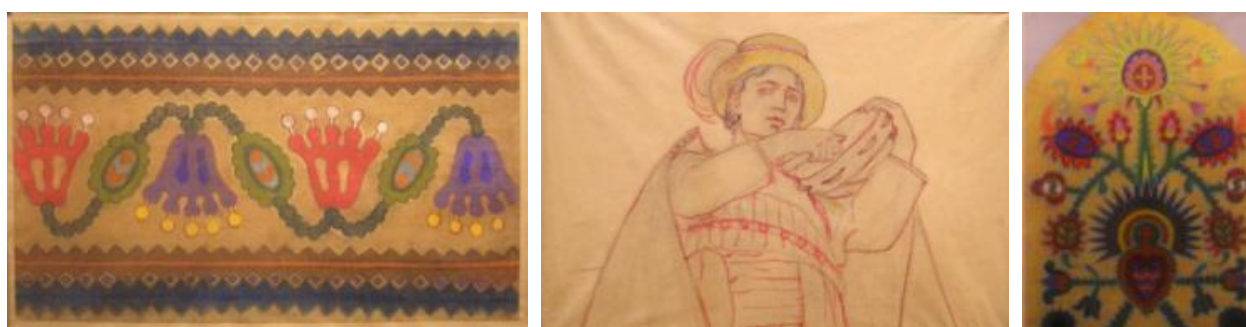


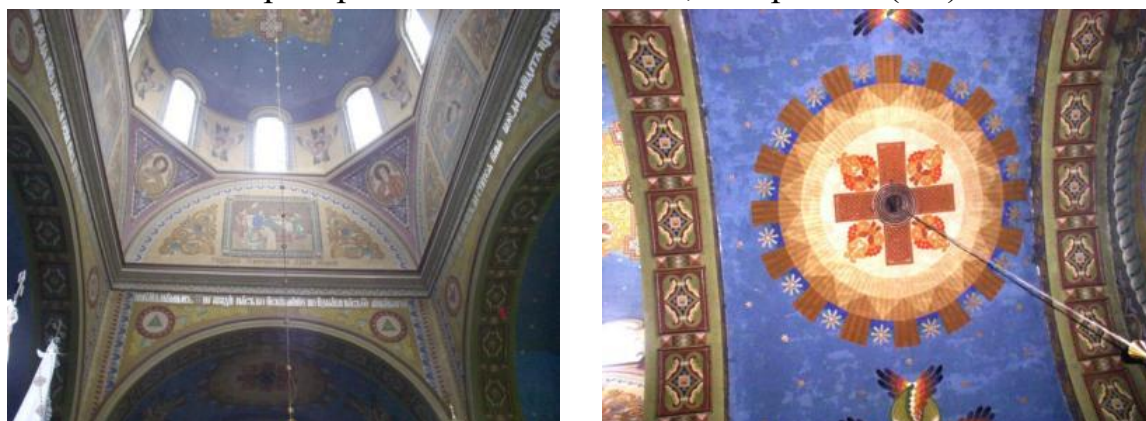
Рис. 2.33 Модест Сосенко: проекти для стінописів, іконостасів, вітражів  
(фотоархів: Радомська, 1991)



Ю. Буцманюк, 1930-і рр, ц. Різдва Христового, м. Жовква Львівської обл.



М. Бойчук, 1912–1913, орнаменти: П. Ковжун та М. Осінчук, 1938 р.  
ц. Преображення Господнього, м. Ярослав (РП)



П. Ковжун, М. Осінчук, 30-і рр XX ст., м. Калуш Івано-Франківської обл. (світлина: Радомська, 2016)

Рис. 2.34 Послідовники Модеста Сосенка:

Ю. Буцманюк, М. Бойчук, М. Осінчук

(джерело: Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай та Нога, 2012 р., с. 205–210)





Ольга та Олена Кульчицькі, 1927 р



П. Ковжун, 1930 р.



Я. Музика,  
1930 р.



М. Бойчук, 1911 р.,  
А. Наконечний  
«Благовіщення», 1930 р.



П. Холодний, 1926–1927 рр.,  
Каплиця Святодухівської  
семінарії УГКЦ

Рис. 2.35. Послідовники Модеста Сосенка :

Я. Музика, П. Ковжун, О. Кульчицька, М. Бойчук, П. Холодний, А. Наконечний  
(джерело: Герій, Туркевич-Клімашевський, Кодлубай та Нога, 2012)



Проекти М.Дмитренка, ц. Благовіщення Пресвятої Богородиці, 1943 р.,  
м. Городок, Львівської обл. (карт., гуаш, бронзівка, 22х22см):

1. Апостол Петро; 2. Апостол Филипп (ідентифікація: авторський підпис, нижній лівий куток картону, графіт. олівець); 3. Євангеліст ? (на звороті авторський напис: Лев, Віл, Орел, Чол., графіт. олівець); 4. Христос Учитель (приватний архів В. Радомської, А. Турпича)



Інтер'єр церкви Св Юрія, 1976 – 1978 рр., проект арх. А. Осадца, Н.- Й.  
(США) (джерело: С.Гординський, 1990, с. 179)

Рис. 2.36 Послідовники Модеста Сосенка:  
проекти та стінописи Михайла Дмитренка

## Висновки до другого розділу

У другому розділі «Особливості розвитку дизайну інтер'єрів в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття» стисло охарактеризовано процеси становлення та розвитку західноукраїнської сакральної архітектури на початку ХХ ст., виявлено геополітичні та соціально-культурні чинники, що вплинули на інтенсифікацію тодішнього художнього життя та активізацію будівництва сакральних споруд, що призвело до зростання попиту на опорядження церковних інтер'єрів. Ці процеси в значній мірі дали поштовх до розвитку художньо-образних засобів дизайн-діяльності у напрямку опорядження сакральних інтер'єрів. Зазначені процеси спонукали до розвитку образотворчих і ужитково-прикладних мистецтв та стилістичних пошуків і заклали основи формування національних етномистецьких традицій проектно-художньої творчості.

На початку ХХ ст. в різних регіонах України, незалежно від їх політичного підпорядкування, розпочалося становлення національних архітектурно-дизайнерських шкіл. Розкрито причини, витоки та тенденції формування дизайну предметно-просторового середовища інтер'єрів західноукраїнських церков. Відзначено, що економічне зміцнення українських громад та розвиток національної свідомості українців Галичини на зламі ХІХ–ХХ ст. спричинили до виникнення «соціального замовлення» на сакральну архітектуру високого професійного рівня.

Визначено, що тогочасна сакральна архітектура орієнтувалася як на західну, так і на візантійську мистецьку спадщину. Обидва джерела були інтегровані на основі традицій народного мистецтва. На базі такого складного переплетення та взаємопроникнення, тогочасним митцям та архітекторам вдалося створити неповторний синтез та запропонувати цілком індивідуальні, авторські дизайнерські вирішення церковних інтер'єрів. Ця діяльність мала своє виробниче підґрунтя. У цьому контексті висвітлено діяльність архітектурно-виробничої фірми Івана Левинського у Львові, яка об'єднала різні види

проектно-художньої та виробничої діяльності та дозволила реалізувати творчий потенціал плеяди модерних українських митців, що зуміли акумулювали свої знання, досвід та художньо-дизайнерську вправність у формування гармонійного предметно-просторового середовища інтер'єрів громадських та сакральних об'єктів. Майстерня І. Левинського активно співпрацювала з галицькими митцями, серед яких виділяється знакова фігура М. Сосенка (1875–1920) – вихованця європейських мистецьких шкіл та академій, творчий доробок якого став основним об'єктом цього дослідження.

Функціональні параметри церковних інтер'єрів розглянуто у богословському та проектно-художньому, естетичному контекстах. Суттєвою перепорою стало те, що сакральна спадщина окресленого періоду значно постраждала під час воєнних дій у Першій та Другій світових війнах, та в повоєнний період. Ця обставина ускладнила і, водночас, актуалізувала потребу використання міждисциплінарного інструментарію формування статистичної та аналітичної бази про дизайн збережених церковних інтер'єрів.

У дослідженні простежено, що саме стінопис, як важлива складова дизайнерського упорядження сакрального інтер'єру, зазнавав найвиразніших змін у стилістиці та іконографічній програмі. Незважаючи на такі трансформації, краса та гармонія залишалися незмінними характеристиками сакрального інтер'єру. Нові світоглядні та естетичні концепції у створенні стінописів, як дієвого прийому для підсилення емоційної складової, зустрічали опір та ставали предметом дискусії і непорозумінь із парафіянами, малоосвіченими священниками. Все ж, новаторські підходи та використання більш глибоких традицій і символічності, які вирізняють персоніфіковану проектно-художню діяльність, поступово прижилися на початку ХХ ст.

Розкрито соціально-культурну природу діяльності першого художника, чия творчість заклала базу для конкурентнозрілого європейського напрямку розвитку дизайн-діяльності на тодішніх західноукраїнських теренах. З'ясовано, що М. Сосенко був митцем високої фахової європейської освіченості, обізнаний з новаторськими європейськими тенденціями сучасного йому мистецтва.



Художник був знайомий з провідними мистецькими колекціями Парижу, Риму, Флоренції, Мюнхену, чудово орієнтувався в історичних стилях та тогочасних тенденціях. Як працівник Національного музею у Львові (1901–1905) та стипендіат митрополита Андрея Шептицького, М. Сосенко мав усі умови для глибокого розуміння автентичних національних мистецьких традицій, що безумовно ретранслявало та розкрило його власний творчий потенціал.

До першої світової війни М. Сосенко зумів створити основні проекти, розписи церков, іконостаси, ґрунтовно описані у працях В. Радомської (1991), О. Ноги (1997) та О. Семчишин-Гузнер (2020). При житті творчість Модеста Сосенка не була належно оцінена тогочасними критиками, так само як і в подальших мистецтвознавчих розвідках. Професор Д. Антонович (1947, с. 274) зазначав, що західноукраїнський митець М. Сосенко свідомо ухилився від надто прогресивних європейських течій, які активізувались у паризькій художній лабораторії, і цільово обрав собі викладачів більш академічного напрямку. З паризьких студій, на думку Д. Антоновича, він повернувся солідним майстром академічного напрямку, однак без імпресіоністичних ухилів, а портрети, автопортрет, жанрові твори – добре зроблені, але мало цікаві. Однак, у дослідженні зовсім не обговорюється монументальна спадщина митця.

Однак перші кроки, які Модестові Сосенкові вдалось зробити, завдяки меценатській підтримці Андрея Шептицького, спричинились до великих здвигів, переходячи якими, українське прогресивне суспільство намалось наздогнати та віновити тогочасні європейські досягнення.

Цей творчий потенціал та новаторські підходи, де іконографія та композиція стінописів визначає і творить авторський дизайн внутрішніх церковних просторів, дав поштовх до формування нових прогресивних та модерних пошуків наступного покоління монументалістів – М. Бойчука, Ю. Дядинюка, Ю. Магалевського та активної праці його безпосереднього учня Ю. Буцманюка.

### Розділ 3

## ТВОРЧИЙ МЕТОД МОДЕСТА СОСЕНКА В ОРГАНІЗАЦІЇ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Характеристика творчого доробку М. Сосенка та визначення принципів просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення атрибутованих йому інтер'єрів стали першочерговими завданнями дослідження. Проте процедура виокремлення тогочасних сакральних пам'яток, до облаштування інтер'єрів яких долучився М. Сосенко, стикається з певними труднощами. Головною проблемою є те, що стан їх збереження є незадовільним. Частина творів зазнала руйнацій під час бойових дій на західноукраїнських теренах у роки Першої та Другої світових війн та в період панування войовничої атеїстичної ідеології радянського режиму, коли церкви методично знищувалися чи їх будівлі віддавали під господарські функції. У такому випадку знищувалося обладнання інтер'єрів. Обмеженою є також джерельна база. Найперше свідчення про мистецькі події вишукувалися у тогочасній пресі та каталогах мистецьких подій, опрацьовувалися архівні неготеки або епістолярний фондний матеріал та праці дослідників мистецтва поч. ХХ ст. (Барвінський, 1921; Голубець, 1922; Гординський, 1947; Яців, 2011; Сидор, 1994, 2012; Геврик, 1987; Галишич, 2002). Так складався перелік архітектурних об'єктів, з якими пов'язувалася творчість М. Сосенка. Але головна проблема у виявленні спадку митця полягала у тому, що такий об'єкт міг бути збереженим, але його інтер'єрне предметно-просторове опорядження зазнавало змін та пошкоджень чи є на сьогодні втраченим.

Проте, згадані втрати не можна безоглядно списувати лише на антирелігійну практику радянської доби. Негативні тенденції спостерігаються і на початку ХХІ ст. і продовжуються сьогодні (Черкес та Радомська, 2019). Несприйняття новаторських естетичних концепцій чи конфесійна специфіка іконографічних сюжетів спричиняють до знищення авторських стінописів та літургійного предметного наповнення. Проблема створення каталогу спадщини



М. Сосенка та максимально об'єктивна процедура виокремлення його творчого доробку необхідні для визначення принципів просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення атрибутованих йому інтер'єрів. Деякі ознаки, що вирізняють твори поч. ХХ ст., є очевидними. Митці того часу прагнули до поєднання форми і змісту, стилю і самобутності. Ці прагнення сформували ключові принципи об'ємно-просторового облаштування сакральних інтер'єрів, відобразились у активному будівництві церков, їх художньо-предметному облаштуванні та у численних реконструкціях і поновленнях давніх святинь (зокрема, інтер'єрів) нового стилістичного напрямку, чим було закладено програму пошуків національної самоідентифікації та державницької ідеї (Вуйцик, 2004).

Професійні функції митців-монументалістів частково перепліталися з роботою архітекторів, спрямованою на організацію внутрішнього простору, підкреслюючи архітектоніку споруд, закладаючи нові підходи та використовуючи незвичний методологічний інструментарій для виконання проектних пропозицій з урахуванням специфіки архітектоніки будівлі.

Творчий спадок монументальних стінописів М. Сосенка, який розглядаємо у даному дослідженні, посідає важливе місце в генезі формування української школи дизайну сакрального предметно-просторового середовища, а започаткований ним творчий метод та закладені принципи застосування стінописів потребують інтеграції у подальший розвиток модерного проектування інтер'єрів сакральної архітектури. З цієї причини запропоновано дослідити авторські прийоми та засоби, які є визначальними для встановлення особливостей його монументальної творчості. Щоб сформувати об'єктивну теоретико-аналітичну канву, дослідження базоване на структурному, емоційно незаангажованому аналізі композиційних схем стінописів та їх взаємодії з архітектонікою церковної будівлі. Поставлено завдання визначити основні принципи, за якими М.Сосенко реалізовував задум, які прийоми та засоби застосовував для отримання поставленої мети, визначити системність та ступінь логічної передбачуваної схеми, рівень присутності спонтанності та

індивідуального творчого інтуїтивного підходу в організації таких значних за об'ємами інтер'єрних просторів.

### 3.1. Функціональний принцип

Зважаючи на специфіку предметного-просторового середовища сакральних об'єктів, особливу та ключову роль в його організації відіграє логічна та змістовно вмотивована функція приміщення, пристосована під здійснення літургії. Принципи функціонально-просторової організації інтер'єру церкви східного обряду підпорядковані, як і будь-який функціональний простір громадського призначення, певним завданням з головним та допоміжним поділом на складові частини інтер'єрної інфраструктури, призначених для здійснення обрядового конфесійно визначеного ієрархічного «сценарію» Богослуження (Подгужец, 2011) (рис.3.1–3.5). Відповідно до цього, просторова організація інтер'єру, в першу чергу, формується згідно богословсько-літургійного канону, який утверджений церковними статутами і формувався впродовж багатьох століть. Однак слід пам'ятати, що є певна відмінність у підходах та у формотворчому втіленні, «матеріалізації» та стилістично-образній реалізації цього канону. Незмінним залишається тридільний тип поділу на функціональні зони: святилище, нава і притвір (рис.3.2). В процесі богослужіння у першому з них духовенство здійснює визначені релігійним канonom церковні таїнства, в другому перебувають віруючі, що беруть участь в молитвах, а третій (бабінець) – призначався для «оглашених» мирян.

Наповнена духовним змістом літургія корелюється з фізичним простором храму, а сценарій цієї взаємодії ретранслюється саме за посередництвом поліхромних стінописів. Єдність змісту літургії та змісту стінопису створює невидимий для споглядача психологічний ефект, так званий сакрум чи принцип ієротопії (Покровский, 2013; Лидов, 2006; Nadrowski, 2012).

З огляду на важливість функціонального призначення стінописів, які є матеріальним відображенням літургії, проаналізовано творчий метод М. Сосенка, його складові етапи, характерні засоби та прийоми, які автор

використовував для гармонізації інтер'єру з урахування функціональних особливостей сакрального простору.

Якщо розглянути архітектуру будівлі храму з точки зору пристосування її функціонально-просторової організації для художньо-дизайнерських рішень, то багато з них вже визначено заздалегідь: виокремлені певні бар'єри та функціональні зони, архітектонічно структуризовані головні транзитні зони, предметно-просторове наповнення яких підпорядковується канонам. Проте, дизайнер здатний, відповідно до обраних прийомів та засобів, підсилити чи згладити образно-психологічні аспекти та знайти для певних сюжетів такі локації, які найкраще проявляють його зміст у загальній системі архітектоніки храму.

Аналізуючи значну кількість матеріалів проектно-ескізного моделювання М. Сосенка<sup>16</sup>, що стосуються опорядкування сакральних інтер'єрів за посередництвом стінописів та іконостасів, встановлено, що для митця практично не було проблем створити будь-яку проектну пропозицію у повному синтезі з усіма необхідними складовими предметно-просторового опорядження – від предметно-літургійного обладнання (іконостаси та вівтарі) (Радомська, 2009; Семчишин-Гузнер, 2020) до стінопису, при тім, запропонувати цілісну гармонійну ідейно-тематичну програму опорядження інтер'єру (рис.3.2). На жаль, такі цілісні інтер'єри на сьогодні не збереглися (Радомська, 1991, 2019; Нога, 1997; Семчишин, 2009, 2020), а ті, що були створені протягом 1900–1915 років, станом на поч. ХХІ ст. частково чи повністю знищені.

На основі вивчення збережених об'єктів та натурних обстежень їхніх інтер'єрів, встановлено, що в загальній структурі інтер'єрного опорядження виокремлено три основні різновиди синтезу декоративного мистецтва і предметного наповнення (рис. 2.22 ): конгломератний, ансамблевий, органічний.

*Конгломератний синтез* передбачає неадаптивне об'єднання

---

<sup>16</sup> Оригінали творчої та приватної спадщини зберігаються у секторі фототеки, неготеки та архівних матеріалів, частково у відділі стародруків і рукописів, у фондах Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові (Семчишин-Гузнер, 2020)

різностильових елементів художньо-декоративного та літургійно-предметного наповнення інтер'єру, які виконують «самостійну» роль у інтер'єрі. У таких випадках митець мав обмежені можливості сформувавши свою загальну концепцію та єдину іконологічну систему, оскільки для роботи були визначені лише окремі елементи предметно-просторового обладнання. Такого типу роботи зафіксовано у наступних інтер'єрах церкви: іконостас (ікони) церкви Св Онуфрія у Львові (1909), іконостас кафедрального собору Св Трійці у м. Дрогобичі (1909–1910), ікони для бічних вітарів Церкви Вознесіння Господнього в с. Побочі, Золочівського р-ну Львівської обл. (1913 р.) (рис. 3.24–3.26).

У цих роботах принцип об'ємно-просторової організації інтер'єру церкви східного обряду в усіх випадках дотриманий, але відсутня загальна проектна концепція, яку б розробив митець. Саме цілісне структурне наповнення архітектоніки образно-функціональним змістом сакралізує інтер'єр та єднає його з архітектурними особливостями будівлі. Тож М. Сосенко вирішує це завдання згідно богословських канонів, виконує роботу відповідно до функціонального призначення, однак у відмінній стилістичній програмі.

Конгломератний синтез є виправданим, коли концепція формується на контрастних стильових ідеях, і збережені історичні артефакти поєднуються з модерними розробками, що взаємопідсилює різні стильові підходи в межах дизайну одного сакрального інтер'єру. Але коли не завершені одним митцем проекти доповнюють бездумним наслідуванням, тоді створюється дисонанс, невидимий «для людського ока», але відчутний на метафорично-богословському та естетичному рівні. Конгломератний спосіб організації інтер'єрів, при нефаховому виконанні, може призвести до дисгармонії простору. Такі об'єкти виконують «самостійну» роль в структурі інтер'єру.

Конгломератний принцип організації інтер'єру спостерігається в деяких об'єктах, до яких був причетний М. Сосенко, саме – в роботі над створенням ікон для іконостасу церкви Св Онуфрія у Львові (1908–1011 рр.). З 1902 р. в монастирському комплексі монастиря Св. Онуфрія тривали архітектурно-художні роботи (фірми І. Левинського), які передбачали зміни в об'ємно-

просторовому плануванні, і безпосередньо пов'язані з інтер'єром церкви (Вуйцик, 2004, с. 49–50). В 1906 р. художник-декоратор Й. Бала виконав новий стінопис, а в 1907 р. повстало питання заміни старого іконостасу (Л. Долинський, 1820 р.). Для створення нового використано композиційно-стилістичний бароковий прототип, практично втраченого під час пожежі у 1899 р., «краснопуццанського іконостасу» (Вуйцик, 2004, с. 36; Семчишин-Гузнер, 2020, с. 168–172). Для новоствореного іконостасу попередні ікони Л. Долинського не використовували, а прийняли рішення створити нові у єдиній цілісній стилістиці (Вуйцик, 2004, с. 58), Цей сегмент художніх робіт доручили виконати М. Сосенкові. М. Сосенко сформував цілковито новітню концепцію, в якій знову виступає як вмільний знавець синтезу стилів в одному композиційному блоці (іконостасові) – творча інтерпретація старовізантійського, українського іконографічного прототипу органічно модифікована у сучасний художньо-візуальний формат європейської сецесії (модерну початку ХХ ст.) (рис.3.25).

В контексті *конгломератного синтезу*, можна також розглядати іконостас кафедрального собору Пресвятої Трійці у Дрогобичі (рис.3.26). Колишня будівля римо-католицького костелу (1690 р.) була викуплена українською громадою (1808 р.), а глобальні переформатування інтер'єру храму відбулись на початку ХХ ст., коли на стінах з'явилися розписи та нова вівтарна перегородка. Проект іконостасу було реалізовано в майстерні Совінського в Дрогобичі, а ікони для нього виконав М. Сосенко у 1909–1910 рр. (Пограничний, 2003, с. 151-190; Семчишин-Гузнер, 2020, с. 196). Іконостас в інтер'єрному просторі церкви Пресвятої Трійці сформовано за єдиною іконографічно-візуальною програмою, він є цілісним об'єктом літургійно-предметного обладнання та композиційною домінантою в структурі інтер'єру храму. Однак його взаємозв'язок із монументальними стінописами проявляється опосередковано, хоча кожен зі складових елементів його обладнання відповідає своєму призначенню в загальній функціональній іконографічній програмі храму (рис.3.26).

Така ж ситуація зафіксована і в інтер'єрі церкви Воскресіння Господнього у

с. Поляни<sup>17</sup> (1903 р., арх. В. Нагірний), де М. Сосенко встиг виконати стінописи підкупольного простору центральної бані (1911 р.), іконостас та дві ікони для бічних віктарів (1911–1913 рр.) (рис.3.21–3.24). За об'єктивними причинами, здійснити організацію цілісного простору художник не мав змоги (Семчишин-Гузнер, 2020, с. 249). Як результат – цілісної та стилістичної єдності простору не створено, а дещо примітивна програма пізніших стінописів цілковито зруйнувала ансамблевість, спростила сприйняття інтер'єру та не дозволила у повній мірі сформувати невидиму на фізичному рівні ієротопію, як важливий сегмент особливої функції та призначення сакрального інтер'єру (Лидов, 2012).

Архітектонічна специфіка опорядження цього хрестовокупольного простору спричинила до використання іншого підходу у визначенні сакральних зон, що ототожнюються з поняттям функції в просторі церкви. Митець розпочав процес формування іконографічно-психологічного наповнення з центрального сакрального місця – підкупольного простору центральної бані, середохрестя храму, чим зосередив та акцентував увагу на головному функціональному призначенні цієї архітектонічної деталі, сформувавши функціональну домінуючу інтер'єру сакрального характеру. Особливу об'ємно-просторову функцію підкупольного простору визначає поясне зображення чотирьох Євангелістів з відповідним тетраморфом<sup>18</sup>. Ці зображення задають конкретну локацію присутності божественного особливого місця у просторі храму вірних. Погляд вірянина під час літургії звернений на схід і його увага концентрується на сповненій подіями суті торжества. Те, що у візантійському церковному просторі немає певно зафіксованого місця перебування Бога, обумовлює вигляд формоутворення купола, а для підсилення змісту застосовується стінопис. Євангелістів Матвія, Марка, Луку, Іоана М. Сосенко вдало komponує на гранях підкупольного простору, тим самим підкреслює сакральність місця та

<sup>17</sup> До 1946 р.– село Риків Золочівського повіту.

<sup>18</sup>Тетраморф – символічні зображення авторів чотирьох Євангелій у вигляді таємничих апокаліптичних тварин, що зустрічаються в Книзі пророка Єзекіїля (1:10) і Одкровенні Іоанна Богослова (4: 7) (Филатова, Т.2, с.291–292).

метафорично «спонукає» до дії – заклик мирян «вивчати» та «пізнавати» земне життя Христа за посередництвом розповідей та писань Євангелистів. Структуру іконостасу (1910 р.) та його іконографічну і стилістичну програму органічно доповнює сегмент поліхромій. З ряду об'єктивних причин, здійснити організацію цілісного простору художник не мав змоги (Семчишин-Гузнер, 2020, с. 249) (рис.3.23–3.24).

*Ансамблевий синтез* передбачає цілісне об'єднання більшості компонентів наповнення інтер'єру (стінописи, мозаїки, предметний дизайн) в архітектурному середовищі, які при взаємопов'язку дозволяють створити єдину образно-стилістичну предметно-просторову послідовність. Такий комплексний підхід до функціонального та образно-естетичного опорядження сакрального простору репрезентовано в інтер'єрі церкви Арх. Михаїла в с. Підберізцях (1907–1910 рр.), де уся об'ємно-просторова архітектоніка храму структурована за посередництвом стінописів М. Сосенка (рис.3.6–3.8). Саме композиційна схема стінописів стала визначальним фактором гармонізації та організації цього інтер'єру. Цей мурований храм належить до найбільш збережених пам'яток і дає найкраще уявлення про пошуки індивідуального вираження та розуміння «авторського сценарію» у досить великому інтер'єрному просторі. У храмі вірних митець знову формує символічне ієрархічне поле іконографічної структури за посередництвом зображень повнофігурних та портретних силуетів святих церкви. Щоб підсилити функціональну причетність цього простору для обрядів мирян, він знову звертається до вибудованої іконографічної канви з персоналіями, пов'язаними із земною тематикою перебування Христа серед вірних (рис.3.8).

В середохресті головного куполу трансепту митець зосередив увагу на чотирьох євангелістах з відповідними зооморфними символами, а підкупольний простір емоційно підсилив метафоричним підтекстом із зображеннями ангелів середньої ієрархії, які вчать людей панувати над своєю волею. А ось святилище наповнене сакральним драматизмом, де тему небесної слави зосереджено навколо великомасштабного зображення «Новозавітної Трійці», що у «статичній



динаміці» сформувала простір особливого функціонального призначення (рис.3.11, 3.18).

Феєрія ангельських чинів, практично усіх трьох ієрархій, теж формує логіку богословської інфраструктури. Навіть склепіння нави підпорядковані виявленню піднесення вірян до вищого та нескінченного, руху до вітваря по центральній осі. Хоча іконостас церкви не цілком узгоджується з контекстом загального образу, однак позитивно, що він є однорядним, тяблогового типу, з пластикою поліхромованих постатей 12 апостолів. Попри незвичну композицію, силуетність цього іконостасу та наявність об'ємної різьби, він не переймає на себе активну увагу, а виконує лише безпосередню, притаманну йому літургійну функцію – створює межу між навою та вітварною частиною (рис.3.8.б). Інфраструктура цього інтер'єру у святилищі підсилена вітражними композиціями, що теж драматизує сакральність та тайну, яка відбувається у просторі святилища. Вітражні композиції із сюжетними зображеннями «Христос благословляє дітей», «Христос і Марія» виконані за проектами М.Сосенка у 1910 році краківською вітражно-мозаїчною фірмою С.Желенського (рис.3.8; рис.2.27. 2.28).

Завершити групу досліджуваних пам'яток можна інтер'єрним опорядкуванням церкви Успіння Богородиці в смт. Славське, де М. Сосенко зі своїм учнем Ю. Буцманюком у 1909 р. розпочали втілювати комплексний підхід, розвинувши богословську інфраструктуру інтер'єру за посередництвом стінописів та іконостасу. Однак нині його можна досліджувати лише за архівними світлинами, оскільки поліхромії були цілковито знищені влітку 2018 р. (Лавришин, 2018). Цей інтер'єр був неодноразово переписаний та зазнав серйозних реконструкцій (а саме руйнації центральної бані), хоча теж міг бути програмним прикладом укладання об'ємно-просторового богословського контексту в єдину функціональну богословську інфраструктуру за посередництвом поліхромій, у єдності з тектонікою та живописом іконостасу (рис.4.2–4.3).

В цьому контексті варто вказати і на оновлення інтер'єрного простору та компіляцію іконостасу для монастирської церкви Св Миколая в м. Золочеві

(1913 р.), де неоготичні склепіння та незначна площа будівлі формує інший підхід у розміщенні стінописів, концентруючи змістовий та функціональний акцент на святилищі, де зображення постатей ангелів, звернених до центральної осі, вказують напрямок до запрестольного вітваря чи зображення запрестольної ікони, підсилюючи сакральну функцію цієї частини храму. Стіни та архітектоніка будівлі доповнені та підсилені вже іншого типу орнаментикою, на основі симетричних вертикальних мотивів «дерева життя», що додають інтер'єру більш декоративного, а не наративного підтексту (рис.2.31–2.32).

Доведене до ідеалу, цілісне образно-стилістичне візуальне вирішення інтер'єру та екстер'єру храму отримуємо при застосуванні *органічного синтезу*, який передбачає стилістичне поєднання архітектоніки будівлі та об'єктів художньо-предметного дизайну в інтер'єрі храму. М. Сосенко зумів продемонструвати творчий метод в контексті функції, композиційних прийомів, глибокого семантичного змісту, підсилені техніко-технологічними особливостями, у масштабній роботі над проектом розписів для обнови інтер'єру церкви Успіння у Львові (1910–1911) (рис. 3.28).

Зреалізувати на практиці такий проект, в умовах певної некомпетентності та архаїзованих стилістичних пріоритетів замовників, було б не просто. Але про масштаби роботи свідчить нереалізована конкурсна проектна пропозиція М. Сосенка, яка б могла стати ще одним самотнім прикладом зі створення цілісного образу сакрального інтер'єру. В цій проектній пропозиції М. Сосенко продемонстрував глибокі знання функції, естетичної вишуканості та їх взаємодоповнення. У ній втілено вміння автора в особливий спосіб закладати матеріалізоване сценографічне опорядкування, на основі якого народжується особлива просторова конструкція, дивним чином підпорядкована реальній функції (рис.3.28).

### 3.2 Композиційний принцип

Розглядаючи принципи композиційної впорядкованості інтер'єру, потрібно з'ясувати основні критерії, які впливають на формування цього процесу, і те, чи відповідає цим критеріям композиційна модульна система зображень стінописів М. Сосенка. Якщо проаналізувати загальну композиційну структуру, за якою розміщено поліхромії, то у ній спостерігається певна логіка та послідовність. В усіх обстежених інтер'єрах цокольна частина храму або громадського простору членується цільними модульними орнаментальними схемами з дотриманням усіх можливих мистецьких засобів: пропорцією, масштабом, виділенням композиційного центру, ієрархією, ритмом, модулем, симетрією або асиметрією, нюансом або контрастом, тотожністю, статикою або динамікою тощо (рис.3.6–3.8; рис.3.10–3.11). Застосування композиційного принципу передбачає використання своєрідної модульної схеми, яка логічно укладена на поверхні видимих об'ємно-просторових конструкцій храму. Окремо розроблено членування на пілястрах чи арках, у раменах трансепту, підпорядкованих та співмасштабованих у певній ієрархії, які трактовані як підмодулі, що мають правильні геометричні форми (квадрат, прямокутник, коло).

Зображення на склепіннях храму чи інших архітектонічних деталях обрамлюється та доповнюється спрощеними орнаментальними фризами або замкнутими по периметру композиціями, що дає можливість акцентувати увагу саме на сюжеті зображення, а це підсилює архітектоніку конструкції будівлі та визначає локацію іконографічної програми стінописів. Загальна насиченість храму орнаментикою відіграє роль дієвого візуального інструменту для організації простору інтер'єру храму. В орнаментально-сюжетних зображеннях досить вдало застосовано певну специфіку та особливості пропорційної системи, враховано специфіку нульової, додаткової та від'ємної кривизни архітектонічних деталей і конструкцій будівлі, що дозволяє визначити композиційні домінанти, розташувати певні силуети і масштаби, врахувавши оптичну похибку візуального сприйняття сюжету (рис.3.6, 3.9–3.10; рис.3.13–3.14).

У розписах сакральних об'єктів також активно «експлуатуються» закони

оптичних ілюзій. І в цьому процесі визначальним є поняття *прийняття, сприймання – перцепції*<sup>19</sup>. (рис.2.21; рис.3.9) Сприйняття замкнутого простору інтер'єру характеризується рядом особливостей, найважливішими з яких є: *предметність, цілісність, структурність, константність і осмислення* (Радомська та Бакусевич, 2015, с. 59–63).

Предметність виявляється в образі не ізольовано, а в акті об'єктивації. Цілісний образ виникає на основі узагальнення інформації про окремі предмети. З цілісністю перцептивного образу тісно пов'язана його структурність, в якій відображаються різні властивості та частини предмету або зображення, що виділяють його із оточення та визначаються в процесі рефлекторної роботи аналізаторів людини (Банах, 2014, с. 8). Ряд наукових експериментів (Maddex, 2001) підтвердили фазовий характер зорового сприйняття. У першу мить складний рисунок, предмет, силует сприймається як мозаїчне поєднання ліній, площин, кутів, кольорів, і лише згодом, у процесі тривалого огляду, в свідомості утворюється цілісний образ. При зміні відстані, освітлення, положення видозмінюється величина зображення предмета на сітківці ока, але його видима величина і форма залишаються відносно постійними. Дійсним джерелом константності сприйняття є активні дії перцептивної системи, які допомагають суб'єктові (споживачеві, глядачеві) виділяти інваріантну структуру об'єкта сприйняття (Радомська та Бакусевич, 2015). Важливою складовою сприйняття є осмисленість – сприймаючи предмети чи зображення, людина тлумачить їх згідно наявності персональних знань і практичного досвіду, які тісно взаємопов'язані з мисленням. Через осмислення відбувається персоніфікована інтерпретація наявної інформації, зокрема, при сприйнятті багатозначних зображень, у яких почергово сприймаються фігуративна складова та фон (Каган, 1972).

---

<sup>19</sup> *Перцепція* (від лат. *perceptio*) – пізнавальний психологічний процес, який полягає у відображенні людиною предметів і явищ, у сукупності всіх їх якостей при безпосередній дії на органи відчуття. За своєю сутністю сприйняття трактується як складний процес, в ході якого інформація про окремі властивості об'єкта поєднується в сенсорний образ та інтерпретується як інформація, породжена об'єктами або подіями оточуючого середовища (Фейрейс (Feireiss), 2010).

Важливим філософським поняттям для трактування та сприйняття інтер'єрного середовища вважається *гештальт*<sup>20</sup>, що позначає об'єкт у його цілісності, без членування на складники. Гештальт-психологія сприйняття пропонує цілісну структуру, яка формується у свідомості людини при сприйнятті об'єктів або їхніх образів (Фіріс (Feireiss), 2010; Маддекс (Maddex), 2001). Власне гештальт являє собою функціональну структуру, що впорядковує різноманіття окремих явищ, форм, предметів та зображень. Гештальт-фактор стає стимульним фактором, що викликає перцептивні образи цілісності або єдності, без якої неможливо створити стильне, згармонізоване інтер'єрне середовище будь-якого призначення. Усі властивості сприйняття у гештальт-психології – константи, фігура, тло – вступають у взаємозв'язок і утворюють нову форму.

Цілісність і впорядкованість у гештальт-психології досягаються завдяки наступним принципам: близькості, схожості, цілісності, замкнутості, суміжності, загальній зоні. Людська свідомість достатньо органічно сприймає найбільш просте, єдине, замкнуте, симетричне, з основною просторовою віссю, а незначні «відхилення» від цих факторів аналізуються пізніше. Ймовірно, закон «гарного» гештальту (Метцгер, 1941 р.) активно присутній в орнаментальних та фігуративних композиціях поліхромій відомого галицького монументаліста М. Сосенка (Радомська та Бакусевич, 2015) (рис.3.6–3.8).

За рахунок осьової, переважно вертикальної, симетрії орнаментальних схем, які зосереджені на вертикальних конструкціях будівлі (пілястри, підпружні арки, простінки, рамена трансепту та ін.), глядач формує загальне сприйняття інтер'єрного простору як впорядкованої цілості, замкнутості навколо іконографічної інформативності системи, яка згодом стає визначальним носієм сакральності. Тобто, при загальній оцінці ансамблевості організації інтер'єрного середовища постаті святих, орнаментальні композиції, тло розпочинають взаємодіяти та створювати специфічний синтез, підпорядкований об'ємно-

<sup>20</sup> *гештальт* від нім. *Gestalt* – форма, кшталт

просторовій конструкції будівлі.

Отже, у психологічному сприйнятті відбувається поетапне «відхилення» від симетричних схем та просторової осі до більш вільних іконографічних сюжетів. Справді, коли потрапляємо у простір храму Арх. Михаїла в с. Підберізці, то загальна увага зосереджується по горизонтальній осі та зупиняється на силуеті іконостасу, згодом розпочинаємо вникати у більш укрупнені форми, зокрема, зосереджуємо увагу на великомасштабній композиції «Новозавітної Трійці» у святилищі храму, яку гармонійно закомпоновано та співмасштабовано з урахуванням специфіки скорочень та деформації зображень додаткової кривизни півсферичної архітекtonіки. Для візуального сприйняття, використовуючи оптичні спотворення зміщень центрів опуклої поверхні півсферичної апсиди, центр радіусу кола німбу потрапляє вище точки радіусу самої опуклості стіни (Рис.3.9–3.11). Вертикальні, симетричні композиційні блоки архітектурних елементів на стінах та пілястрах створюють відчуття стрункості, а у співвідношенні з середнім зростом людини сприймаються надмонументально. Високо розміщені укрупнені маси портретованих святих теж спонукають до певної «дистанції» та закликають до метафоричного піднесення вище «мирських справ» (рис.3.10).

Тобто композиційні прийоми розміщення іконографічної інфраструктури стінописів підпорядковані логічній «деформації» та диспропорції форм величин та об'ємів, які допомагають створити особливу сакралізацію та «сценарну лінію» в інтер'єрі. В стінописах М. Сосенка вдало використані прийоми художніх ілюзій. На тлі іконографічного зображення чотирьох євангелістів у підкупольному просторі церкви Св Воскресіння (с. Поляни Золочівського р-ну Львівської області), в розписах церкви Св Миколая (м. Золочів Львівської обл.) присутня ілюзія, визначена Д. Фрейзером (Fraser, 1908), за якою можна створити різноманітні оптичні ефекти при зміщеннях центру в колах, чи при допомозі «спотворення» квадрату (Ehrenstein, 1921) (рис.3.9, 3.13). Ці елементи в загальних композиційних схемах стінопису М. Сосенка утворюють візуальний ефект глибини, принцип якого базований на основі законів священної геометрії

та структурних прототипах біоніки – рибна луска, структура шишки, соняшника тощо (Скинер, 2006). Саме у трактуванні тла, поза німбами та постатями святих, митець цікаво використовує цей оптичний ефект, цим самим формуючи ієрархію сприйняття та підсилюючи певну тривимірність зображення саме у замкнутому підкупольному просторі (Рис.3.13; рис.2.28, 2.30).

Теоретичні розробки сучасників М. Сосенка в Європі, щодо використання законів оптичних ілюзій у сприйнятті форм і простору, були важливими та досить плідними для формування нових шляхів та технічного інструментарію вираження образу, особливо у такому популярному на той час декоративно-монументальному мистецтві. До прикладу, практично в усіх композиційних схемах та в окремих орнаментальних сегментах М. Сосенка присутнє явище іррадіації – коли світлі площини на темному тлі оптично видаються збільшеними в порівнянні зі своїми справжніми розмірами (Радомська та Бакусевиц, 2015).

Ілюзії в інтер'єрі допомагають уникнути недоліків, і загалом можуть сформувати середовище унікальним і надзвичайно цікавим, принаймні для сприйняття нашого ока. В розписах Сосенка активно присутні принципи оптичних ілюзій, як відомий та опробований століттями засіб та інструмент монументального мистецтва, за посередництва якого організується інтер'єрне середовище у сакральній архітектурі (рис. 3.9, 3.13–3.14).

Найбільш поширені типологічні форми ілюзій – *гіперболізація глибини та простору*, які дозволяють формувати образно-стилістичні принципи та проявити індивідуальні авторські особливості розміщення схем на вже заданій площині та об'ємно-просторовому наповненні. В стінописах М.Сосенка присутні прийоми використання закономірностей *перспективи*, теоретичні основи та принципи якої вміло застосовані для вирішення дизайнерських завдань. В цьому контексті, декоративно-монументальні роботи М. Сосенка активно базовані на вмілому застосуванні досвіду своїх попередників – в соборі «стає так просторо», а куполи чи склепіння, насправді невисокі, «здіймаються» у височінь, що є наслідком вмілого застосування прийомів ілюзії та врахування специфіки нульової, додаткової та від'ємної кривизни архітектурних конструкцій (рис.3.13–3.14). До



прикладу, за допомогою розписів інтер'єр вівтарної частини храму візуально розширився; автор створив ілюзію присутності постатей (іконографічне зображення – Ієрархія або Чин Ангелів) поза межами реальної площини архітектурної конструкції стіни; зображення умовних каплиць, архітектурних деталей візуально сприймаються наче у структурі реального інтер'єру храму Арх. Михаїла – ілюзія об'ємних (3D) рисунків на стінах. Практично на всіх збережених та обстежених об'єктах та розглянутих проектах М. Сосенка наявні характерні об'єднуючі форми та принципи оптичних ілюзій: *ілюзія додаткових архітектонічних елементів* (колони з арками, архітектурні елементи, імітація вітражних віконних отворів тощо) – дві складові однієї колони зображені на суміжних гранях архітектурної конструкції, що утворює об'ємний (3D) ефект; тло на зображенні створює ефект ввігнутої форми, яка підкреслює статичність і фронтальність головних деталей композиції (Рис. 3.11– 3.13). *Ілюзія глибини і формування двоплощинності зображення* та образної метафори «безкінечного купола» за допомогою складного математичного розрахунку перспективного зменшення сегментів тла, утворюється ефект глибини за статичними та площинними фігуративними силуетами зображення (постатями Євангелістів, святих тощо). *Гіперболізація перспективи* – майже горизонтальні паруси склепіння візуально набули стрімкішого кута (рис.3.12–3.14). Такий ефект отримано за допомогою зменшення взаємоподібних елементів орнаменту, німбів і силуетів ангелів до центру композиції та колористичних прийомів (Радомська та Бакусевич, 2015) (рис.3.12, 3.13).

Для підсилення композиційної драматургії, М. Сосенко у своїх проектах вдало використовував усі теоретичні засади кольорознавства – від поєднання взаємодоповнюючих кольорів, контрасту холодного і теплого до визначального авторського прийому – тональних переходів однієї барви в іншу в межах одного структурного елементу композиційної орнаментальної схеми, якими він вдало «членував» архітектонічний простір інтер'єру храму (рис. 3.9, 3.13–3.16.б). Митець доречно використав оптичне сприйняття текстур на поверхні тиньку, на якому блиск, віддзеркалення та мінливість «золоченої» площини (листочкове

«золото» – поталь) дає колосальний ефект заломлення світла – матові по текстурі партії малярства залишаються «статичними», а вкраплення металу видозмінюються в залежності від освітлення (штучного, літургійного чи природнього). Водночас, цей прийом дозволив митцеві «впорядкувати» та надати певного позиціонування у сприйнятті композиційної структури зображення, що є надзвичайно важливим інструментарієм для декоративно-монументального типу мистецтва. Створена логічна тональна розкладка колористичних площин, ліній, силуетів, що допомагає впорядкувати увесь архітектонічний простір за принципом – головне, другорядне, доповнює.

Основний принцип оптичної ілюзії, яка базується на *ефекті перцептивної готовності*, – сприйняття реального зображення поза «реальністю». Властивість цілісності перцептивного образу в стінописах М. Сосенка виявляється:

- при неповноформатному зображенні або їх частковій відсутності у композиційних схемах;

- у «спотворенні» деталей зображення об'єкту, які не заважають його впізнаванню;

- у групуванні розрізнених деталей, які при певному поєднанні утворюють нерозчленовану сукупність і осмислене ціле, або, навпаки, сприймаються як зображення уявного об'єкту чи форми – *ілюзія глибини та збільшення радіусу опуклості архітектурної конструкції склепіння*;

- *ілюзія перцептивної готовності* – «відсутність» карнацій серафимів, кількісне наповнення форми німбами та крилами у перспективному скороченні позад основного зображення, доповнює змістовність візуального образу спорідненими елементами та формує оптичну ілюзію стрімкішого склепіння (рис.3.9, рис.3.12–3.13). Ефект перцептивної готовності у монументальних стінописах М. Сосенка проявляється найчастіше у тих розписах, де зображена множинність об'єктів, і тільки ті, що попереду, є детально промальовані. Однак глядач цього не помічає, оскільки підсвідомо доповнює деталі, які відсутні (склепіння, стіни та склепіння святилища, підкупольний простір бань тощо).

Цей принцип яскраво присутній і у складних, різноманітних

орнаментальних схемах, які дивують своєю морфологічною складністю, логікою, відчуттям плановості та безкінечності (рис.3.9–3.10, 3.12–3.16.б).

*Ілюзія об'ємності* використовується у численних модульних орнаментальних патернах, смужкових орнаментальних схемах, де основна лінія «відтінюється», що творить ефект різьби по дереву чи об'ємних поліхромованих декоративних панелей та ін. (Рис.3.9).

Для підсилення певної сакральності образу інтер'єру, митець заклав властивості предметного світу – передавати та допомагати орієнтуватися в навколишній дійсності. Поряд з кольором та формою, фактура є засобом вираження художнього образу. Фактура – це характер поверхні, що визначається природними або штучними властивостями матеріалу, з якого він створений (Галишич, 2002, с. 69; Gossel und Leuthauser, 1990, с. 19; Kutnyj, 2009, с. 67). Зазвичай, якщо мова йде про креативне візуальне мистецтво, тип фактури визначається способом обробки поверхні або використанням певних технологій. Спосіб опрацювання та репрезентації поверхні залежить виключно від завдань автора й створюваного ним художнього образу (Галишич, 2002, с. 34; Тарас, 2006, с. 122; Maddeh, 2001, с. 38).

Візуальне сприйняття характеру поверхні або фактури відбувається на основі фізичних закономірностей відбивання та поглинання світла. В контексті психологічно-філософської складової креативних візуальних творів матеріальне (фактура) народжує духовне, а духовне, у свою чергу, зберігає пам'ять про матеріальний світ (Барвінський, 1921, с. 8; Тарас, 2006, с. 120). Фактура, як і колір, формуються з двох важливих сегментів: фізичних характеристик та естетичної виразності.

Важливий метафізичний чинник фактур – емоційно-психологічне відчуття, формування та організації простору. У комбінації з формою, фактура поверхні або плями може значно підсилити вплив на споживача (перцепцію сприйняття), на його чуттєво-емоційне, образне, асоціативне ретранслявання візуально-морфологічних закономірностей, підсилити субсистентну «форму» монументального мистецтва в системі архітекtonіки сакрального простору

(Gossel und Leuthauser, 1990, с. 95). Різноманітність і неповторність фактур формують широкі можливості для створення художнього образу. Правильний вибір фактури, тобто доцільний підбір матеріалу та його обробки, допоможе в створенні та підсиленні образу. Фактура, як і колір, не може існувати без форми. Вдале інтегрування форми, фактури, конкретно обраного матеріалу та кольору творить візуально-морфологічну структуру визначеного простору (Радомська, 2020).

Відповідність форми та фактури та їх єдність в архітектонічному просторі – одна з найважливіших проблем, яку необхідно розв'язати у передпроектній пропозиції дизайнера, архітектора, художника (Вандюк, 2010, с. 32; Геврик, 1987, с. 41; Радомська, 2010, с. 175; Сидор, 2012, с. 238; Rozycka-Bryzek, 2000, с. 68). Відповідність між фактурою й кольором є важливою умовою для створення вдалого образу. В цьому ракурсі важливим елементом стало також використання світла та освітлення, які надають нюансів та особливого різноманіття у сприйнятті. Освітлення – це ще один із засобів вираження художнього образу. При певному типі освітлення (штучне, денне, фокусне, розсіяне тощо) виявляється бажана форма, фактура та текстура:

- пряме та яскраве – чітко виявляє об'єм, різко підкреслює усі нерівності поверхні, змушує бликувати гладкі або металізовані фактури;

- розсіяне – зм'якшує та нівелює об'ємні характеристики форми, додає фактурі глибину, що підкреслює її природність.

Застосовуючи різний ступінь освітленості, міняючи кількість та напрямок джерел світла, можна поглибити та урізноманітнити характеристику створеного художнього образу. У цьому контексті важливо згадати і величні вітражні композиції. Вітражі не є характерним та обов'язковим тогочасним засобом опорядження церков східного обряду. Але драматизм гри непрямого світла – «видимого через невидиме» та закритість сакрального простору святилища підсилюють драматизм обрядодій. Фактури та текстури мають свою індивідуальну матеріальну складову, тому дослідження фактур автентичних поліхромій монументаліста М. Сосенка проведено на базі фізико-оптичних,

хімічних та стратиграфічних аналізів матеріальної структури малярських верств та тинків, визначено техніко-технологічну особливість його стінописів у церкві Арх. Михаїла (Радомська, 2010, с. 177) (дод. В.4). Таким чином, встановлено авторську методику використання цих фактур у комплексному художньо-стилістичному задумі, його композиційній та колористичній ієрархії та сприйнятті в структурі архітекtonіки храму. Пориста структура пісково-вапняного тинку усіх архітектонічних деталей інтер'єрного простору була заґрунтована цільною світло-блакитною тонкою верствою фарби (в'язиво на основі тваринного клею), що частково вирівняло поверхню. Відсутність одноманітної поверхні (ефект матової та бархатистої), напівтраспарентних фарбових верств малярства створює легкість, загальну співгармонійність, яка вдало підсилена металізованими вкрапленнями золотої поверхні в орнаментальних схемах, німбах, елементах облачення святих та ангелів (Радомська, 2020, с.176-186).

Текстура, що імітує мозаїчну кладку (металізована основа стіни з графічним рисунком у вигляді мозаїчного модуля) вдало нівелює блиск «золотої» поверхні величезної площі склепіння святилища та надає композиційного збалансування з площинно трактованим сюжетом композиції «Новозавітна Трійця» (Радомська, 2020, с. 176) (рис. 3.11).

Якщо в церкві с. Підберізців залишилась змога проаналізувати ще збережені автентичні фактури поліхромій М. Сосенка, то цілком інша картина відкривається у «поновленому» інтер'єрі церкві Св Миколая в м. Золочеві Львівської обл. (табл.4.2). Фотомакрофіксація яскраво демонструє ступінь нівелювання первинної фактури новочесними фарбами, якими просто «переписали» авторські композиційні схеми. Крім цього, сучасні пігменти (переважно синтетичного походження) теж не можуть у повній мірі передати багатство колористики, яку задекларував М. Сосенко у цьому інтер'єрному просторі першої чверті ХХ ст. (Радомська, 2010, с. 175).

На жаль, така ж ситуація зафіксована при дослідженні стану збереження авторських поліхромій М. Сосенка в Музичному інституті у Львові (1913–1915

рр.), де ретранслюється негативний приклад перманентного знищення текстур та фактур архітектурних поліхромій у клеєвій техніці, які львівський сецесеїст дуже вдало використовував у багатьох монументальних розписах на Львівщині, рідній Івано-Франківщині та в інтер'єрному опорядженні сакрального об'єкту на Тернопільщині.

У сучасній архітектурно-художній практиці для формування гармонійного просторового середовища та предметного наповнення інтер'єру скаральної споруди застосовується поєднання інтуїтивного пошуку та логічних алгоритмів. Застосування принципів фрактальної геометрії є дієвим засобом у процесі поєднання окремих частин композиції через додавання елементів у певній послідовності та взаємозв'язку, що творить цілісне та гармонійне сприйняття. Одним із сновних принципів естетики, що відображається у творчій діяльності митця, є мімезис – імітація, репрезентація або відображення природи, її принципів будови, форм, конструкцій, поверхонь, поєднання кольорів і т. д. (Gossel und Leuthauser, 1990, с. 64–68).

Планувальні схеми купольних церков з осьовою симетрією, спрямованою на вітвар, також мають в своїй будові фрактальну структуру. Спіралеподібні форми, що відображають один з поширених фрактальних алгоритмів у природі, використовуються і в штучному середовищі – архітектурній композиції та дизайні інтер'єру (спіральний декор дахів, металеві візерунки огорож і грат, твори декоративно-прикладного мистецтва, декоративно-монументальні стінописи тощо).

Якщо фрактальна геометрія стає успішним інструментом для творення краси штучного середовища, то чи справедливо розглядати це поняття лише у ракурсі технічного інструменту? До прикладу, «килим Серпінського» досить яскраво корелюється з характерними схемами орнаментальних елементів у структурі стінописів М. Сосенка (Радомська, 2020, с. 212–217).

Польський математик В. Серпінський запропонував фрактал, для побудови якого використовується суцільний квадрат, який розчленовується на 9 рівних квадратів і видаляється середина центрального квадрата; на другому кроці

видаляється 8 центральних квадратів із решти 8 квадратів і т. д. Після безконечного повторення цієї процедури, від суцільного квадрата залишається замкнута підмножина – килим Серпінського (Айрапетов, 2006; Боднар, 2003; Добрицька, 2007; Гнідець, 2007). За подібним принципом утворено схему фракталу – трикутник Серпінського. Подібність ідей фрактальної геометрії до розробок М. Сосенка у орнаментиці є очевидною (Рис. 3.13–3.16.б). Такий композиційний прийом часто зустрічається та активно застосовується у його численних проектах, реалізованих архітектурних поліхроміях та іконостасах (рис.3.28–3.30).

Особлива стилістика поліхромій М. Сосенка, виконаних у сакральних інтер'єрах у першій чверті ХХ ст., опирається на орнаментальні схеми українських та візантійських зразків, які також демонструють логічне оперування засобами симетрії, асиметрії, статичності і динаміки, нюансу, контрасту та ритму (Рис.3.27). У своїх композиційних схемах митець використовує такі засоби, як симетрію та асиметрію, підпорядкованість другорядних, асиметричних частин головній симетричній формі. За такого підпорядкування виникає візуальна рівновага всієї композиції. Якщо з головної осі симетрії в орнаментальних схемах забрати домінуючий елемент, то композиція трансформується у динамічну, яка розвиватиметься на периферію, а форма та структура розпадатиметься і втрачатиметься її цілісність.

Орнаментування поверхні архітектонічних деталей має різний інструментарій:

- для абсолютної самостійності елементів та чіткості їх читання – вільне розміщення; цілісність форми – торкання елементів;

- перетин (ефект прозорості) – абсолютна цілісність, відсутність домінуючого елемента чи форми;

- накладання та врізання форми – цілісність форми, композиційна плановість.

Графологічний аналіз композиційних схем орнаментики М. Сосенка виявив поширений засіб геометричного копіювання концентричних кіл, які при



системному та симетричному зміщенні навколо осі утворюють нову композиційну форму «квіткової розетки» (Рис. 3.16.б). Звичайно, застосовано не просто площинну геометричну форму або фігуру, а використовується її контур (наприклад, радіус кола, грані трикутника або квадрату), який заповнюється площинними та лінійними елементами, що і творить цілісний модуль композиційного патерну, стрічкової чи замкнутої орнаментальної композиції. Такі ж методи утворення орнаментальної композиції часто застосовуються у формуванні конкретнішого силуету, до прикладу, на основі використання співмасштабності геометричної фігури – квадрату (Рис. 3.15–3.16.б).

Геометризація складових орнаментальної схеми в системі стінописів дозволяє вдало підкреслювати архітекtonіку інтер'єру або, при потребі, нівелювати конструктивні особливості, враховуючи специфіку нульової, додаткової та від'ємної кривизни архітектурних конструкцій будівлі. Для виявлення багатоплановості та різноманітності схем митець застосовує прийом одночасного поєднання кола та квадрату, укладених у певній ієрархічній композиційній та колористичній підпорядкованості (Рис.3.16.б).

Для організації декількох елементів у гармонійну композицію необхідно виявити єдність їх пластично-фактурного і колористичного рішення, образно-змістовно розкрити тему. Єдності можна досягати і шляхом підпорядкування складових елементів об'єкта. Цю тенденцію спостерігаємо в організації інтер'єрного простору за допомогою стінописів М. Сосенка (Рис. 3.6–3.12). Саме для досягнення композиційної рівноваги автор логічно узгоджує пропорції та маси, виділяє центри. Рівновага також залежить від колірних, тональних і фактурних відносин окремих частин між собою (орнаментальні партії, сюжетні зображення тощо) і загальним художньо-богословським впорядкуванням інфраструктури інтер'єру сакральної архітектури. Авторська закономірність організації елементів у значній мірі базується на колористичній гармонії. Ілюзорне змінювання кольорів за основними характеристиками (колірним тоном, світлістю та насиченістю) створює додаткові ахроматичні та хроматичні контрасти. Митець вміло прорахував ілюзорну зміну (ірадіацію) колористики,

використовуючи ці принципи на практиці для формування гармонійного послідовного контрасту. Не менш важливу роль у цьому укладанні відіграла формула тонального колористичного співвідношення площини – лінії, домінанти, нюансу та контрастності, що підсилює психологію сприйняття та функціональне призначення інтер'єрного середовища.

М. Сосенко провадив методичний напрямок пошуку стильової ідентифікації монументальних творів саме українського спрямування. Звернення до народного українського орнаменту, давніх візантійських першовзорів та глибоке вивчення теоретичних досліджень про орнамент, дозволили йому встановити основний принцип в його творчому методі, на якому і побудовані унікальні схеми – геометрична підпорядкованість та повторюваність, яка формує первинні елементи композиції, які при поступовому повторенні утворюють цілком нові конфігурації та ускладнені структури. Метод морфографічного аналізу дозволив підтвердити тезу, що М.Сосенко пропонує новаторську концепцію геометричної структурованості, яка надала можливість створити автору ряд неповторних об'єктів монументального стінопису, збагативши палітру засобів та можливостей тогочасної художньо-архітектурної практики. Концепт «геометричної ідеї» в композиційному опорядженні інтер'єрів церков достатньо жваво пропагується на теоретичному рівні тогочасними та сучасними дослідниками (Боднар, 1994, 2005). В цих теоріях відображається динаміка людських знань про структуровані моделі світобудови, геометричні поняття та уявлення, які ретранслюються і успішно використовуються у прикладному сегменті мистецьких архітектурно-дизайнерських проявів. Узагальнення таких теоретично-практичних напрацювань формує сучасну тезу про існування єдиної геометричної основи для нових векторів розвитку та взаємопроникнення науки та мистецтва в галузі дизайну (рис.3.10–3.11).

Морфологічне графічне моделювання композиційних модулів поліхромій М. Сосенка свідчить, що за допомогою укладання простих геометричних фігур – кола, квадрату, прямокутника, трикутника – можна створити складну схему неповторності.

### 3.3. Семантичний принцип

В еклезіологічному контексті церква встановила догматичні підходи до знань про Церкву, які поєднують два головні аспекти:

- *містичний*, який формує богословську символіку відносно метафоричного образу Церкви як містичного Тіла Христового, де Христос є главою;

- *канонічний* – єдність Церкви формується навколо єпископів та безперервного спадкоємства, розпочинаючи від Св Апостолів, покладених Христом в основу Церкви (Креховецький, 2000).

У священному писанні Нового Завіту міститься ряд, на перший погляд, звичних образів та зображень, які розкривають християнське розуміння Церкви та її ролі, наприклад, образність виноградника (Мф.20,1–16; Лк.13,6–9), образ виноградної лози і її гілок та грон (Ін.15,1–8), образ пастиря і стада, ягнят (Ін. 3,15; Євр.3,6) та ін. (Криворучко, 2010; Покровський, 2013). Усі пластичні засоби згодом набувають усталеного матеріалізованого втілення образності богословського вчення Церкви, що асоціюється, в першу чергу, з настінними поліхроміями, які можуть визначити та ідентифікувати тип архітектурної споруди. За посередництвом стінописів закладається семантичний принцип організації інтер'єрного простору для функціональних обрядів вірян та священнослужителів.

В структурі творчого методу М. Сосенка семантичний принцип розглядаємо як важливий та невід'ємний засіб, який використовується для отримання кінцевого результату ще на етапі передпроектного і проектного пошуку, або безпосередньо при реалізації задуманого в інтер'єрному опорядженні архітектурного об'єкту. Виокремивши цю важливу складову, розглядається механіка використання вже усталених та нових підходів.

Аналіз використання семантичного принципу у проаналізованих монументальних стінописах та ескізних пропозиціях дозволив запропонувати його певну класифікацію (рис.3.17). Семантичний принцип побудови образно-стилістичної семантики умовно розподілено на чотири головні складові:

1) розкриття змісту;

- 2) засоби та прийоми;
- 3) формування осередків, локацій в архітектоніці храму;
- 4) взаємовплив та синтез усіх попередніх чинників.

Оскільки композиційне структурування стінописів, їх особливість та закономірність в контексті творчого методу М. Сосенка розглянуто у попередньому розділі, тому безпосередній аналіз торкається двох важливих напрямків: це – семантичний інструментарій та семіотика в структурі стінописів, вітражів, іконостасів, ікон М. Сосенка.

Для *розкриття змісту* проєктант, у першу чергу, обирає функціональні канонічні зони і закладає певний спектр образотворчих зображень чи орнаментальних блоків, які тематично підсилять функціонально-змістовий контекст приміщень (рис. 3.1–3.4)

Аналізуючи творчий процес за проєктними матеріалами, спостерігаємо певні тенденції та пріоритети митця – нижні реєстри приміщень інтер'єру наповнюються умовно-схематичними модульними системами, утвореними з орнаментальних схем, замкнених у цілісні композиційні блоки з алегоричними зображеннями та іконографічною програмою «Ангельські чини»; фігуративні зображення – постаті та портретні композиції святих – займають вищі реєстри стін нави чи трансепту (рис. 3.5–3.7, 3.10, рис. 3.18–3.19).

Визначальною особливістю та відмінністю семантично-композиційного принципу стінописів М. Сосенка є унікальне вміння *розкрити змістову іконографічну програму без застосування традиційого буквального «ілюстрування» іконографічного сюжету*, де присутня реальна дія або багатофігурна композиція. Такими ілюстративними сюжетами багато «творців» примітивізують семантичний підтекст та умовність контекстів сакрального образотворення, замінюючи «динамічну статику» (визначний прийом М. Сосенка) на статичну, застиглу беззмістову «динаміку».

В стінописах М. Сосенка сюжетні багатофігурні сцени практично відсутні у храмі вірних. Певні алегоричні доміанти вже з'являються в середохрестях куполів трансепту і зосереджуються виключно у святилищі. Використовуване

М. Сосенком поєднання композиційних принципів з образно-естетичною складовою та ієрархічною семіотикою розгортання сценарію створює невидиму динаміку, яка скеровує мирян та всі обрядодії до головної функціональної зони – вівтарної частини храму та творить метафізичне наповнення простору ієротопією. Саме логічне та вмотивоване розташування візуальних ідентифікаторів за посередництвом стінописів та предметно-обрядового обладнання, виконує генеративну функцію, а узгодження усіх цих прийомів дозволяє створити сплав, своєрідний *синтез образотворчого компоненту*, формуючи потрібну загальну богословську інфраструктуру сакрального інтер'єру. Сюжетна іконографія використовується здебільшого в іконах для іконостасів та вітражах. Цей принцип наочно продемонстровано в опорядженні інтер'єру церкви Арх. Михаїла, с. Підберізців, церкви Св Миколая в Золочеві, в численних проектах (рис.3.8, 3.22).

Виразна символічно-семантична програма змістового компоненту стінописів М. Сосенка базується на величезному практичному багажі знань. Адже відома закономірність: чим простіше та поверхнево формується аналогова база для проектної пропозиції, тим передбачуванішим та банальним є його кінцевий результат. В дослідженні поставлено мету окреслити поле інспірацій, і безперечно, що основним джерелом виокремлені композиційно-стилістичні принципи староруських рукописів та стародруків, з їхніми орнаментальними та сюжетними мінітюрами, які М. Сосенко мав змогу реставрувати як працівник Національного музею; копіював, створюючи альбом таблиць на замовлення Старопігійського братства у Львові<sup>21</sup> (Радомська, 1991; Семчишин-Гузнер, 2020).

У стінописах сакрального змісту та створених для громадських просторів – Малого та Великого залів Музичного вищого інституту у Львові (1914–1915), М. Сосенко демонструє надзвичайно глибоке знання та вміння трансформувати та інтерпретувати змістові коди та композиційний уклад народної орнаментики. Але цілком несправедливо буде вбачати творчі інспірації митця лише у прадавніх витоках української ідентичності (рис.3.27–3.31).

<sup>21</sup>Прикраси рукописів XVI–XVII вв. Ставропігійського музею зрисовані М. Сосенком (Свенціцький, 1922–1923).

Перебуваючи на навчанні в Європі, мандаруючи та виконуючи на замовлення митрополита Андрея Шептицького копії творів провідних європейських майстрів Флоренції, Парижу, зокрема поліхромій Фра Беато Анжеліко<sup>22</sup> (Семчишиш-Гузнер, 2020; Волошин, 1995, 1975, 2004; Радомська, 1991), очевидно, що для створення іконографічної програми у храмах чітко прослідковуються певні ідеї, інспіровані цими творами та європейською книжковою мініатюрою (рис.3.27).

Систему семіотичних кодів в структурі стінописів М.Сосенка класифіковано на чотири різновиди:

- семантичні знаки, закладені в структурній канві *орнаментальних схем* та схем, які візуально утворюють орнамент→ хрещаті елементи, композиційний елемент «квітучий хрест», мотив «дерево життя», безконечність плетінок в орнаментальних патернах, предметні ідентифікатори-визначники святих та ін.;

- *зооморфні, антропоморфні та інші символічні означення* (наприклад, *тетраморф* – Іоан – орел, Марко – лев, Лука – тілець, Матфій – ангел);

- *зображення «Ієрархії Ангелів»*, де в певних змістових кодах закладені зображення трьох рівнів ангельських чинів: вищу – серафими, херувими і престоли, середню – Господства, Сили і Власті, нижчу – Начала, Архангели і Ангели.

Ці три групи ретрансльовані в стінописах досить насичено, з цікавими інтерпретаціями та стилістичними особливостями (рис. 3.17–3.18). Асоціативний ряд, на перший погляд, незначних символічних зображень, різноманітних за формою та масштабами образів ангелів, наповнює простір цією невидимою ієротопією (рис.3.17).

Остання група, яка в контексті структурної іконографічної канви у М. Сосенка займає досить скромне місце (і це є особливістю художнього методу автора), становить виключно *антропоморфні зображення*:

- постаті та портрети святих, великомучеників, пророків, євангелістів;

<sup>22</sup> *Фра Анжеліко* (Анжеліко, італ. Fra Beato Angelico, власне ім'я Гвідо ді П'єтро, італ. *Guido di Pietro*, ім'я в постригу Джованні да Ф'єзоле; 1400–1455) – святий Католицької церкви, італійський художник епохи Раннього Відродження, домініканський монах. Зарахований до лику блаженних Католицької церквою в 1983 р. Відомий твір «Благовіщення» (Мадрид, Прада).

- для іконостасів – фігуративні іконографічні сюжети богословського змісту, Богородичні та Христові зображення та ін. (рис.3.24–3.26).

У наймасштабнішому інтер'єрі авторства М. Сосенка останню групу визначаємо у верхніх регістрах та пілястрах південної та північної стіни нави, у підкупольному просторі центральної бані. І найбільш насичена антропоморфна композиція «Новозавітна Трійця» з «Ангелами в силах» припадає на простір святилища, однак ці фігуративні зображення вже позбавлені звичайного контексту «людської подоби» (рис. 3.18–3.26).

Ще один загальний прийом, який виокремлює богословсько-іконографічну цілість і формує замкнуту програму стінописів, – це спосіб компонування та взаєморозташування орнаментики та зображень. Значна кількість архітектурних елементів у вигляді капличок, вітражних вікон або архітектонічних частин в структурі усєї програми стінопису, містить значний метафоричний та семантичний контекст – при загальному спогляданні площина стіни розгортається, наче сторінка євангелія чи рукописної книжки, стародруку або фоліанту, з характерною композиційною розкладкою сторінки. І тут спостерігаємо цікавий прийом, коли митець відмовляється від буквального цитування богословських писань у формі зображень євангельських сцен, які зазвичай зображують на стінах, склепіннях, стелях храму вірних, а формує складнішу концепцію пізнання, трактуючи стіни храму простору, літургійно призначеного саме для вірян (нава) як «розповідний елемент», та за допомогою стінописів закликає пізнавати та впускати богословську науку не поверхнево, а за посередництвом глибокого її усвідомлення, так званої «мови оригіналу» церковних вчень та бібліографічних джерел (наче сторінок Євагелії). На погляд дослідників, в монументальній творчості цього автора вибудована своя теорія знаків, своєрідна мистецька знакова система, яка працює для визначеного ним завдання. Цю проблематику було окреслено в контексті семантичного принципу опорядження та організації інтер'єрів у сакральній архітектурі за посередництвом стінописів М. Сосенка першої чверті ХХ ст. (рис.3.8, 3.19–3.20).



### 3.4. Техніко-технологічні аспекти

Комплексний аналіз творчого методу М. Сосенка не буде повним, якщо у дослідженні не розглянути техніко-технологічні процеси створення стінописів. Дослідити ці аспекти можна лише на підставі аналізу оригінальних авторських матеріальних структур. Тому для дослідження поліхромій в церкві Ахистратига Михаїла в с. Підберізці Львівської обл. (2008–2009 рр.) застосовано весь спектр спеціальнонаукової аналітики (Радомська. 2010, с. 171–178) (Дод.4).

На основі морфологічного аналізу орнаментальних та іконографічних схем в структурі композиційного задуму сакральних поліхромій М. Сосенка виявлено специфіку авторського методу, його персоніфікований інструментарій засобів та прийомів. Для визначення особливостей творчого методу обґрунтовано методологію, а саме:

- *емпіричне дослідження*, в межах якого здійснено обстеження автентичних стінописів, обміри, фотофіксацію (макрофотофіксацію) безпосередньо на об'єктах; дослідження авторської методики передпроектного аналізу та самого *проектного етапу*;

- *графоаналітична частина дослідження* – виготовлення планів церков, поздовжні та поперечні перерізи, графічна аналітика модульної структури композиційних схем поліхромій, іконографічна та семантична структура поліхромій;

- *техніко-технологічні особливості стінописів*, що дозволило сформувати багатовекторні висновки про специфіку та комплексний підхід М. Сосенка до створення гармонійної предметно-просторової організації інтер'єру (рис. 3.29–3.31, Дод.4).

У першу чергу, слід виокремити стилістичні особливості художнього методу М. Сосенка. Звичайно, це буде стосуватись його особливої побудови модульної орнаментальної системи. Регулярність, з якою повертаються до різночасового дискурсу щодо ролі орнаменту, пояснюється тезою, що після «кризи» орнаменту в період романтичного історизму, сучасники М. Сосенка вбачали можливість запропонувати нові підходи модерну, в якому орнамент

виступає вже не як декор форми, а як один з її основоположних ознак формотворення (Юрченко, 2011; Арх+(ARCH+), 2008; Радомська та Тирпич, 2015).

Орнамент не є автономною художньою практикою, але володіє дискурсивно-архітектонічною функцією внутрішньо змінного стильового поля (Юрченко, 2011; Шухевич, 1900; Шуази, 2009; Арх+(ARCH+), 2008; Лінда, 2015; Ідак та Франків, 2010; Бірюльов, 2005; Волошин, 2004; Геврик, 1987; Радомська та Тирпич, 2015). За допомогою орнаменту архітектура модерну загострює свій концептуальний напрям, в орнаменті відбувається її реконцептуалізація у змінному культурному стильовому середовищі. В стилістиці модерну художники повертають орнаменту роль семантичного та структурного елементу, зокрема, ці тенденції чітко ретранслюються в архітектурних поліхроміях екстер'єрів, а особливо інтер'єрів громадського призначення (рис.2.4–2.13. табл.2.1; рис.3.28).

Розробки львівського монументаліста М. Сосенка, який започаткував новий концептуальний підхід у пошукові української ідентичності за посередництвом стінописів в сакральних та громадських інтер'єрах, стають програмними та ключовими саме у період становлення української художньо-архітектурної школи на початку ХХ ст. (Нога, 2002; Радомська, 1991; Волошин, 2001; Гах, 2003).

Звертаючись до морфологічного опису його багатющої спадщини орнаментики, визначено, що нові орнаментальні схеми утворені за посередництвом інтерпретацій, використання прийомів схематичного спрощення та адаптації згідно авторського завдання. Окрім художньо-стилістичних, прослідковується технічно-теоретична складова, як, до прикладу, теоретичні розробки щодо застосування принципів фрактальної геометрії, прийомів та засобів ілюзії, використання на практиці фізико-оптичного явища іррадіації та ін. (Радомська та Бакусевич, 2015).

Важливим визначником стильових особливостей в розробках М. Сосенка є арсенал джерел інспірацій. Прослідкувати та встановити усі, такого завдання не поставлено, але визначено основні – це автентичні прототипи та архетипи, аналоги яких запозичені зі зразків складних орнаментальних заставок галицьких

та європейських рукописів, стародруків, фоліантів, орнаментики полтавських гаптів, київських рушників, українського килиму, гуцульської кераміки тощо. Ритм, акценти, цілісність орнаменту, перцепція сприйняття загальної форми від основного до другорядного, підкреслені вдалими кольоровими і тональними, текстурними та фактурними співвідношеннями. Складне переплетення концентричних та прямих ліній утворюють площини, які заповнюються різноманітними модулями, зазвичай «мальтійськими хрестами» (рис.3.27).

При графічній аналітиці структури сегментів орнаментів спостерігається цікава системність «самоутворення» складних схем на основі простого геометричного елемента, що характерно для принципів фрактальної геометрії (Добрицьна, 2007; Тараненко, 2007; Тараненко, 2010; Радомська та Бакусевиц, 2012; Радомська, 2020) (рис.3.12–3.16.б).

Мотиви народної орнаментики «дерева життя», «вазони» оригінально інтерпретовані та відтворені М. Сосенком у розписах Малого та Великого залів Музичного інституту у Львові (1914–1915), неодноразово репрезентовані і в системі органічної цілості стінописів в сакральних інтер'єрів (Радомська, 1991; Волошин, 2004; Бірюльов, 2005). На основі порівняльного аналізу встановлено факт, що одні й ті ж розробки орнаментальних схем митець доречно інтегрує як в сакральний простір інтер'єру церкви, так і в об'ємно-просторове опорядження громадського простору, і їх образно-естетичне звучання цілковито підпорядковане гармонійній функціональній предметно-просторовій програмі інтер'єру.

Характерною особливістю художнього методу є площинне трактування облачення святих, ангелів та різноманітних фігуральних та абстрактних додаткових символів, які є частиною іконографічної програми в структурі стінописів. В цьому, у повній мірі, проявився талант використовувати декоративно-площинний метод малярства, який є характерним визначником тогочасного європейського сецесійного живопису. Але карнації (кисті рук, лики, стопи) фігуративних зображень трактовані у сучасному прочитанні, відмінному від традиційних симетричних, площинно написаних іконографічних зразків

давнього іконопису. Художник змодельював обличчя у своїй притаманній манері, з легким «імпресіоністичним» підтекстом та виразними емоційними портретними ознаками. Цей образотворчий метод – синтез двох художньо-технічних прийомів – створив нову авторську версію прочитання іконографічного сюжету та отримав виразні ознаки персонального творчого підходу майстра для вирішення завдань.

Практично у кожній роботі (ікони, стінописи) лики та кисті святих модельовані більш реалістично, із стилістичним присмаком індивідуального психологічного та художнього моделювання. Цікава особливість портретної складової сакрального мистецтва відображена у багатьох ликах святих: М. Сосенко портретує реальних особистостей, наприклад, його мецената митрополита Андрея Шептицького; достойників греко-католицької церкви, які були репресовані та новопреставлених святих, великомучеників; свої автопортрети і портрети дружини, друзів та ін. Цей факт підтверджено фотоматеріалом з фондів Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (Семчишин-Гузнер, 2020) (рис.3.31).

Особливість творчого процесу зумовлена серйозним підходом до виконання роботи. Для М. Сосенка характерно працювати з моделями, які він «одягав» у відповідний одяг, надавав певні предметні означення, формував стафаж тощо. Цей процес відображено на світлинах, які демонструють відповідальне ставлення саме до підготовчого етапу роботи, як приклад – створення нового іконографічного зображення Сввмч Йосафата Кунцевича<sup>23</sup> (рис.3.31). Як творець нової іконографічної програми для образу канонізованого святого греко-католицької церкви Йосафата Кунцевича, він в алегоричній формі у нижньому та верхньому регістрі композиції зображав церковне життя мученика – ряд силуетних фігур монаха, з предметною символікою в його руках, що вказує на етапи монашо-священничого життя великомученика. Творець іконографії підходив до вирішення пластичних завдань дуже конструктивно – М.Сосенко

---

<sup>23</sup> Сввмч Йосафат Кунцевич – шляхтич, єпископ Української Греко-Католицької Церкви; з 1618 р. – архієпископ Полоцький, засновник монашого ордену Василіян. Беатифікований 16 травня 1642 р. У Католицькій церкві канонізований як святий священномученик в 1867 році.

працював з натурою, одягав модель відповідно до задуму та предметного ідентифікату, які ставали прототипом для художнього образу. Такий підхід до роботи став системним художнім прийомом – подібні студії з природи супроводжують процес пошуку зображень музик в композиційній структурі стінописів для Малого та Великого залів Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (1914–1915), неодноразове натурне портретування дружини теж відображено у певних сакральних типажах та сюжетних сценах (рис. 3.31).

Вишкіл у закордонних мистецьких осередках, де робота з натурою була пріоритетною, заклав певну методику для встановлення творчого процесу, яку М. Сосенко вдало застосовував на практиці. Прикладне застосування техніко-технологічних засад, основних і допоміжних художніх засобів та прийомів дозволило оптимізувати результат та реалізувати авторові величезні за обсягами роботи у досить короткому життєвому проміжку часу (1875–1910 рр.).

Важливим компонентом творчого методу М. Сосенка є етапи та процес проектування. Саме такий фундаментальний підхід до поставлених завдань формується на етапі задуму, у формі численних варіантів на етапі ескізування, які згодом виливаються у проект. На основі проектної розробки розпочинається етап проектного моделювання, для якого митець застосовує метод виготовлення робочих картонів у масштабі М 1:1. Ці картони використовувалися для початкової стадії роботи художника безпосередньо на об'єкті (інтер'єрі будівлі). Добре масштабований та прорисований (графітний олівець, сангіна, соус, гуаш, акварельна та темперні фарби) контур рисунку перфорувався (здійснюється проколювання), тобто виготовлялися так звані припорохи, що дозволяли точно перенести рисунок композиції вже безпосередньо на архітектонічні деталі, площини стін в інтер'єрному просторі визначеного архітектурного об'єкта (рис. 3.30). Аналітичні дослідження дали змогу встановити наступний технічний прийом, який полягав у тому, що автор використовував один робочий припорох двосторонньо при перенесенні

симетричних композиційних сюжетів чи орнаментів з центральною віссю<sup>24</sup>. В цьому випадку М. Сосенко використовував давній досвід та методику старокиївських художників-монументалістів фрескового стінного малярства. Значна кількість проектних розробок для формування власних орнаментальних схем засвідчує методичність у підході організації образно-стилістичної інфраструктури інтер'єрного простору будівлі (Нога, 1976, с. 2; Грималюк, 2004; Семчишин-Гузнер, 2020; Радомська, 2020) (рис.3.28–3.31). Виготовлення припорохів у натуральну величину стосується і окремих орнаментальних блоків та для перенесення зображень композицій ікон станкового характеру (рис. 3.29–3.30).

Вибір та формування технологічного арсеналу, який у випадку організації значних за площею інтер'єрів заплановно за посередництвом монументальних стінописів та відповідного предметно-просторового обладнання, стає визначальним чинником та ретранслятором кінцевого образно-стилістичного, естетичного задуму опорядження інтер'єрного простору.

Вибір художніх матеріалів і технологій зумовлений і фінансовими чинниками, які суттєво корегували можливість обрати засоби для виконавця. Здебільшого поліхромні монументальні комплекси авторства М. Сосенка, виконані у досить популярній на той час техніці клейового малярства (Радомська, 2010, с. 171), яка вимагала від виконавця великої вправності та вміння гіпотетично прорахувати завчасно та визначити кінцеві результати – колористику та ефекти фактур живописних верств, при достатньо повільному фізичному процесі висихання фарби (Дод. В.4).

Для вивчення та з'ясування структури автентичних поліхромій та встановлення техніко-технологічних аспектів стінописів М. Сосенка, які є важливою складовою персоніфікованих творів монументального мистецтва в системі опорядження інтер'єру, здійснено комплексні лабораторні дослідження,

---

<sup>24</sup> Це вдалось виявити на експозиції виставки «Модеста Сосенко. Пізнай. Зрозумій. Збережи. Фрагменти до монументального» (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 17 грудня 2020– 06 лютого 2021)

які дозволили підтвердити попередні експертні висновки та припущення за візуальними ознаками. Цей спектр спеціалізованих досліджень виконано з огляду на особливу цінність цих унікальних зразків тогочасного сакрального дизайну, його матеріальну сутність, яка дуже швидко може зазнати нефахових втручань із певними наслідками – втратою фактур, колористики та фактурних особливостей автентики цього виду стінного малярства (табл. 4.2.). Фізико-лабораторне обстеження було проведено на основі відібраних проб, які включили складові усіх технологічних верств у визначених живописних партіях стінопису церкви Архистратига Михаїла в с. Підберізцях (Дод. В.4). Мікрофотофіксація (зб. 100х) поперечного зрізу проб тиньку з поверхневими верствами дає змогу фахівцеві проаналізувати поетапність нанесення фарби – визначити техніку, авторський прийом стінопису, поетапність нанесення та кількість шарів, виявити верхні перемалювання та підтвердити наявність під ними авторських (Радомська, 2009, 2010).

Наприклад, на основі шліфа при оптико-фізичному стратиграфічному дослідженні встановлено наступне: поверх пісково-вапняного тиньку нанесено верству світлої блакитної ґрунтівки (вона присутня по усіх площах стін досліджуваного об'єкту), наступною виявлена чорна барва, поверх якої – зелень (охра+малахіт). Таким чином, на одному мікрошліфі зрізу технологічних верств виявлено три колористичні нашарування поліхромії: чорну, проміжкові – червону, верхню – світлу (Дод.В.4). Це свідчить про поетапне нанесення фарбових верств, що характерне для іконопису середньовіччя. Такий технічний спосіб нанесення барви дозволяв митцеві моделювати поверхні, контролювати тональне співвідношення та в результаті – створити неповторний ефект накладання та спонтанну penetрацію і взаємопроникнення пігментів, утворюючи на поверхні стіни складний нюансний і колористично вишуканий, текстурно різноманітний настінний живопис. В живописній техніці М. Сосенка відсутній спосіб граничного нанесення окремо взятої колористичної партії, що, до речі, характерно для сучасних монументалістів. Він працював за принципом поверстового малярства, використовуючи ефекти легких тонів, які при



нанесенні творили глибокий новий відтінок, який практично неможливо отримати на палітрі (засадничий прийом в акварельній техніці).

При макрофотофіксації стінопису в с. Підберізцях встановлено, що деякі підготовчі рисунки для виконання елементів орнаментальних патернів у нижніх регістрах храму вірних, наносились при використанні олівця; на незначних за змістом та образно-естетичними функціями елементах (карнизи конструкцій, деякі орнаментальні медальйони), наносились на вже поверх колорованої локальної поверхні за допомогою багатокомпонентного трафарету. І це цілком виправданий технічний прийом, який, з огляду на масштабність робіт, допомагав прискорити роботу, а ці орнаментальні блоки органічно вписувались у загальну іконографічно-естетичну та колористичну програму задуму автора стінописів.

Загальна схема патерну, ймовірно, навіть була прокреслена по периметру, опісля наведено основні осі поділу патернів, закладені основні маси, оскільки їх геометризована впорядкована структура цілком допускала такий технічний прийом наесення рисунку. Патерни побудовані за принципом рапортної композиції, що визначає розвиток зображення у всіх напрямках без застосування точки відліку і без композиційного центру (рис.3.15, 3.16.а.) Митець використовує закономірність повторювальних елементів, інтервали, які утворюються між ними, візуально формуючи рапортну композицію на основі квадратної сітки. Плавні, безперервні переходи від одних елементів форми до інших створюють загальну пластичність, які при візуальному сприйнятті зливаються у єдину структуризовану орнаментальну площину. Для динамічного акценту прямокутні патерни пов'язані ритмічно укладеними акцентами у формі замкнутого у концентричній силует однокомпонентного орнаментального мотиву (рис.3.13–3.16.б). При графоаналітичному дослідженні, зокрема, орнаментальних концентричних елементів, які ритмічно розміщені між прямокутними площинами вздовж усього периметру нижнього регістру нави церкви, встановлено їх чіткий радіус (рис.3.16.б). Такі спостереження є підставою для припущень, що автор застосовував для цих етапів виконання стінописів шаблони чи трафарети. Однак формотворення складних переплетень

та самоутворюючі геометричні елементи, які у сукупності і творили цілість орнаментального мережива, виконані вже ручно. Техніко-технологічний прийом та спосіб поступового нанесення одного колористичного шару поліхромії на інший, характерний прийом давньоруського фрескового та темперного настінного малярства, надає неповторності колористичній гамі, оскільки в процесі самоутворення нових відтінків та під дією фізико-оптичного ефекту заломлення світла поверхня поліхромій набуває складних нюансних колористичних площин, нових відтінків. Використання фізичних чинників властивостей матеріальних структур відбивати світлові хвилі певної довжини, яку сприймає людина як зорове відчуття, надає структурі стінописам особливої емоційної оцінки розмірів і відстані, оскільки ілюзорно теплі відтінки поверхні збільшують і наближають форму чи елементи, холодні – зменшують і віддаляють. Фізична структура форми, яка візуально сприймається неозброєним оком, також впливає на емоційну виразність форми: монолітність, ажурність, одноманітність, цільність, які проявляються саме у фактурі поверхні. Загальний силует форми і відносні властивості наповнення цього силуету пов'язані із системою взаємного розташування форми і середовища. Вони і визначають характер та композицію елементів і цілковито залежні від умов візуального сприйняття. З погляду сприйняття і емоційної оцінки такі елементи, як точка, пряма, крива постійної кривизни належать до категорії нерозчленованих, в яких можуть змінюватись лише межі, а в разі членування вони втрачають силует та форму, тобто ідентичність первинних форм. В основу оцінки членування форми покладено зіставлення об'єктивних властивостей цілого і його елементів, а також властивостей співмасштабності самих орнаментальних елементів між собою. При членуванні форми на два тотожні елементи вона втрачає свою цілісність, оскільки елементи дуже великі відносно цілого і тому стають надто самостійними. Це прослідковується у блоках патернів вздовж периметру нижнього регістру нави церкви Арх.Михаїла в с. Підберізці (рис.3.16.а–16.б). Модест Сосенко вдало використовує цю закономірність, обирає доцільні прийоми, чим деференційовано домагається статичності або динамічності

розташування орнаментальних сегментів на архітектонічній площині. Зазвичай він використовує членування на два тотожні елементи – при горизонтальному членуванні форма візуально розширюється, при вертикальному – видовжується; якщо кратна квадратному на основі рівносторонньої сітки, забезпечує єдність, статичність та цілісність емоційної оцінки геометричної характеристики елементу чи групи елементів. В стінописах автора яскраво виражена логіка упорядкування загального композиційного устрою інтер'єру саме, на перший погляд, допоміжними орнаментальними конструкціями, і трактувати їх лише як декоративний та естетичний сегмент загальної інфраструктури опорядження інтер'єру не слід. Тому стінописи слід трактувати як важливий елемент саме опорядкування простору, оскільки освітлення та їх обрядово-літургійна функція у просторі храму взаємопов'язані. Від умов розташування залежить візуальне сприйняття інтер'єру, а саме позиція розташування відносно навколишнього простору і поля зору, орієнтація – положення форми відносно рівня землі, сторін світу, іншого предметно-просторового наповнення храму та, безумовно, джерел літургійного та природного освітлення. В структурному членуванні загальної композиційної програми стінописів М.Сосенка присутня організація складових елементів форми в гармонійну структуру, в єдине ціле. Для цього автор використовує певні закономірності: розташування форм в просторі, характер об'єднання частин композиції, спосіб членування об'ємів, виявлення основних та другорядних елементів. Йому вдається вдало прорахувати кількість елементів орнаментальних композицій (патерни) – щоб створити цілісну систему елементів, роль кожного послаблена через велику їх кількість, проте характер кожного сегмента сприймається (рис.3.12–3.16.б). Для впорядкованості загальною устрою стінописів М. Сосенко застосовує композиційний прийом значного збільшення кількості ряду елементів, які в порівнянні починають сприйматись як цільні елементи фактури на архітектонічних поверхнях. За рахунок таких візуально-пластичних прийомів митець отримує бажаний ефект впорядкованості. Коли ж аналізуємо цілісне поєднання сюжетних зображень та орнаментальних елементів, прослідковується впорядкованість елементів форм

орнаменту один одному, що підсилює та виділяє основну форму із зображенням – виявлення основних та другорядних елементів структури стінописів. Таким чином, відбувається закономірне чергування співрозмірних елементів, в результаті якого досягається гармонізація, бо на основі ритму можна передбачити та врахувати закономірності в розташуванні частин композиції. Про такий ретельний підхід до поставлених завдань свідчить підготовчий етап, який в творчому процесі художника займає досить вагоме місце (рис. 3.30–3.31). В стінописах М.Сосенка врахована і візуальна інерція, що визначає ступінь динаміки чи стійкості форми – від урахування геометричної характеристики та від розташування форми (силуету зображення чи орнаментального сегменту) у просторі залежить її емоційна оцінка (Ідак, 2014, с.31). Тому об'єктивна властивість архітектонічних елементів об'ємно-просторової конструкції церкви взаємопов'язана з композиційними аспектами та фізико-оптичними властивостями формотворення за посередництвом архітектурної поліхромії. Такий методичний художньо-пластичний прийом стає характерним для монументального мистецтва Модеста Сосенка та доречно інтегрованим у загальну структурну композиційну схему інтер'єрного опорядження.

Дослідження технологій, технік виконання суттєво розширює можливості застосування методики авторського техніко-технологічного спектру засобів та прийомів для створення сучасних сакральних інтер'єрів. Можливо, чітко встановлена методика процесу виконання такого типу стінописів дозволить зламати уже усталений підхід до використання технологій на акрилових в'язивах, а певній групі сакральних живописців – відмовитись від сучасних технологій, зручних та швидких у виконанні, але таких іноді некоректних, зокрема, коли мова йде про особливу колористику, тонкі свічення текстур та підкреслення фактур природніх матеріалів. Тенденції у напрямку «екологічного дизайну» можуть спонукати до відтворення такої пластичної тонкої технології, яка у виконанні значно простіша за фрескове малярство, дозволяє контролювати композиційний задум проєктанта і розширює можливості створювати іншу естетичну концепцію в інтер'єрах активно будованих сучасних храмів України.

## ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ до розділу 3

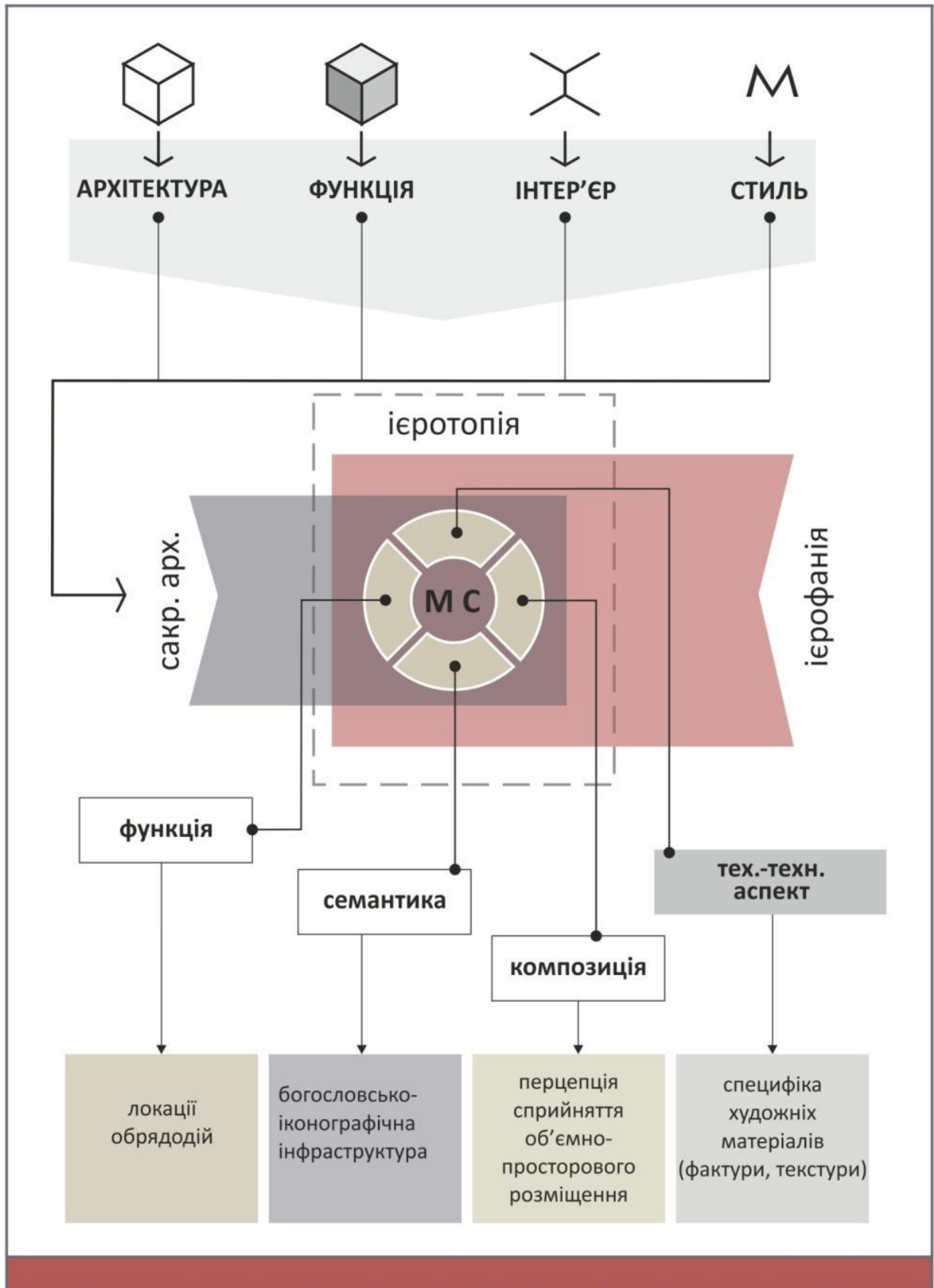
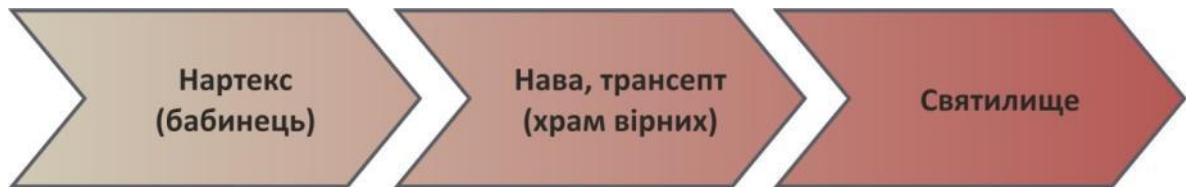


Рис. 3.1 Принципи організації сакрального інтер'єру



Захід ► Схід

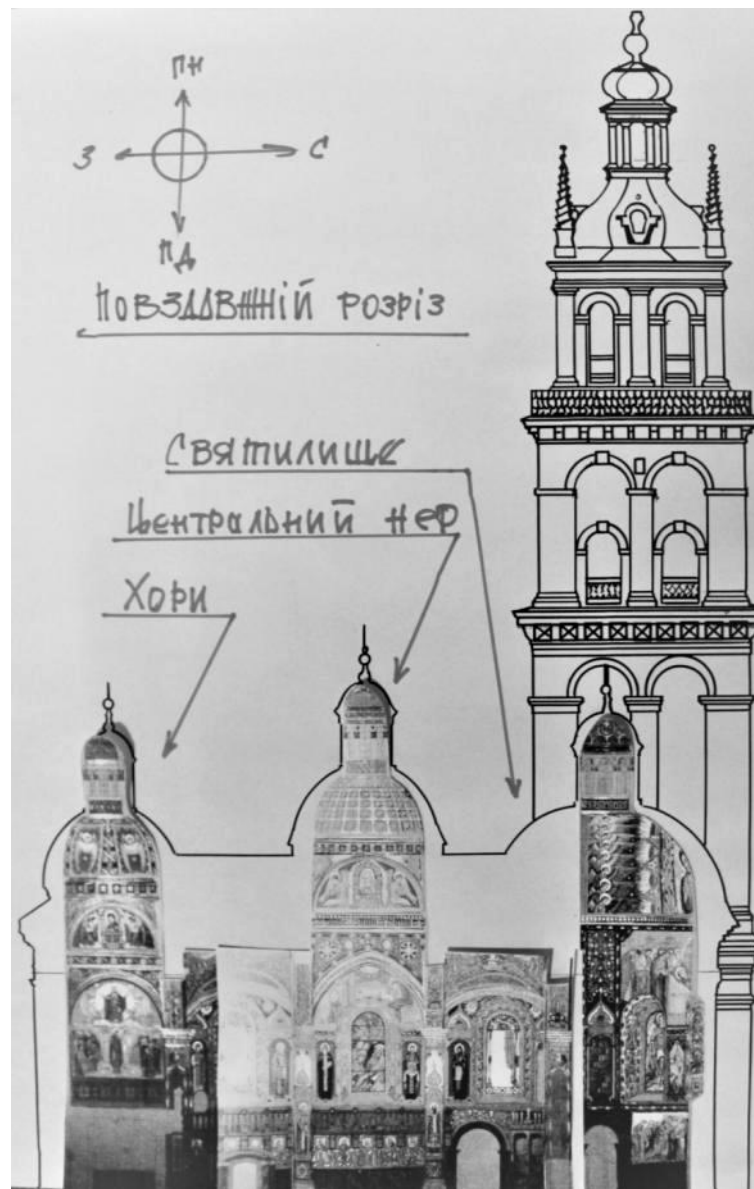


Рис.3.2 Об'ємно-просторовий поділ інтер'єру церкви  
на функціональні зони (захід→схід) :

*реконструкція-модельовання проектної пропозиції Модеста Сосенка  
для обнови інтер'єру ц. Усіння у Львові  
(А. Турнич, 1990)*



Рис. 3.3 Характеристика, методи та принципи організації сакральних інтер'єрів



Рис.3.4 Основні принципи організації сакральних інтер'єрів



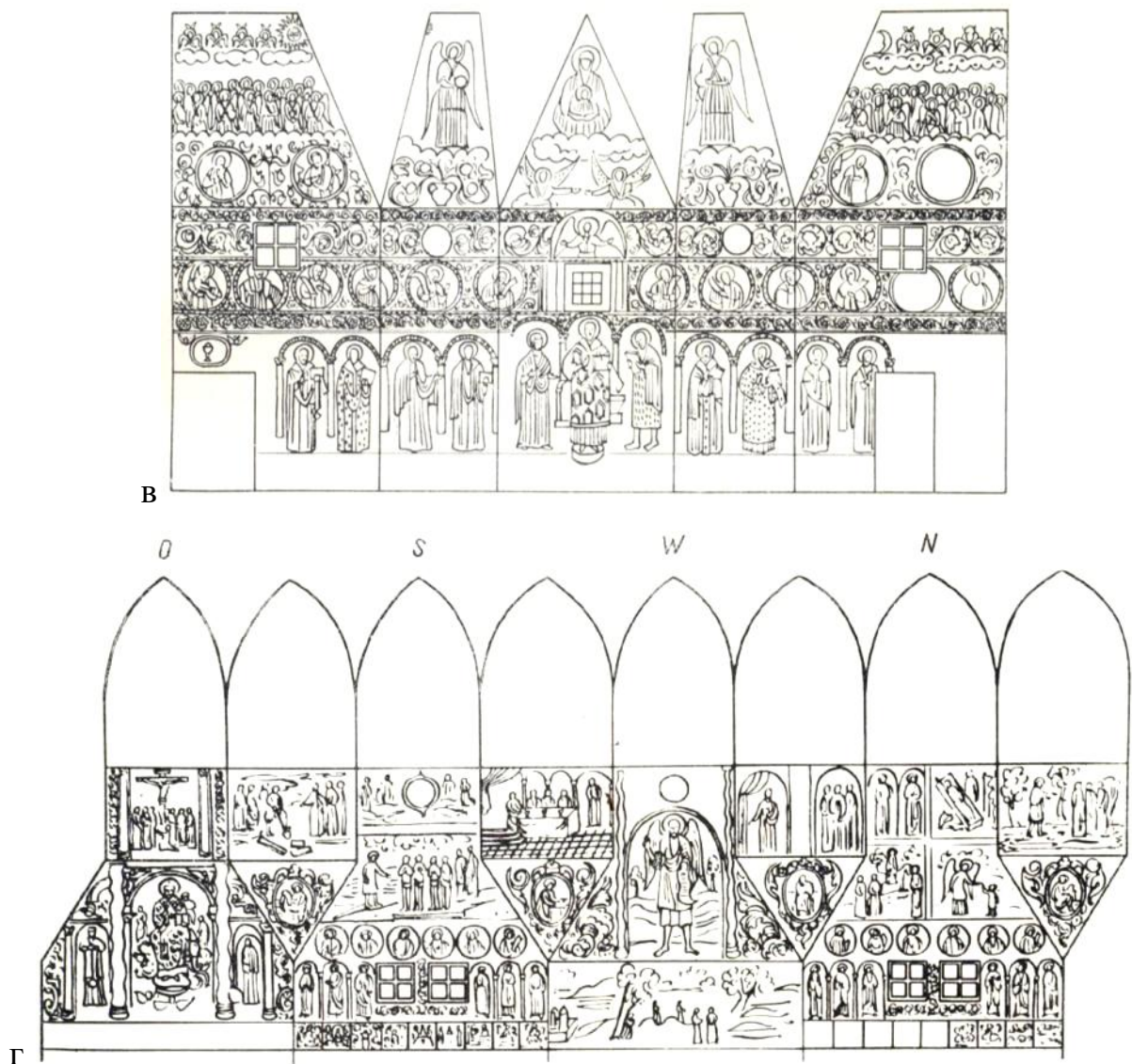


Рис. 3.5 Принципи розміщення поліхромій в інтер'єрі ц. Воздвиження Чесного Хреста, 1613 р.?, м. Дрогобич Львівської обл.: а – загальний вигляд; б – фрагмент інтер'єру; в – схема розгортки вівтарної частини церкви; г – схема розгортки бабинця (N–північ, O–схід, S–південь, W–захід) (джерело: Сополіга, 1996)

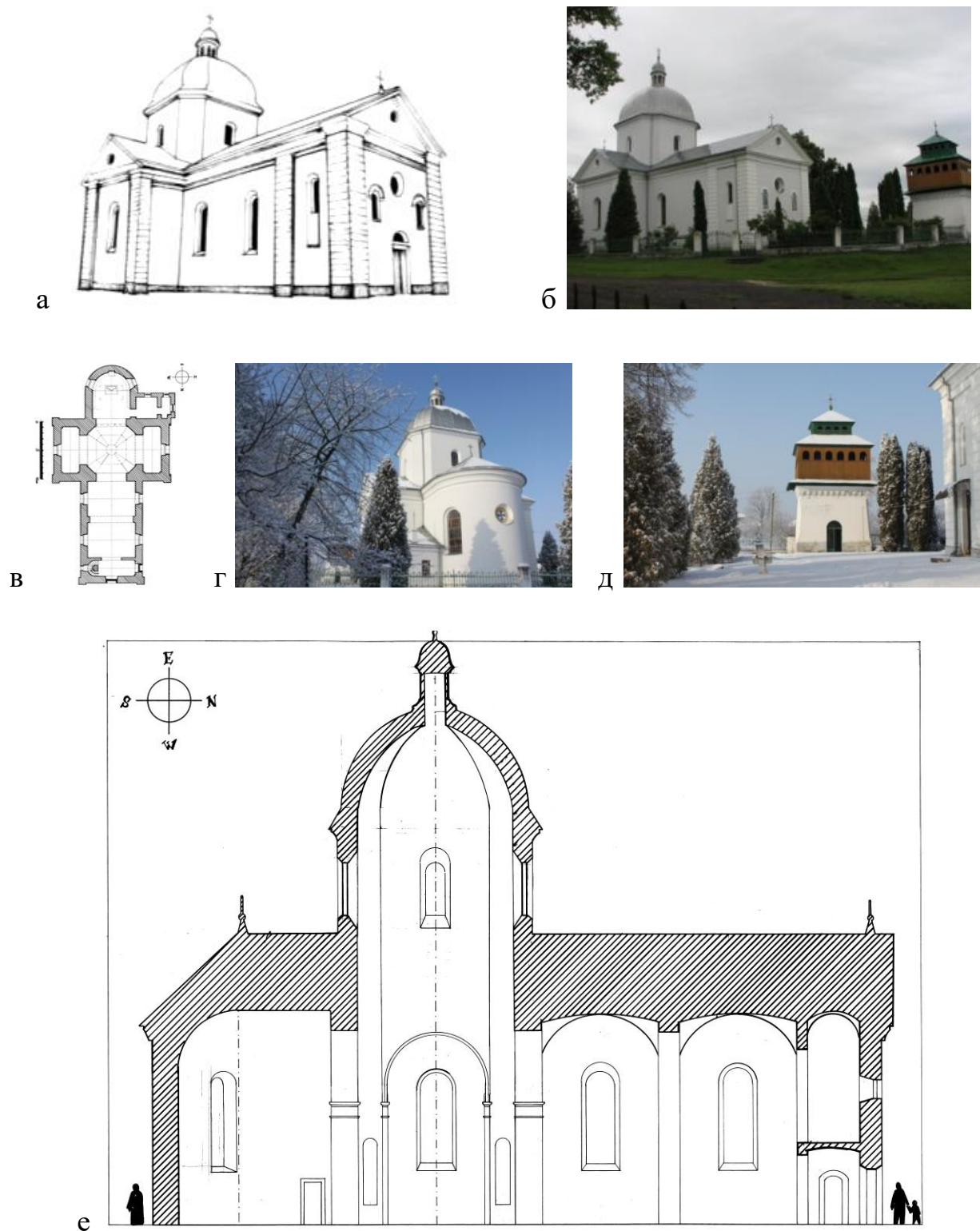


Рис. 3.6 Церква Архистратига Михаїла, 1891 р., арх. бюро І. Левинського, с. Підберізіці Львівської обл.: а, б, г – загальний вигляд; в – план; д – вигляд на дзвіницю; е – поздовжній переріз

(світлини: А. Турнич, В. Радомська, 2008–2015;  
графіка, поздовжній переріз: Турнич та Радомська, 2019)



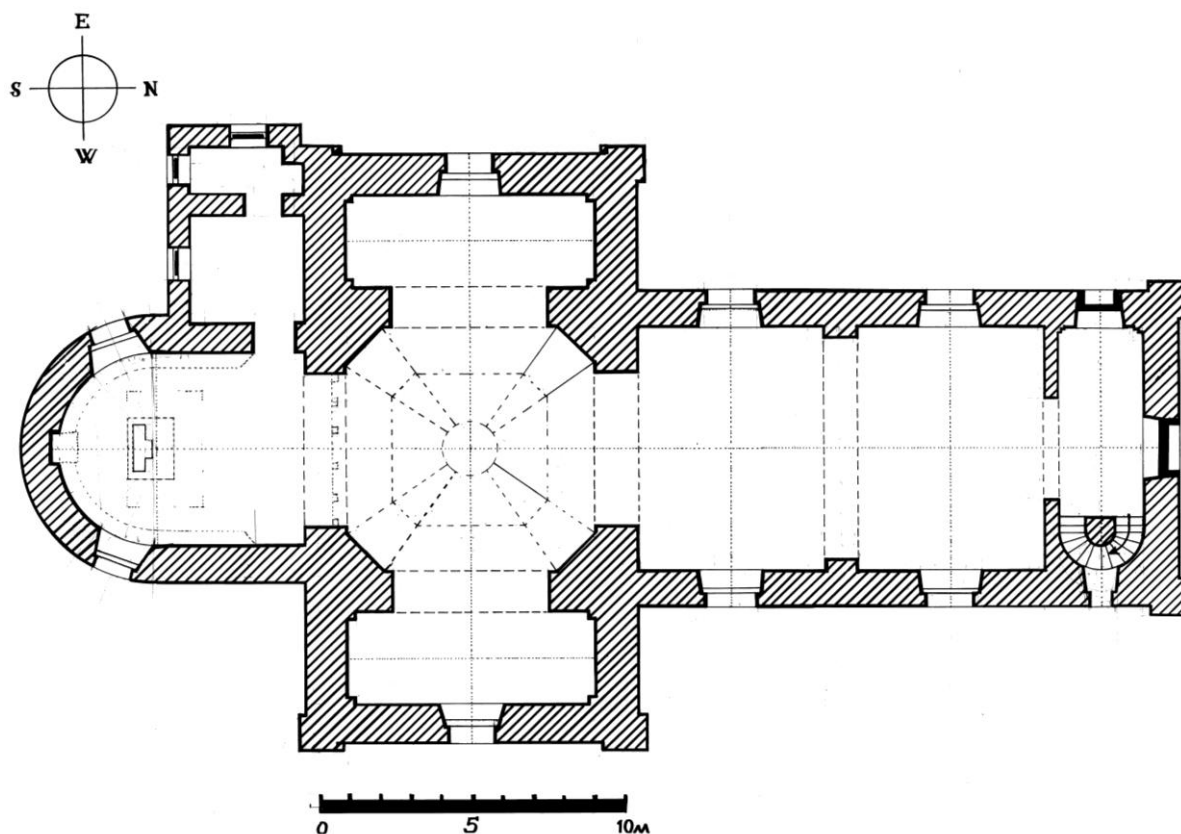


Рис. 3.7 Ситуаційний план церкви Архистратига Михаїла, 1891 р., арх. бюро І. Левинського, с. Підберізіці Львівської обл.  
(Турнич та Радомська, 2019)



Рис. 3.8 Інтер'єр церкви Архистратига Михаїла, с. Підберізіці, стінопис Модеста Сосенка, 1907–1910: а – нава захід→схід; б – середохрестя трансепту; в – склепіння нави  
(фото В. Радомської 2015 р.)



Рис. 3.9 Перцепція та візуально-композиційні компоненти організації інтер'єру

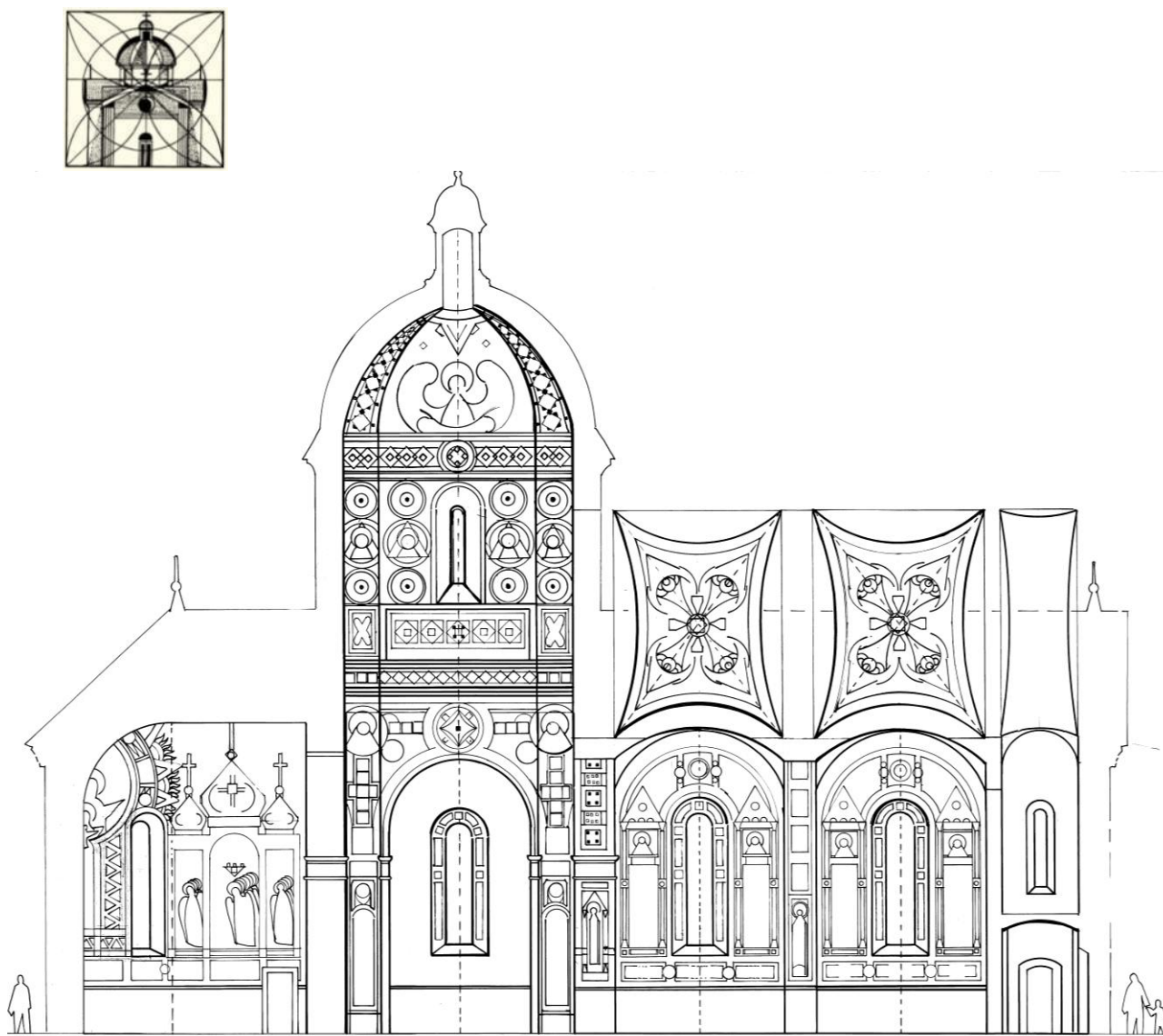
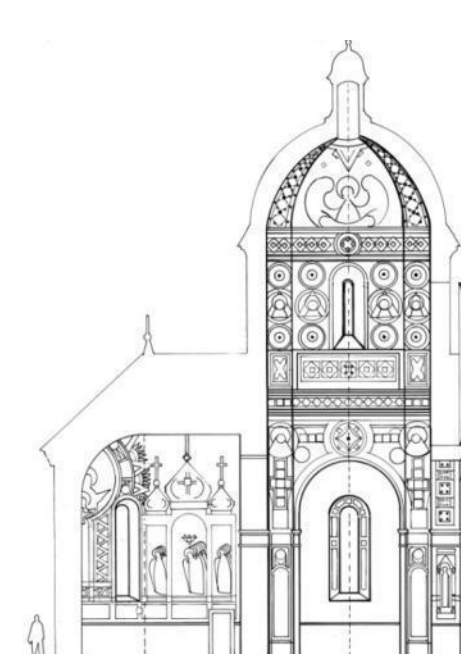
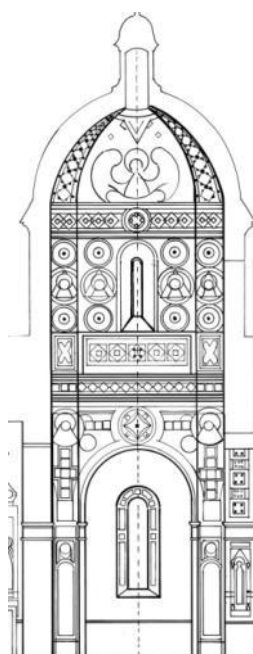


Рис. 3.10 Інтер'єр церкви Архистратига Михаїла, 1891р., арх.бюро І.Левинського  
с. Підберізці, Львівської обл.

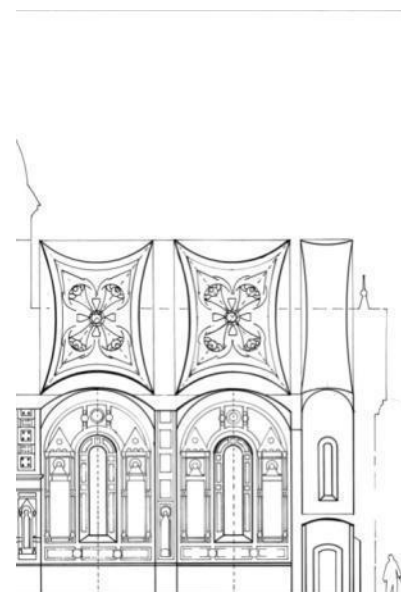
Морфографічний аналіз композиційної структури  
стінописів Модеста Сосенка, 1907– 1910 (поздовжній переріз)  
(Радомська та Турнич, 2020)



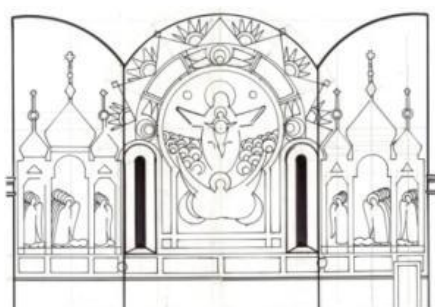
святилище, підкупольний простір трансепту



середохрестя трансепту



Нава, розгортка склепіння нави



Розгортка: композиційна схема стінописів (святилище)



стінопис святилища, іконографічний сюжет «Новозавітна Трійця»



стінопис північної стіни святилища: «Архангельський чин»

Рис. 3.11 Интер'єр церкви Архистратига Михаїла, 1891р., арх.бюро І.Левинського, с. Підберізці, Львівської обл.

Морфографічний аналіз композиційних схем стінописів в структурі богословсько-літургійної інфраструктури опорядження храму





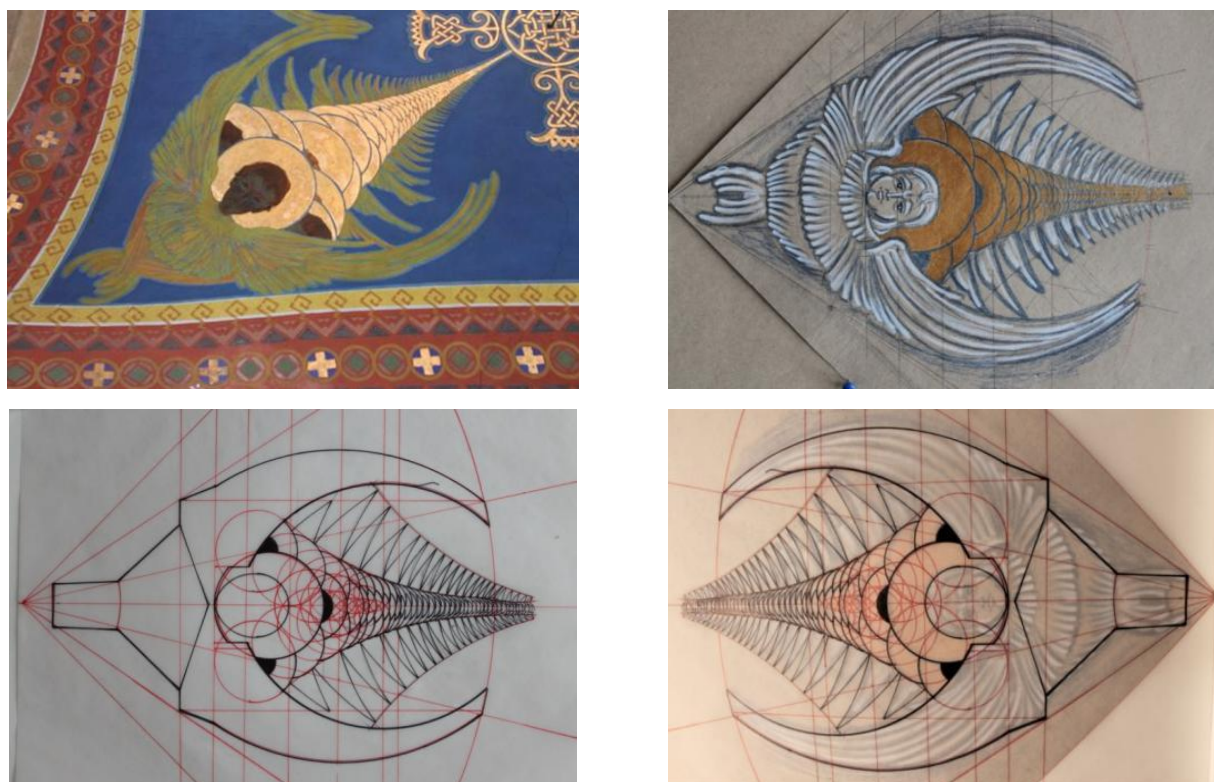
Приклади моделювання співмасштабності візуального зображення на площині склепіння (центральна нава): а – нава (→захід); б – склепіння нави (авторський варіант); в – збільшення пропорції орнаментального модуля; г – зменшення пропорції орнаментального модуля



Макрофотофіксація: склепіння нави – стінописи Модеста Сосенка, 1907

Рис. 3.12 Приклади моделювання співмасштабності візуального зображення на площині склепіння (центральна нава)





А.



Б.

Рис. 3.13 Приклади застосування законів фрактальної геометрії та прийомів оптичних ілюзій у стінописах Модеста Сосенка: а – зображення херувимів навколо семантичного знаку «Квітучий хрест»;

б – загальний вигляд склепіння нави

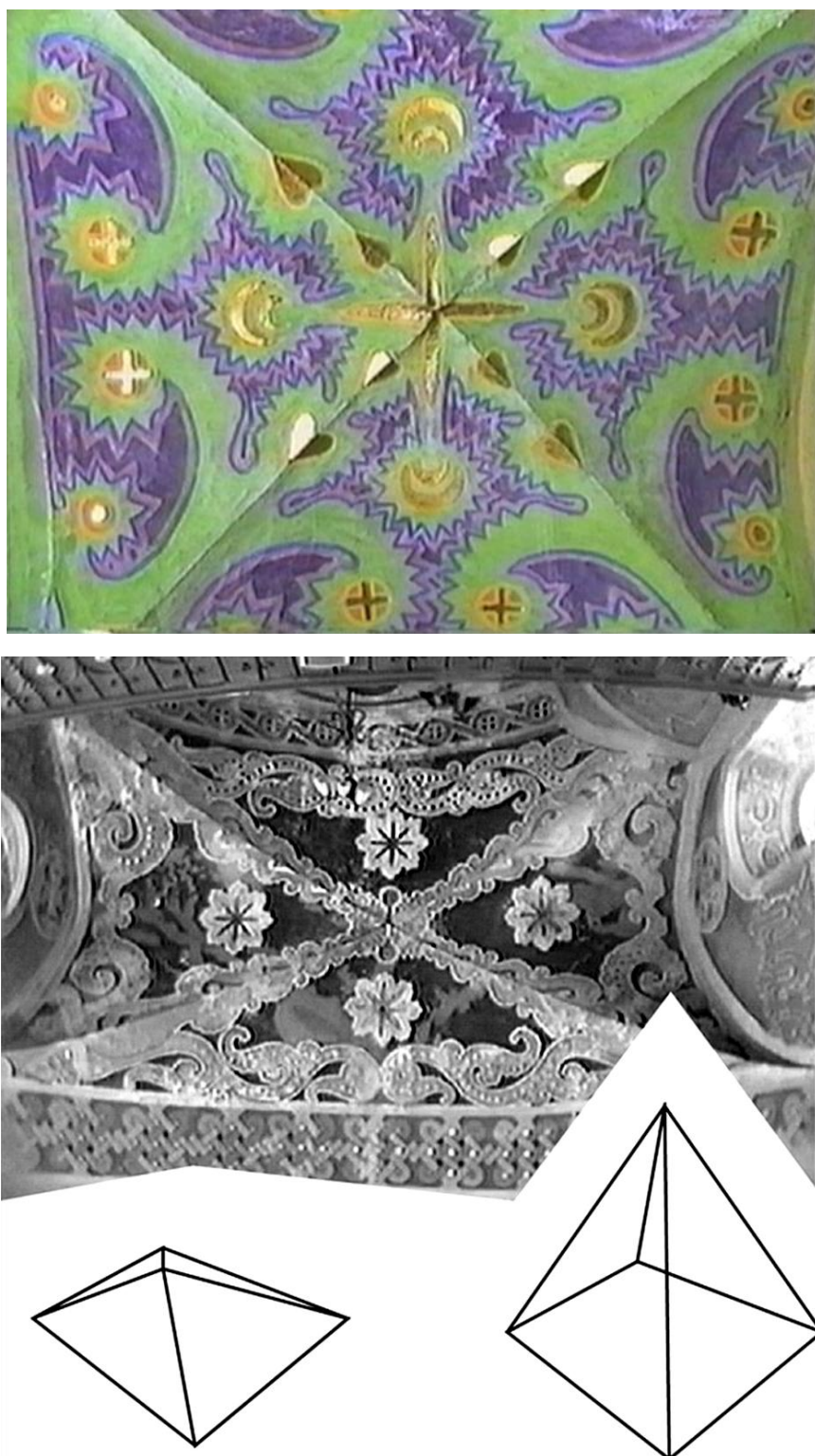
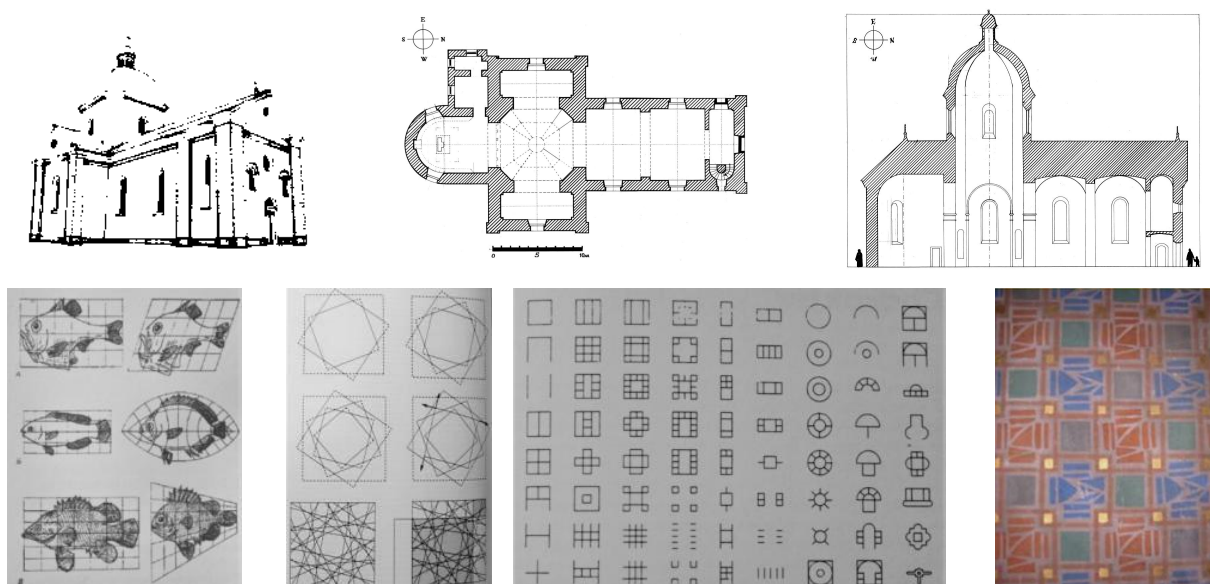


Рис. 3.14 Особливості застосування оптичних ілюзій та врахування специфіки нульової, додаткової та від'ємної кривизни архітектурних конструкцій в стінописах Модеста Сосенка (склепіння ц.Св Миколая, м.Золочів)

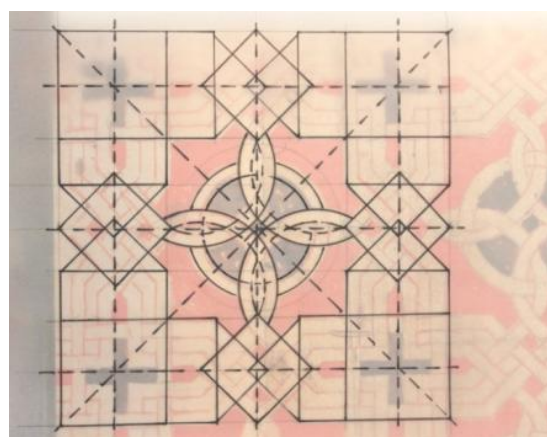




Аналітичне обґрунтування оптичних та геометричних закономірностей формотворення, сприйняття візуальних образів у просторі (джерело: ARCH+, 2008, s. 78–83)



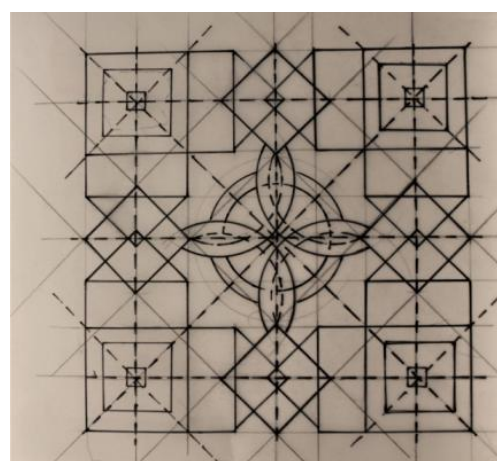
проект орнаменту



графоаналітика



стінопис Модеста Сосенка  
(північна стіна нави)



морфографічний аналіз

Рис. 3.15 Закономірності геометричної впорядкованості структурних елементів орнаментального сегменту стінопису (Радомська В., 2021)

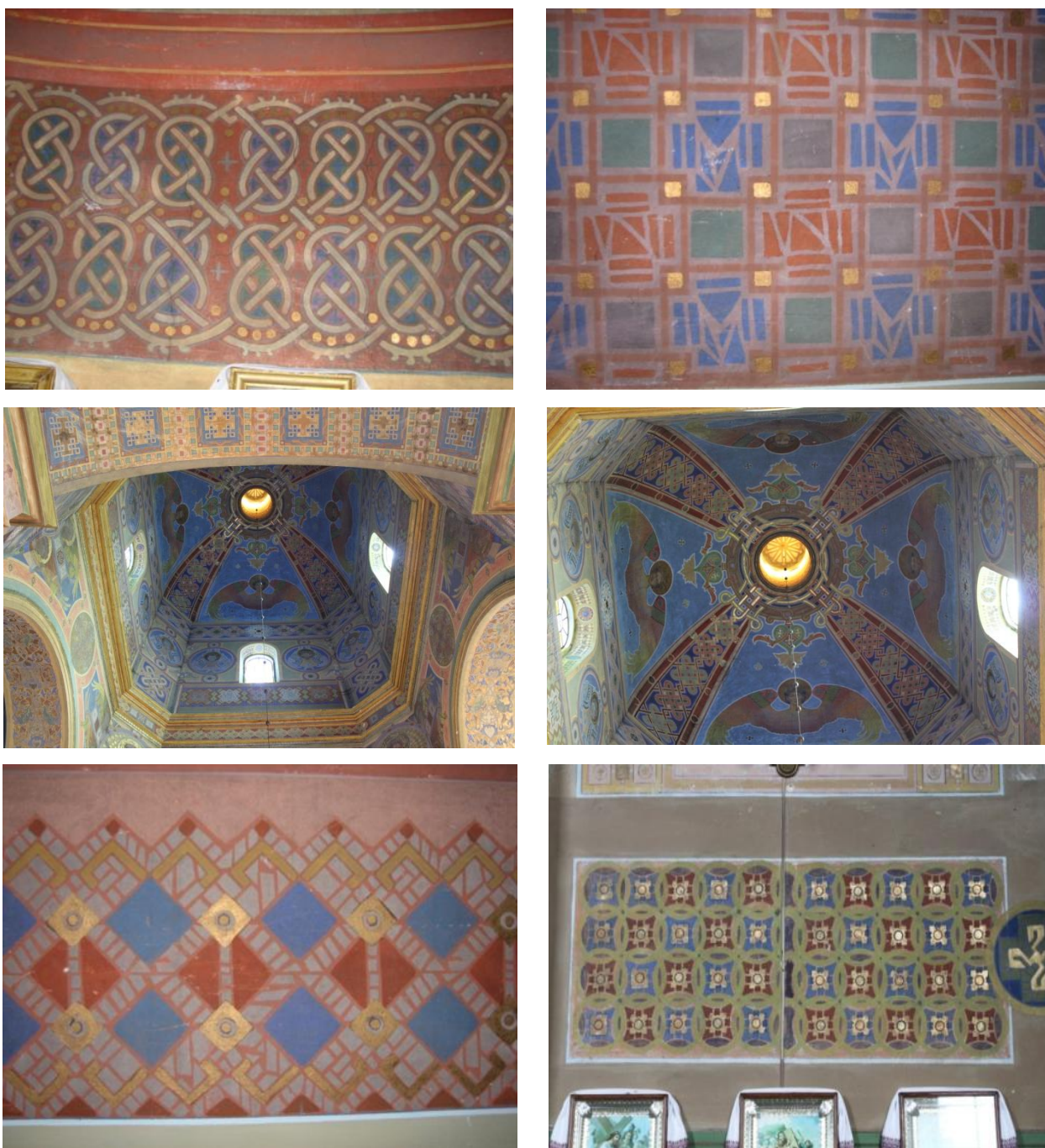


Рис. 3.16.а. Приклади орнаментальних композиційних модулів  
в структурі стінописів Модеста Сосенка  
(світлини: А.Турнич, В.Радомська, 2000–2019)



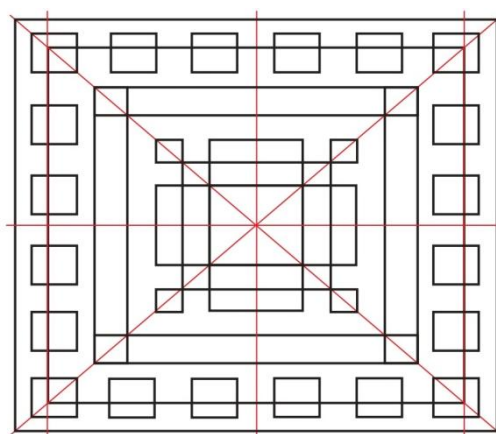
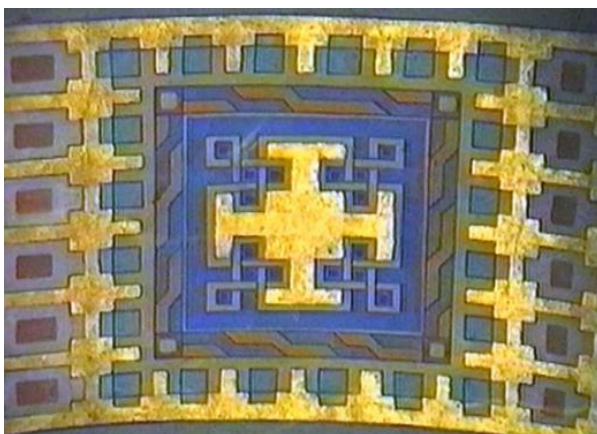
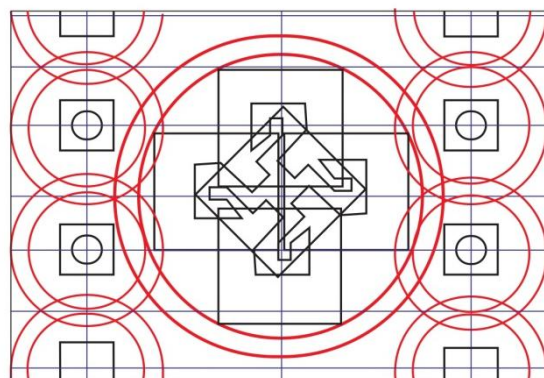
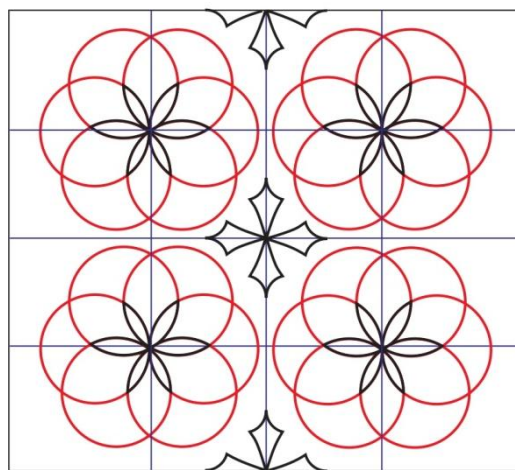
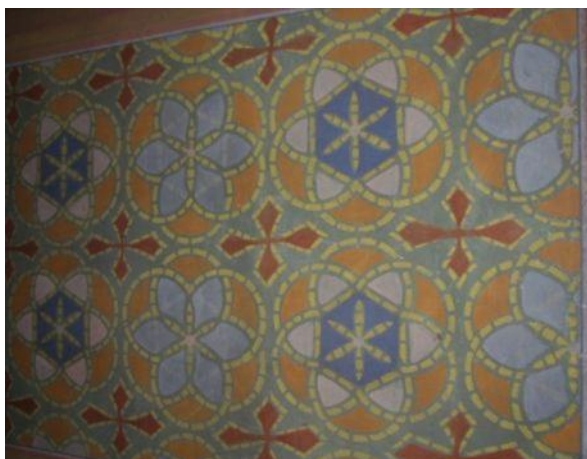


Рис. 3.16.6 Морфографічне дослідження композиційної структури утворення орнаментальних патернів стінописів Модеста Сосенка

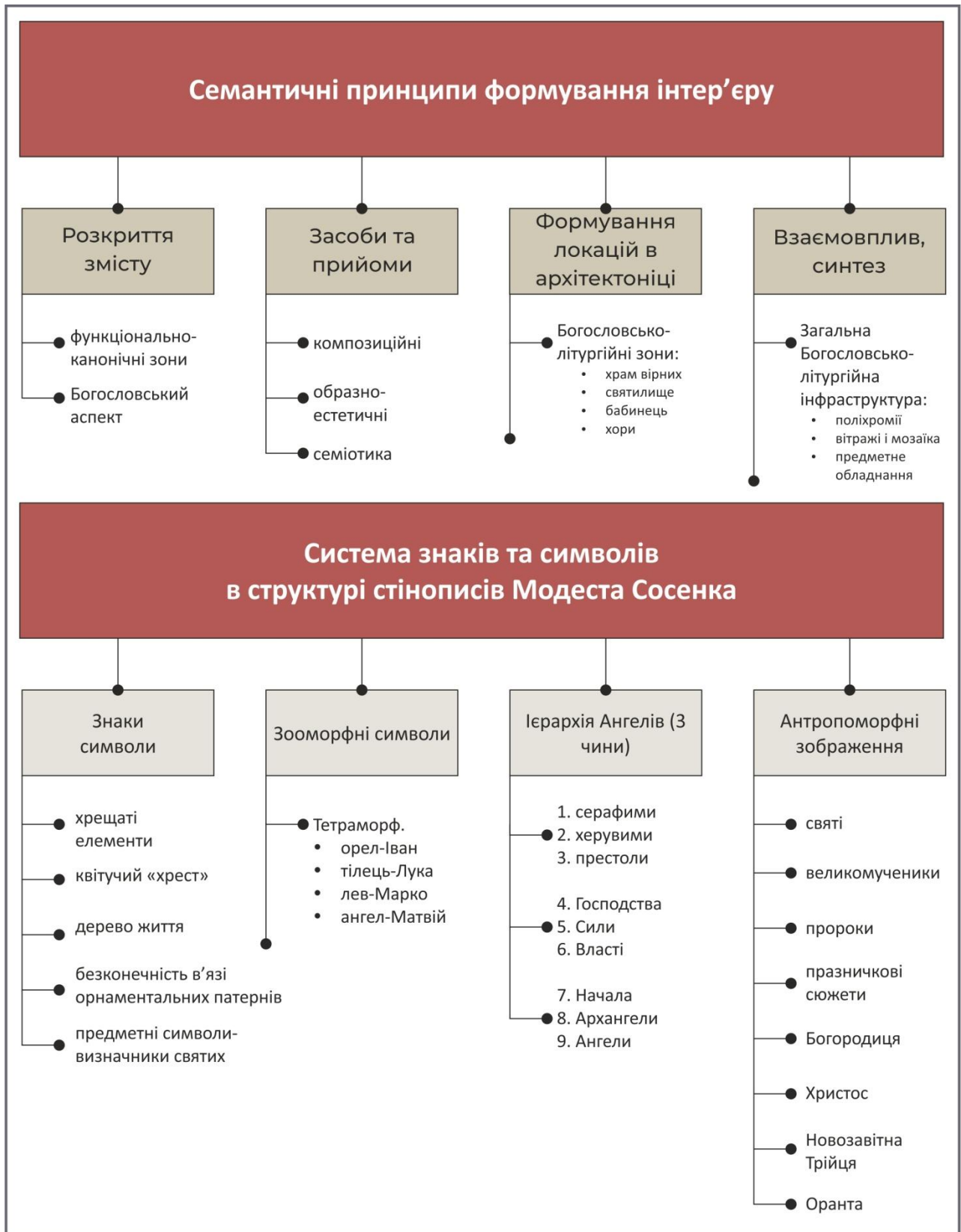
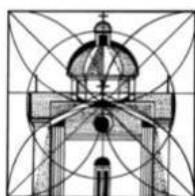


Рис. 3.17 Схеми визначення особливостей семантичних принципів формування інтер'єру за посередництвом стінописів



Макрофотофіксація:  
фрагменти іконографічної  
композиції «Новозавітна  
Трійця» / святилище

Морфографічний аналіз:  
розгортка іконографічної програми стінописів  
Модеста Сосенка, 1907–1908 / стіни святилища  
(А. Турнич та В. Радомська, 2020)

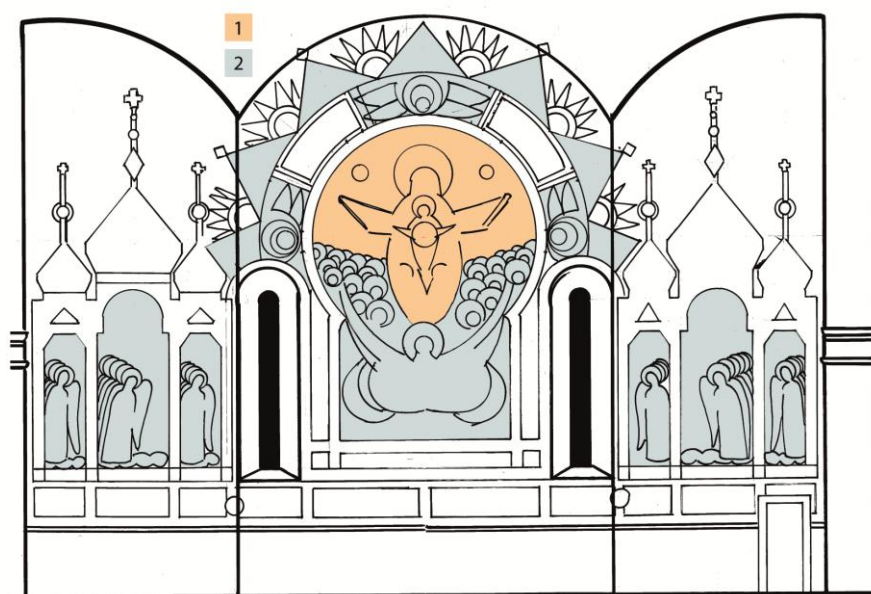


Рис. 3.18 Семантичний принцип творчого методу Модеста Сосенка: **1** – семіотичні зображення ієрархії Ангелів; **2** – іконографічна складова; графічні контури **1** і **2** – модульна композиційна система орнаментальних схем у структурі стінописів





1

2



### 1 – іконографічна складова

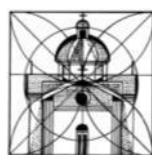
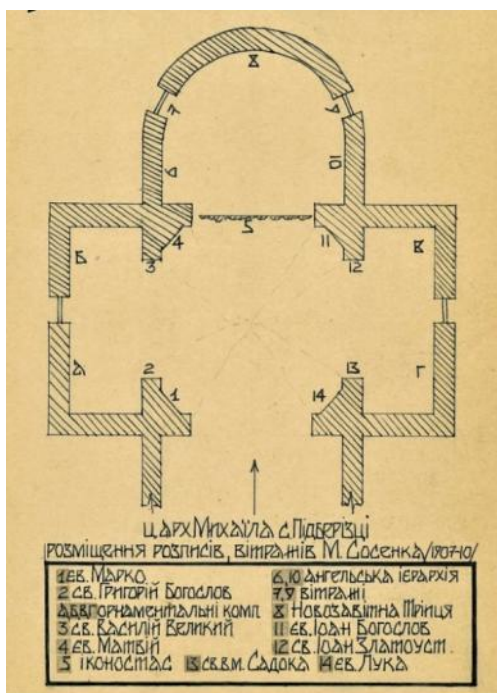
графічні контури: модульна композиційна система орнаментальних схем та іконографічних зображень у структурі стінописів



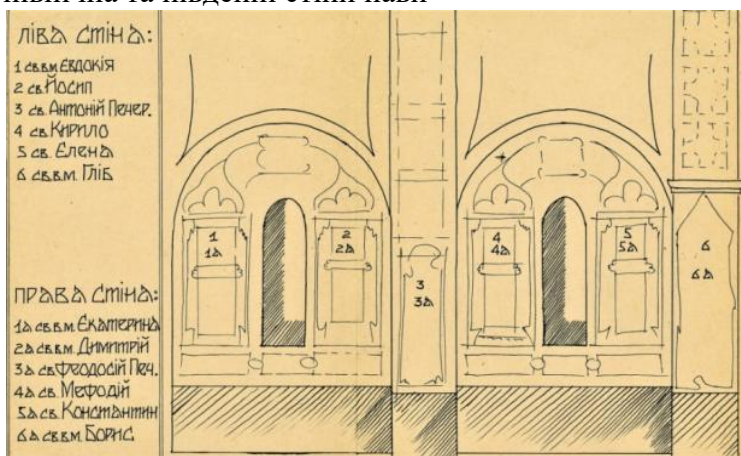
### 2 – семіотичні зображення ієрархії Ангелів

графічні контури: модульна композиційна система орнаментальних схем та зображень ієрархії Ангелів у структурі стінописів

Рис. 3.19 Морфографічний аналіз: семантичний принцип творчого методу Модеста Сосенка (В. Радомська та А. Турнич, 2020)



### Іконографічні зображення: північна та південні стіни нави

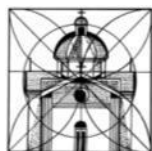


### Північна стіна нави:

- 1 – Сввмч Євдокія, 2 – Св Йосип, 3 – Св Антоній Печерський, 4 – Св Кирило, 5 – Св Єлена, 5 – Сввмч Гліб

### Південна стіна нави:

- 1а – Сввмч Єкатерина, 2а – Сввмч Димитрій, 3а – Св Феодосій Печерський, 4а – Св Мефодій, 5а – Св Константин, 6а – Сввмч Борис



### Іконографічні сюжети: трансепт, святилище

- 1 – євангелист Марко  
2 – Св Григорій Богослов  
3 – Св Василій Великий  
4 – Євангелист Матвій  
5 – іконостас  
6 – 10-Ангельські Чини  
7 – 9-вітражі (Христос і Марія, Христос -учитель),  
8 – Новозавітна Трійця  
11 – Св Іоан Богослов  
12 – Св Іоан Златоуст  
13 – Сввмч Садока (перепис інскрипцій- зображено Сввмч Йосафата Кунцевича)  
14 – Євангелист Лука

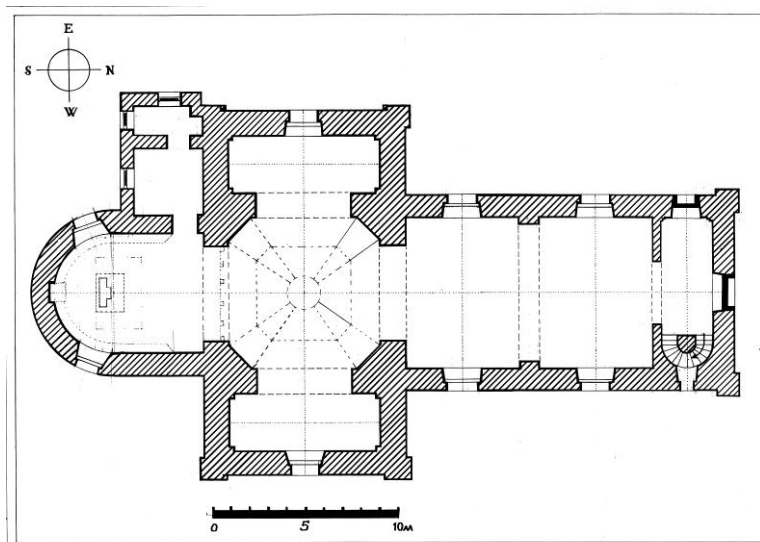


Рис. 3.20 Семантична складова стінописів Модеста Сосенка: богословська іконографічна інфраструктура ( В.Радомська, 1990)



Адміністративна карта Львівської обл., Золочівський р-н, 2014р.

**Церква Св Вокресіння Господнього, арх. В.Нагірний, 1903. с.Поляни ( до 40-х ХХ ст.– с.Риків) Золочівського р-ну Львівської обл.**

Стінописи Модеста Сосенка – підкупольний простір центральної бані, 1911р.

Іконостас, дві ікони для бічних віктарів – 1910–1911рр.



Церква Св Воскресіння Господнього, с. Поляни

(графіка, план: Туртич А., 2000)

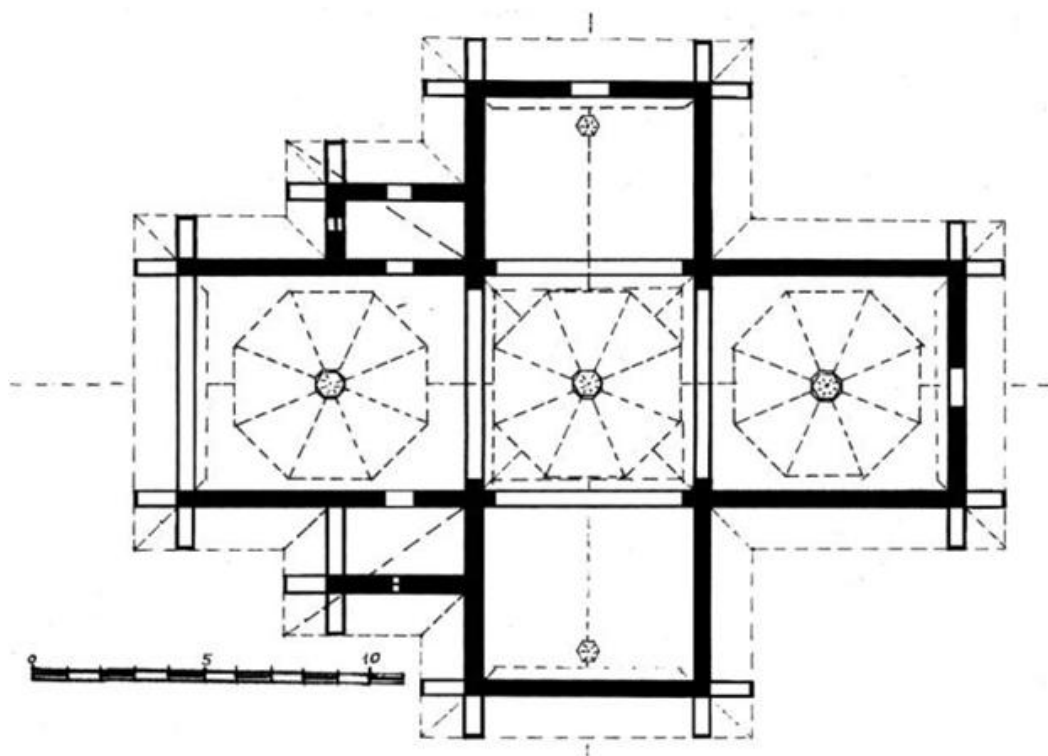


Рис. 3.21 Церква Св Вокресіння Господнього, арх. В. Нагірний, 1903 р., с. Поляни (до 40-х ХХ ст., с.Риків) Золочівського р-ну Львівської обл.



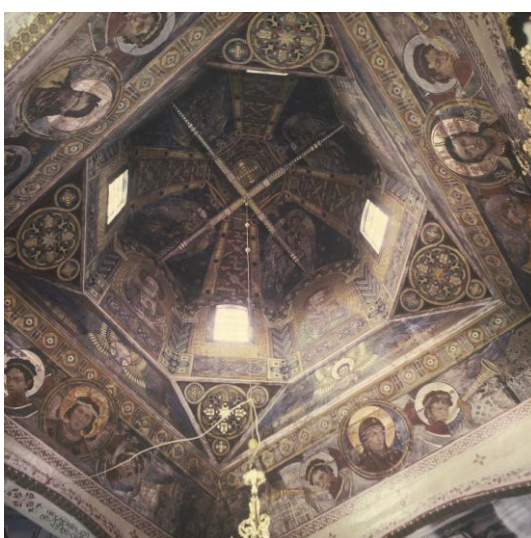
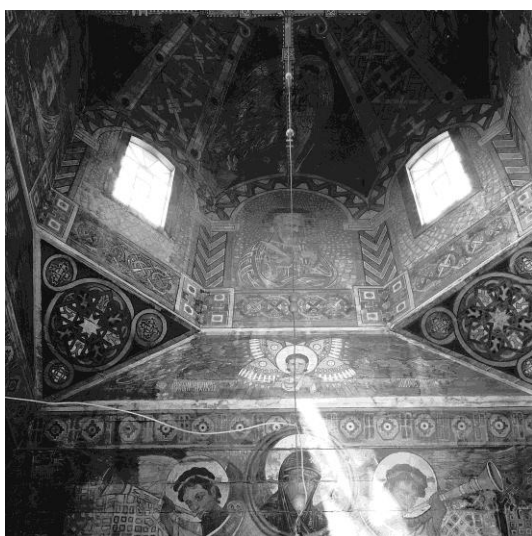
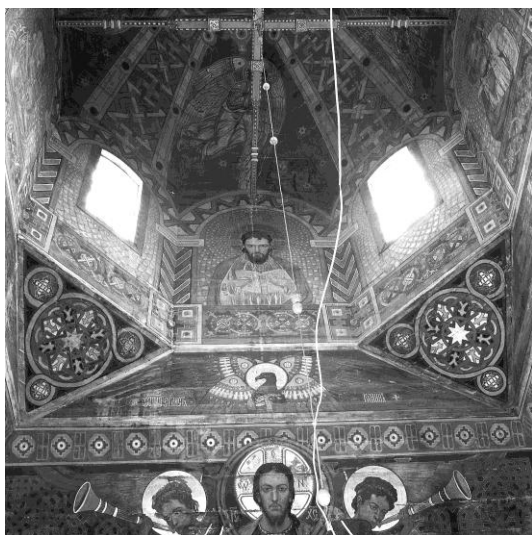
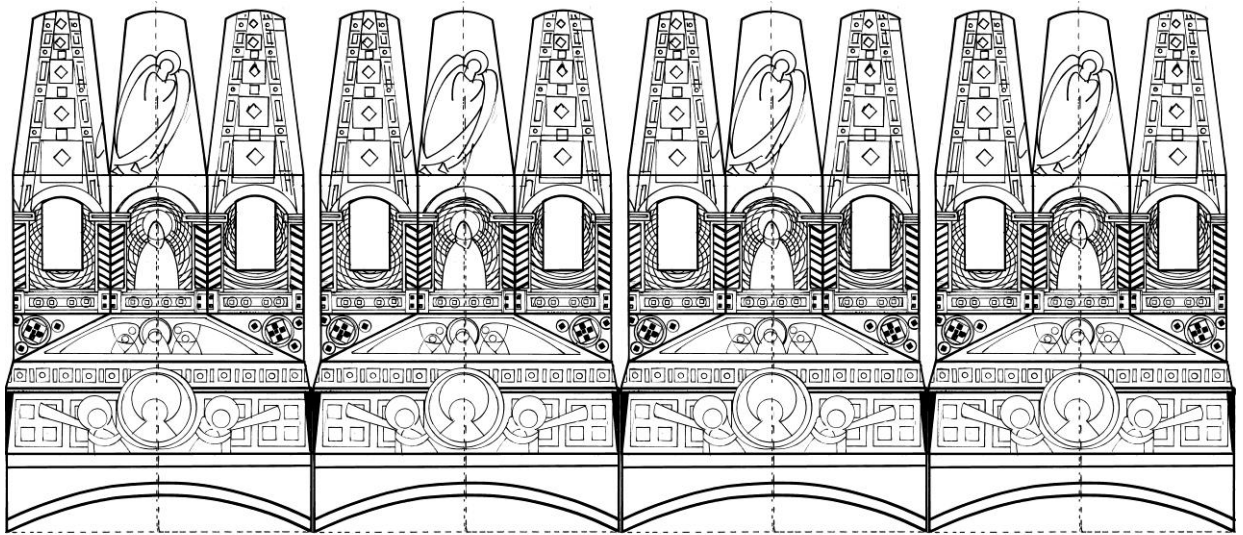
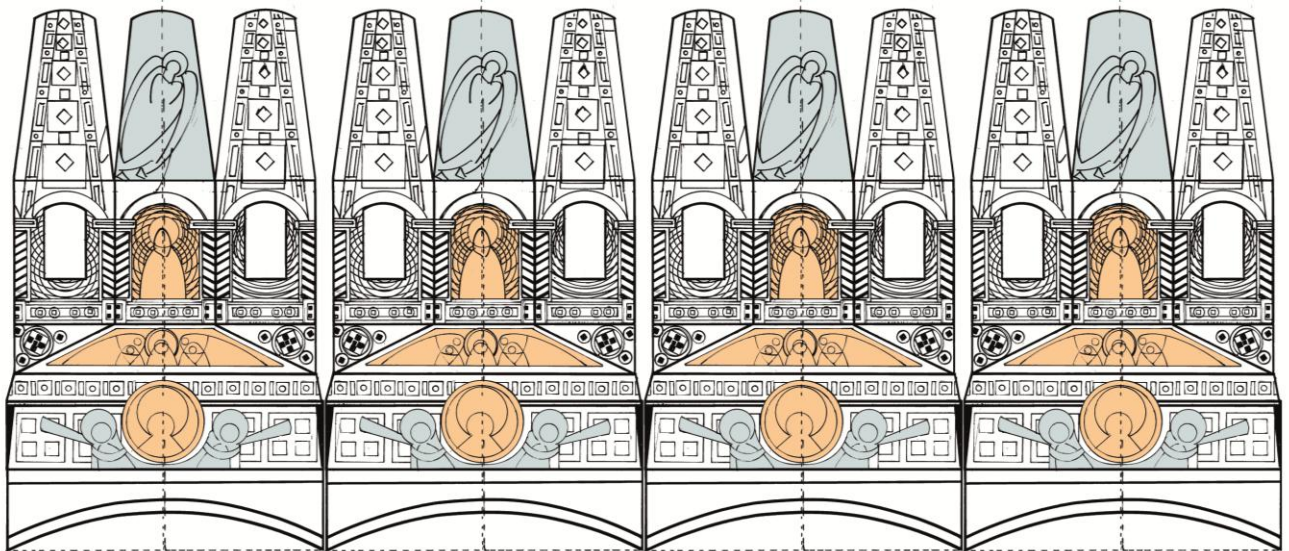


Рис. 3.22 Церква Св Вокресіння Господнього, арх. В. Нагірний, 1903 р.  
Підкупольний простір центральної бані: стінописи Модеста Сосенка, 1911 р.  
(світлини: І. Костецького, 1990)



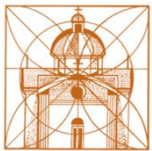


Морфографічний аналіз композиційного принципу стінописів Модеста Сосенка:  
розгортка підкупольного простору центральної бані  
(А. Турнич, В.Радомська, 2020)



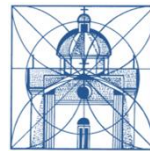
1

2



1 → іконографічна складова

Графічні контури: модульна композиційна система орнаментальних схем у структурі стінописів



2 → семіотичні зображення:

ієрархія Ангелів

Графічні контури: модульна композиційна система орнаментальних схем у структурі стінописів

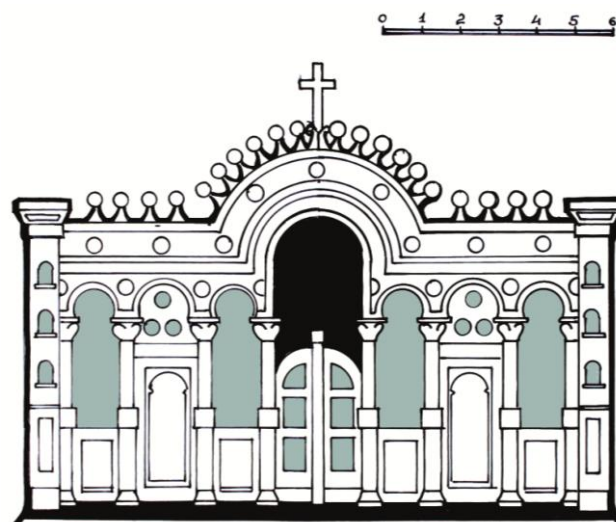
Рис. 3.23 Церква Св Вокресіння Господнього, арх. В. Нагірний, 1903 р.  
Морфографічна методика дослідження композиційного та семантичного  
принципів стінопису Модеста Сосенка  
(Радомська В., Турнич А., 2021)



**Іконографічна складова: іконостас ц. Св Воскресіння  
с.Поляни Золочівський р-н Львівської обл.**



**Ікони: Модест Сосенко, 1910–1911 рр.**



**Семантичне наповнення іконографічної програми іконостасу**

2. Геометрія композиції художнього твору



2. Ікони трьох святих чітко вписуються в коло. Візуально вони утворюють два рівнобедренні трикутники один зовнішній спрямований угору а інший, внутрішній, спрямований униз.

3. Ієрархія сприйняття



3. Фігури і голови Святих розміщені таким чином що під час зорового сприйняття утворюється ефект безкінечності.

4. Позиціонування

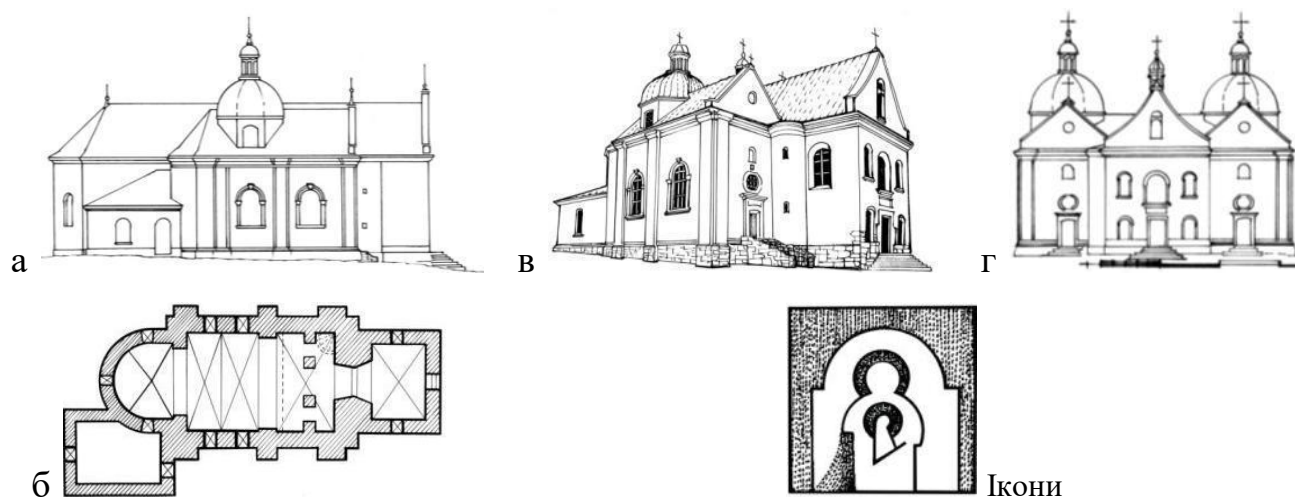


4. Художник зобразив Святих так, що глядачеві здається що вони одночасно дивляться один на одного і в той же момент на глядача. Таким чином з'являється відчуття присутності і близькості до Святих.

**Рис. 3.24 Семантичне наповнення іконографічної програми іконостасу**

*(Радомська, 2015)*





↓  
Модест Сосенко 1907–1911 рр.

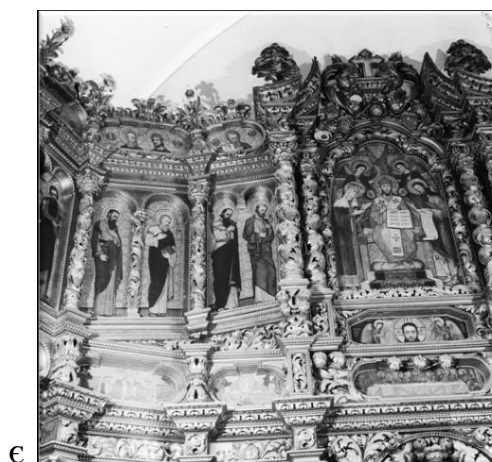
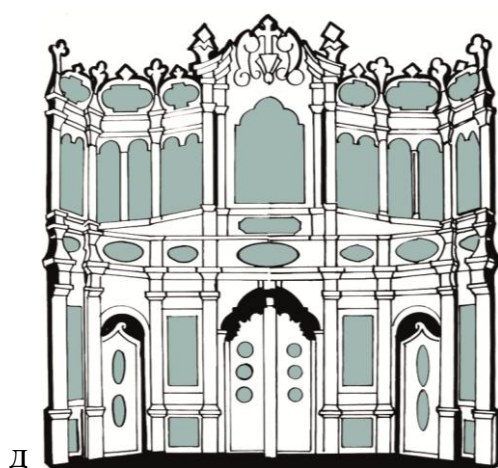
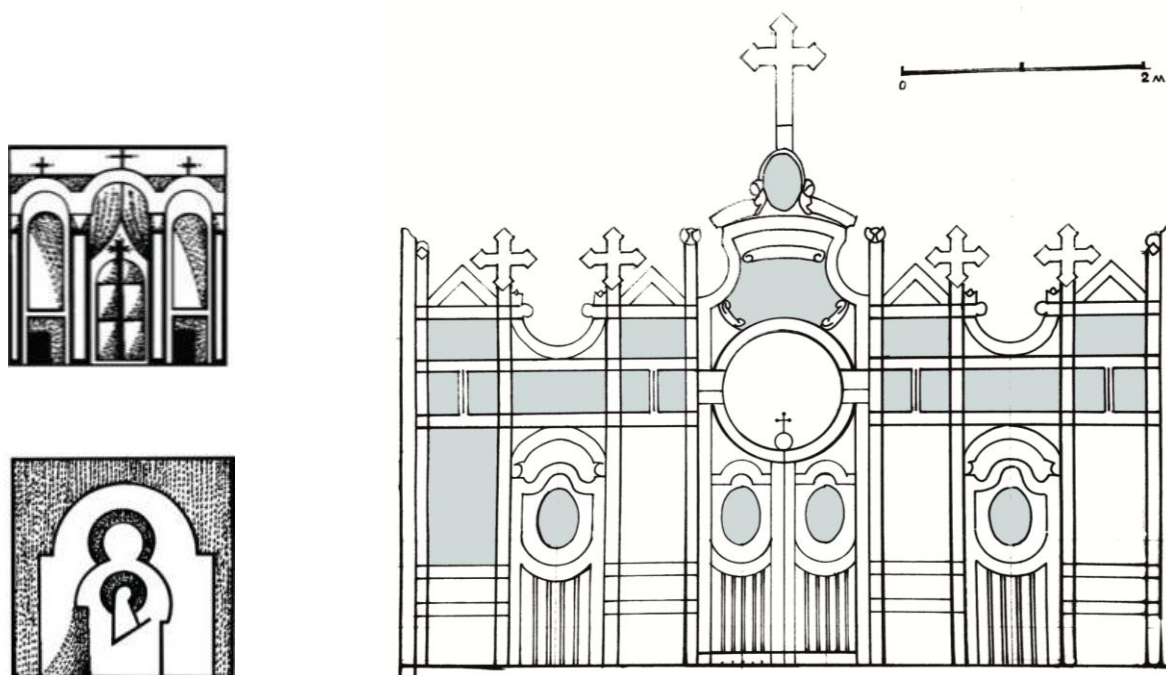


Рис. 3.25 Іконографічна програма іконостасу ц.Св Онуфрія монастиря оо Василіан у Львові: а – боковий фасад; б – план; в – головний фасад; г – загальний вигляд; д – графічна експозиція іконостасу; е, е, ж – фото (графічні ілюстрації: А. Турнич, фото: І. Костецький, 1988)





Іконографічна програми іконостасу



Рис. 3.26 Іконостас церкви Пресвятої Трійці, м. Дрогобич Львівської обл.: проект: О.Лушпинський ?; М. Сосенко – ікони (1909–1910); різьба Сарабай та Голембйовський ( А. Турнич, В. Радомська, 2018)



а



б



в

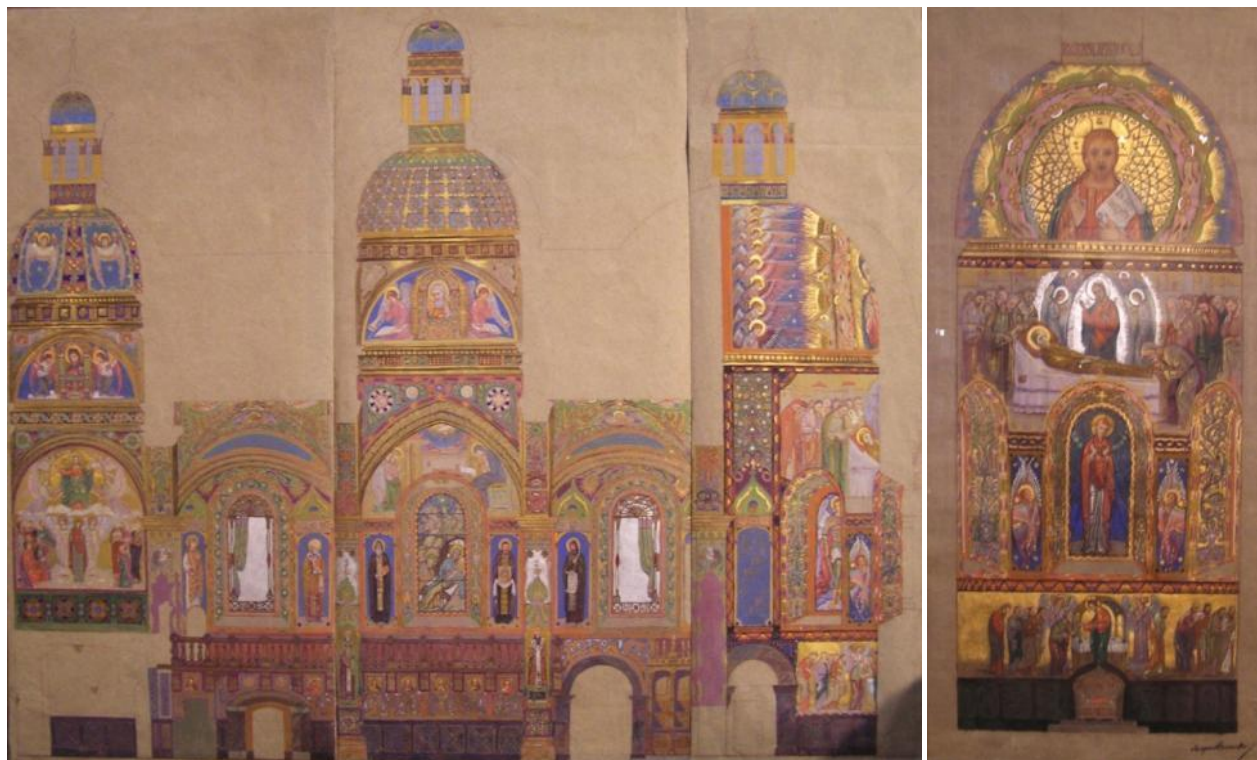


г



Рис. 3.27 Джерела інспірацій у творчому методі Модеста Сосенка:  
 а – рукописи, стародруки, гравюри; б – копії орнаментів рукописів, стафажу,  
 ритованого тла ікон зі збірки Старопігії у Львові, 1908 р.; в – Беато Фра  
 Анжеліка «Благовіщення»; г – європейські фоліанти, стародруки, гравюра

а



б



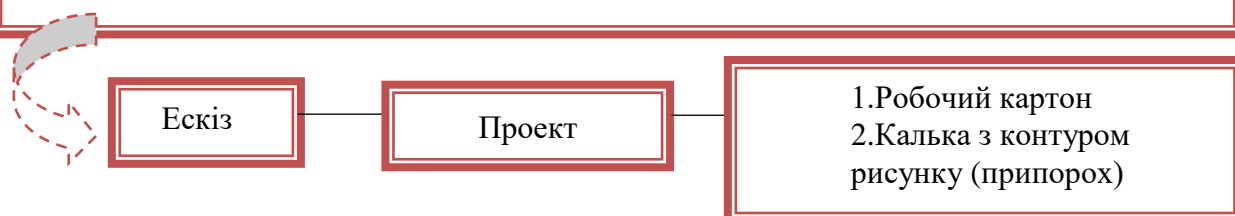
Рис. 3.28 Проект стінописів, іконостасу для оновлення інтер'єру церкви Успіння Богородиці у Львові, проект Модеста Сосенка, 1910–1911 рр. (нереалізований): а – проект богословсько-літургійної інфраструктури інтер'єру церкви; б – експериментальне моделювання адаптації проекту стінопису, іконостасу (поперечний переріз, святилище)  
(виконав Т. Бакусевич, 2012)





## Техніко-технологічні аспекти творчого методу Модеста Сосенка

Творчий метод М. Сосенка: підготовчий етап виконання поліхромій



А



Б



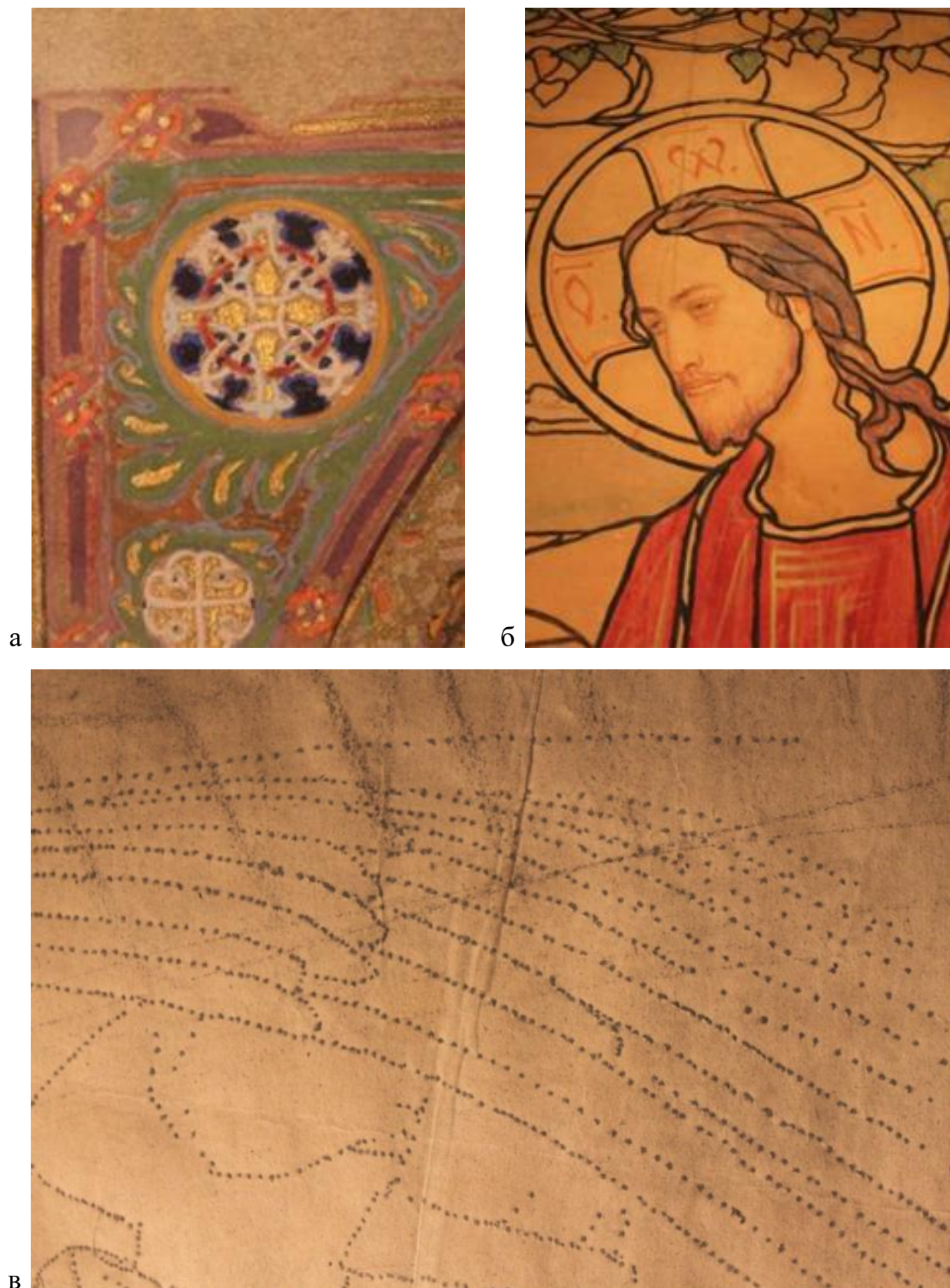
В

Рис. 3.29 Процес підготовки та перенесення рисунку для виконання стінопису:

А – проект орнаменту; Б – фрагмент реалізованого стінопису

(нижній регістр інтер'єру нави, церква Арх. Михаїла, с. Підберізці);

В – робочий картон проекту орнаменту М 1:1 з перфорацією (припорох).



а

б

в

Рис. 3.30 Специфіка проектної роботи Модеста Сосенка:  
 а – фрагмент проекту; б – фрагмент проекту вітража; в – макрофотофіксація  
 припороха для перенесення рисунку на поверхню стіни

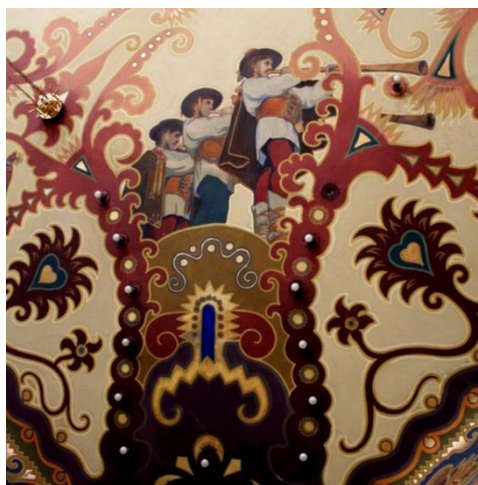




М.Сосенко, авторська ікона  
Свмч Йосафат Кунцевич



→ модель для виконання житійних сцен  
ікони Свмч Йосафат Кунцевич



← Модель для композиції плафону Малого залу Музичного інституту у Львові (1914–1915)

Рис.3.31. Творча методика М.Сосенка процесу формування образу  
(фотоархів Радомської В., 1991)



### **Висновки до третього розділу**

Встановлено, що у творчому методі М. Сосенка домінують три основні принципи – функціональний, композиційний, семантичний, які підсилені техніко-технологічними особливостями, базованими на індивідуальному підході вирішення складних завдань організації інтер'єру за посередництвом поліхромій. Образно-емоційна складова стінописів М.Сосенка підпорядкована певному композиційному алгоритмові та методичній схемі, позбавленій спонтанності.

На прикладі монументальної спадщини М. Сосенка виявлено, що сукупність основних принципів – функціонального, композиційного та семантичного у поєднанні з персоніфікованими особливостями творчого методу, стали базовими для створення сакрального наповнення з обов'язковою компонентою «ієротопії» інтер'єру українських церков.

В контексті програмних ідей львівської сецесії, в декоративно-монументальних роботах художника зроблено акцент на стилізацію мотивів народної творчості. Модест Сосенко провадив саме український напрямок у пошуку стильової ідентифікації монументальних творів. Звернення до народного українського орнаменту, давніх візантійських першовзорів та глибоке вивчення теоретичних досліджень про орнамент, дозволили йому встановити основний принцип, на якому і побудовані його унікальні схеми – правила геометричної підпорядкованості та повторюваності, що сформувало первинні елементи композиції, які поступово ускладнювалися, утворюючи цілком нові конфігурації та ускладнені структури модульного устрою в інтер'єрному просторі.

Встановлено індивідуальні закономірності композиційних схем, зокрема орнаментальних, які інтуїтивно та цілеспрямовано створювалися із застосуванням принципів та законів фрактальної геометрії.

Цокольна частина храму членується цільними модульними орнаментальними схемами з дотриманням можливих засобів композиції: пропорціями, масштабом, виділення композиційного центру, ієрархії, ритму, модуля, симетрії або асиметрії, нюансу, контрасту, тотожності, статички чи динаміки тощо. Цей принцип утворює своєрідні патерни, які заформатовані у

відповідні візуальні цільні геометричні форми (квадрат, прямокутник, коло). Зображення на склепіннях храму чи інших архітектонічних деталях обрамлене та доповнено спрощеними орнаментальними фризами чи замкнутими композиціями, що дає можливість акцентувати увагу саме на сюжеті зображення, підсилює архітектоніку конструкції будівлі та визначену локацію іконографічної програми стінописів. Загальна насиченість храму орнаментикою відіграє роль дієвого візуального інструменту для організації простору інтер'єру храму. Методика та характер застосування орнаментальних мотивів відзначає монументальне мистецтво М.Сосенка як програмну складову на шляху формування теоретичних принципів в організації інтер'єрного простору сакральної архітектури. Це свідчить про новий підхід до ролі орнаменту та його формотворчого і функціонально-прикладного призначення.

Морфологічно-графічне моделювання композиційних модулів поліхромій М. Сосенка свідчить, що за допомогою укладання простих геометричних фігур – кола, квадрату, прямокутника, трикутника – можна створити складну та неповторну схему патернів, стрічкових та замкнутих орнаментальних елементів, які підсилюють та враховують специфіку нульової, додаткової та від'ємної кривизни архітектоніки храму.

Метод емпіричного обстеження поліхромій в сакральних інтер'єрах та морфологічний аналіз композиційних схем та їх елементів дозволили визначити використання пластичних прийомів оптичних ілюзій у монументальних творах М. Сосенка. Митець користувався прикладним інструментарієм використання законів фізико-оптичних явищ для втілення модерних розробок в інтер'єрах та екстер'єрах храмів і громадських приміщень.

В результаті дослідження визначено роль фактур в архітектурних поліхроміях як дієвого прийому для просторового упорядження інтер'єрів храмів та у монументальних стінописах громадського призначення. Встановлено закономірність, що доцільне використання оптично-фізичних та технологічних особливостей фактур допомагає об'єднати у гармонійну цілісну систему весь спектр об'ємно-просторових складових: декоративно-стилістичного,

композиційного та функціонального.

Перспективи подальших розвідок варто пов'язувати з вивченням, розробкою методів, прийомів інтегрування в сучасну художньо-дизайнерську та проектно-архітектурну практику принципів фрактальної геометрії для більш контрольованого опорядження інтер'єрних просторів за посередництвом стінописів та інших арт об'єктів.

Історичний досвід та сучасний підхід дозволить логічно та вмотивовано забезпечити цілісну стилістику та концептуальну ансамблевість інтер'єрного середовища з архітектонікою будівлі. Є надія, що саме такий концептуальний комплексний підхід зупинить профанацію та несмак наповнення інтер'єрного середовища сучасних храмів, які проектуються без участі професійних дизайнерів внутрішнього обладнання.

Прогнозується, що розроблена комплексна методика дослідження та встановлення принципів організації предметно-просторового опорядження церков, які запропоновані у цій дисертаційній роботі, складе основу для проведення аналогічних досліджень в сакральній архітектурі інших періодів, інших регіонів з історичною багатокультурною спадщиною. Дозволить вести дискурс про становлення українського дизайну інтер'єрів церков не лише з огляду на створення літургійно-предметного обладнання, але в контексті формування органічного синтезу усіх можливих прийомів та засобів, видів проектно-художньої діяльності, до якої слід віднести стінописи та архітектурну поліхромію – важливі компоненти сакрального інтер'єру української церкви.

Трактування стінопису в контексті складної конгломерації засобу дизайну сакрального інтер'єру, а не лише в аспекті образотворчого мистецтва чи художньо-естетичного чинника, дає змогу здійснити комплексний аналіз процесу формування досліджуваних об'єктів у взаємозв'язку з часопросторовим виявом індивідуальності автора (художника, дизайнера, архітектора, кваліфікованого ремісника) та ідентичності в стильовому полі.

## Розділ 4

### ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИКИ ІСТОРИЧНИХ САКРАЛЬНИХ ІНТЕР'ЄРІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

У висвітленні мистецьких процесів, що відбувалися на території України на початку ХХ ст., досі невисвітленими залишаються чимало аспектів діяльності художників та архітекторів, імена яких тривалий час замовчували, а їхню творчу спадщину методично знищували (Радомська, 1991, с. 7). Одним із закономірних способів віддати данину пам'яті таким особистостям є збереження їхнього авторського доробку, тих творів, які збереглися до нашого часу. Першочерговим завданням у такій роботі є пошук, атрибуція та підтвердження автентики авторських об'єктів і їхня наукова паспортизація, яка повинна включати інформацію про їх знищення чи поновлення (Черкес та Радомська, 2019, с. 1–8).

Зазвичай, такі дослідження розпочинаються з опрацювань архівних матеріалів неготек, фототек, епістолярних архівів; церковних візитацій, тогочасної періодичної преси та видань тощо. Важливим етапом у виявленні та ідентифікації об'єкту є його натурні обстеження та ретельне всестороннє вивчення. Значною перепорою на цьому шляху стає незадовільний стан збереженості нерухомих пам'яток, спричинений руйнуваннями та пошкодженнями, пов'язаними з військовими діями, цілеспрямованим ідеологічним нищенням чи бездумними «поновленнями» та «переписуваннями».

З такими проблемами стикається дослідження творчого спадку М. Сосенка, який зазнав незворотніх втрат. Нищення та незадовільний стан збереженості настінних поліхромій сакральних інтер'єрів першої чверті ХХ ст. вимагали дослідити не лише художньо-образні засоби дизайн-діяльності М. Сосенка, але також матеріальну складову стінописів митця та стан їхньої збереженості. Значна частина матеріалів про монументальну творчість художника була зібрана на першому етапі вивчення його творчості та викладена у матеріалах дипломної

роботи авторки – «Монументальне мистецтво М. Д. Сосенка (1875–1920)»<sup>25</sup>. Наступні розвідки, які проводились незначним гроном дослідників, зацікавлених його творчістю, започаткували новий етап досліджень в період проголошення незалежності України. На цьому етапі відкрились можливості досліджувати раніше недоступні джерела інформації, зокрема, закриті в минулому фонди, архіви та дані церковного підпілля галичан першої чверті ХХ ст. (Нога, 2002, 2003, 2009, 2012; Радомська, 1991, 2006, 2009, 2010, 2012, 2015, 2016, 2019, 2020; Грималюк, 2004; Волошин, 2001, 2004; Семчишин-Гузнер, 2009, 2011, 2012, 2020; Гах, 2003). Значно «комфортніші» умови наукової діяльності сприяли формуванню ґрунтовної аналітики про роль та значення творчості М. Сосенка у розвитку проектно-художньої діяльності на західноукраїнських теренах. Кожен із науковців, що займалися цією тематикою, працювали над певним вектором творчого спадку митця, які, в кінцевому результаті, сформували наукове підґрунтя для належної оцінки ролі та значення творчого феномену мистецької спадщини М. Сосенка.

#### **4.1. Стан збереженості монументальних стінописів Модеста Сосенка**

З метою вивчення монументальних стінописів та елементів церковного обладнання, створених Модестом Сосенком, у 1986–2020 рр. було здійснено ряд різнопланових експедицій, які дозволили з'ясувати реальний стан їхньої збереженості. Відтак до їх переліку віднесено 19 об'єктів, зосереджених у Львівській, Івано-Франківській та Тернопільській областях. Із них детально розглянуто та вивчено 4 об'єкти з наявними монументальними стінописами – це церква Арх. Михайла, с. Підберізці Львівської обл.; церква Св Миколая, м. Золочів Львівської обл.; Великий та Малий зали Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (тепер музичний коледж ім. С. Людкевича); три іконостасні комплекси – церква Св Онуфрія у Львові; церква Воскресіння Господнього, с. Поляни Золочівського р-ну; церква Пресвятої Трійці,

<sup>25</sup> Радомська В.Р., 1991. Монументальне мистецтво М.Д.Сосенка (1875–1920), дипломна робота: НАОМА Ф.№11/19 (текст – 85с., блок іл.– 54 шт.), Київ.

м. Дрогобич Львівської обл. Діагностовано стан збереженості стінописів та апробовано методику їх реставрації. Паралельно до натурних досліджень виконувалась значна наукова планова робота старшого наукового працівника Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького Олесі Семчишин-Гузнер, яка на основі матеріалів музейного архівного спадку М. Сосенка у 2020 році опублікувала монографію і альбом-каталог та стала куратором виставки «Модест Сосенко. Пізнай. Зрозумій. Збережи. Фрагменти: до монументального» (грудень 2020 – лютий 2021), матеріали яких суттєво доповнюють аналітичну базу для формулювання об'єктивніших висновків та з'ясування фактів творчого процесу М.Сосенка (Семчишин-Гузнер А, 2020; Семчишин-Гузнер Б, 2020).

Необхідно зазначити, що для встановлення точної статистики втрачених та гіпотетично існуючих об'єктів, виявлення ще невідомих, потрібно продовжувати здійснювати комплексні науково-реставраційні дослідження.

Тривалий час єдиними джерелом інформації про реалізовані монументальні роботи М. Сосенка були періодичні видання та публікації сучасників митця – критиків І. Свенціцького, М. Голубця та ін. Після історичних подій 1939 р. критики та мистецтвознавці воліли не згадувати сакральний доробок митця, а його матеріальна спадщина зазнавала поступових руйнувань або «реставрацій».

Перші розвідки про життєвий та творчий шлях з'явилися щойно у кінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. Визначальною особливістю цих досліджень стала можливість використання методу вербального інтерв'ювання ще живих, на той час, очевидців, родичів М. Сосенка, дослідників, патріотів та краєзнавців Прикарпатського краю, з якого походить митець і де він зреалізував чималу кількість своїх монументальних праць (Радомська, 1991).

Перший етап дослідження – встановити максимально повний спектр стінописів та іконостасів М. Сосенка, які є важливими елементами організації сакральних інтер'єрів храмів східного обряду. Встановлення такого переліку сакральних об'єктів М. Сосенка, базовані та підтверджені за даними ЦДІА



України у Львові<sup>26</sup>, архіву НМ у Львові<sup>27</sup>. Творчий доробок: станкові твори, численні проекти для монументальних стінописів розподілені по відповідних фондах НМ: проекти зберігаються у фонді графіки, документально-епістолярний архів знаходиться у Фонді рукописної і стародавньої книги (Рк) Національного музею у Львові. Важливі вихідні дані про місця локацій сакральних споруд, в яких інтер'єр частково або в комплексі організований при допомозі стінописів М. Сосенка, почерпнуто з видань та каталогу першого біографа митця – І. Свенціцького (1920).

Наступний етап дослідження – численні експедиції для встановлення та підтвердження локацій об'єктів з стінописами та іконостасами М. Сосенка. Для цієї мети було використано усі складові натурних методів дослідження: фотофіксація, графічні зарисовки, проведення обмірів, виготовлення планів, розгорток та схем розміщення іконографічної інфраструктури стінописів та іконостасів в інтер'єрі церкви, порівняння та співставлення з архівними фото та проектами тощо. Перші експедиції автора дисертації розпочались у 1987–1988 рр. по Львівській області, по уже відомих об'єктах – церква Арх. Михаїла, с. Підберізці Пустомитівського р-ну Львівської обл.; церква Св. Миколая, м. Золочів Львівської обл.

Важлива експедиція відбулась на Золочівщину, де було встановлено і вперше опубліковано інформацію про збережені стінописи у підкупольному просторі центральної бані та ікони бічних вітарів, іконостасу в церкві Св Воскресіння, с. Поляни Золочівського р-ну Львівської обл.<sup>28</sup> В довоєнній літературі село зазначено давньою назвою – Риків, що вносило дезорієнтацію в ідентифікуванні цього об'єкту для дослідників 80-х рр. ХХ ст.

Експедиції з метою ідентифікації збережених монументальних творів

<sup>26</sup> Епістолярний фонд А.Шептицького: листування митрополита Галицького Андрея Шептицького з стипендистом митцем М. Сосенком

<sup>27</sup> Фонд рукописної і стародрукованої книги – Рк, персональна фототека, епістолярна документація, приватні документи М. Сосенка, які становлять сегмент спадку митця, як заповіт Національному музеєві (з 1920 р.).

<sup>28</sup> Сучасна назва с. Полян з'явилась з 1944 р, в довоєнній літературі село зазначено давньою назвою с. Риків.

М. Сосенка тривали протягом 1990–1998 рр., а об'єктом вивчення були пам'ятки, зосереджені в Івано-Франківській обл., у Львові (іконостас церкви Св Онуфрія монастирського комплексу оо. Василіан, стінописи Великої та Малої зали Музичного інституту ім. М. Лисенка).

Емпіричні та архівні матеріали були систематизовані і викладені в дипломній роботі за темою «Монументальна спадщина М. Д. Сосенка» на кафедрі теорії та історії мистецтва Київського державного художнього інституту. Авторські дослідження за цією тематикою були опубліковані, послужили базовим матеріалом для створення науково-популярного документального фільму про життя та творчість Модеста Сосенка «Гідність» (1994 р., Львівська телерадіокомпанія, студія художніх програм ТО «Вежа»).

Новий етап експедиційної авторської діяльності продовжився у 2008 р. та триває дотепер. Цей період дослідження вирізняється основним аналітичним завданням – встановленням принципів, за якими М. Сосенко організовував інтер'єр сакрального простору, як важливої складової на шляху творення гармонії та стилістичної цілості сакральної архітектури в досліджуваних хронологічних межах першої чверті ХХ ст. Слід відзначити, що важливим джерелом документально підтверджених матеріалів з історіографії кожного об'єкту та його значення в житті художника служать фундаментальні дослідження старшого наукового працівника Національного музею у Львові, кандидата мистецтвознавства О. Семчишин-Гузнер. Даний науковець проводить планове методичне опрацювання закритих фондів спадщини М. Сосенка Національного музею у Львові, а опубліковані матеріали стають доступною джерельною базою для більш точного ретроспективного аналізу творчого доробку митця (Семчишин-Гузнер, 2020).

Одна з важливих складових цього дослідження – відтворити регіональну мапу сакральних об'єктів М. Сосенка та визначити їх автентичність і стан збереження. В результаті цих досліджень задокументовано факти знищення церков та, відповідно, опорядження інтер'єру (Радомська, 1991; Семчишин-Гузнер, 2020).

Відомо, що першою документально підтвердженою самостійною роботою М. Сосенка стала поліхромія пресвітерію (бабинця) церкви Св Іллі в с. Яблуниці поблизу Ворохти Івано-Франківської обл., виконана у 1900–1901 рр.<sup>29</sup>

Про стилістику цих втрачених стінописів можна судити зі змісту листа, в якому митець зазначає свої технічні труднощі, але водночас і задоволення від виконаної роботи, яка колористично і стилістично базована на візантійських канонах та попередньому практичному досвіді, отриманому біля Юліана Макаревича при роботі над катедрою у Івано-Франківську. Базуючись на змісті цього документа, прослідковується вибір основної канви подальших образно-стилістичних принципів М. Сосенка – поєднання візантійської традиції з новими стилістичними засадами монументального європейського мистецтва, зокрема, мюнхенської школи. У листі М. Сосенко інформує про теоретичне ознайомлення з європейськими мистецькими досягненнями в стінах бібліотеки Мюнхенської Академії Мистецтв і повідомляє про плани приділити більшу увагу вивченню «нового стилю», тобто домінуючої на початку ХХ ст. у європейському мистецтві стилістики сецесії (модерну), базованої на локальних формах адаптації та інтерпретації неостилів.

Протягом 1907–1908 рр. М. Сосенко працює над організацією інтер'єру, а саме над виконанням стінописів для церкви Св Михаїла (1871 р.), с. Печеніжин Косівського р-ну Івано-Франківської обл. (Свенціцький, 1920, с. 6). На основі порівняльного методу можна було припустити, що авторські схеми розміщення композиційних блоків на архітектурно-конструктивних деталях інтер'єру церкви стали характерним принципом для облаштування та організації структурування інтер'єрного простору, які апробовані автором і успішно застосовані в попередніх монументальних роботах. Згідно даних періодичної преси та очевидців, про давні схеми зазначено наступне: *«... дерев'яна церква в Печеніжині збудована в характерному давньому стилі з трьома банями, достатньо об'ємна за габаритами; Сосенко врахував при малюванні*

<sup>29</sup> ЦДІА України у Львові, Фонд епістолярних документів митрополита А. Шептицького, Лист М.Сосенка до Андрея Шептицького, ф.358, оп.2, спр.259, арк.13

*архітектонічну структуру і зумів пристосувати орнамент; вишукана гармонія колористичних поєднань надало усьому інтер'єрові і конструкції в цілому легкості; особливо пишна та вишукана поліхромія підкупольного простору центральної бані, яка асоціювалась з покутською писанкою»* (Семчишин-Гузнер, 2009, с. 308). З архівних даних відомо, що під час набігів татар на поселення, в Печеніжині був спалений дерев'яний храм, на місці якого в кінці XVI ст. встановлено каплицю, до якої в 1629 р. добудували дерев'яну церкву Воскресіння Господнього (тепер церква Св Дмитрія, так звана «нижня церква») (Грабовський, 2001, с. 15). Згодом, у 1757 р., була споруджена «Горішня церква» Арх. Михаїла – хрестово-купольний в плані, трибанний дерев'яний храм. Із розбудовою містечка з'явилась потреба у збільшенні площі сакральної споруди, і в 1868 р. на кошти громади та місцевого уряду давня маленька церква була розібрана і розпочалось будівництво нової (майстер с. Яворів, Д. Костринюк, 1868–1880 рр.). У 1906–1908 рр. для організації інтер'єрного середовища церкви запрошено М. Сосенка, де були виконані стінописи та написані ікони для іконостасу (Грабовський, 2001, с. 35). У роки Другої світової війни (1944 р.) церква згоріла. На місці цього храму у 1990–1998 рр. споруджено мурований храм Архистратига Михаїла, тому давня церква Архистратига Михаїла в с. Печеніжин, Косівського р-ну Івано-Франківської обл. залишилася лише у порядковому номері переліку монументальної спадщини знаного митця.

Маловідомими є факти про роботу М. Сосенка для інтер'єру церкви Св Параскеви с. Пужників Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл., яку митець розписував на запрошення свого опікуна та вуйка о. Сов'яковського, з певними перервами на приватні події<sup>30</sup>. У спогадах С. Сосенко-Острук (1971, с. 306) зазначено, що розпис та ікони для іконостасу церкви в Пужниках митець творив з дружиною Михайлиною. У неодноразовому авторському вербальному інтерв'юванні з громадським та культурним діячем м. Коломиї, викладачем, краєзнавцем та дослідником творчості М. Сосенка, вихідцем з с. Пужників,

<sup>30</sup> 5 – 28 вересня 2006 р. – паломництво на Святу Землю; 7 лютого 1907 року, м. Краків – одруження М. Сосенка з Михайлиною Ляйтер.

Михайлом Хромеєм<sup>31</sup>, було гіпотетично відтворено загальне враження про наповнення інтер'єру цієї церкви, оскільки храм зазнав часткової руйнації та неодноразових пожеж у 40-их рр. ХХ ст., а іконостас авторства М. Сосенка був демонтований і спалений. На загал, за словами п. Хромея, *«декоративна мова стінописів відзначалась значною кількістю орнаментальних композицій, достатньо насичених барв у поєднанні з тонкими пастельними нюансами; значне враження на глядача справляло іконографічне зображення Св Параскеви та Св Миколая з намісного однорядного іконостасу – характерний принцип образно-просторової організації інтер'єру в подальших декоративно-монументальних працях художника»*. На сьогодні, на місці давнього дерев'яного храму збудовано новий мурований (2011–2014 рр.)<sup>32</sup>. Тож зайвий раз засвідчено, що і цей об'єкт залишився лише історіографічним фактом у творчій біографії митця.

Подібні експедиційні натурні обстеження здійснені і в інші села Івано-Франківщини та Львівщини, які фігурують у згадках краєзнавців, науковців, дослідників, істориків у зв'язку з діяльністю М. Сосенка. Серед них і рідне село Пороги Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. (церква зруйнована у 40-х рр. ХХ ст.); церква Св Миколая, с. Конюшки, Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл. (зруйнована у часі першої світової війни 1914–1918 рр.); церква Св Георгія, с. Дев'ятники, Жидачівський р-н та церква Зіслання Святого Духа, с. Полове, Радехівський р-н Львівської обл. (за візуальними спостереженнями іконографічна структура та наявні стінописи не належать авторству М. Сосенка, макрофотофіксація стінописів засвідчила наявність пізніших переписів та поновлень, науково-реставраційні зондажі та стратиграфічне дослідження на виявлення авторських автентичних верств – не проводились (2018 р.)).

Така статистика засвідчує, що за короткий відрізок часу, роками творені

<sup>31</sup> Приватний відеоархів В.Р.Радомської, 1989 р.; рукописи М.Хромея.

<sup>32</sup> Дані експедиції, с. Пужники Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл., Радомська В., Тирпич А., серпень 2014 р.

шедеври художньо-архітектурної спадщини, безслідно щезають, натомість їх замінюють роботи без мистецької вартості, яким часто приписують невідповідне авторство. Це може суттєво зашкодити об'єктивному заповненню усіх втрачених ланок мистецької традиції, сакральної зокрема.

Гіпотетичний підхід може лише свідчити про стилістичні базові засади митця, які він застосовував для організації інтер'єрного опорядження на сьогодні уже фізично зруйнованих або значно перебудованих сакральних будівель. Відсутність будівлі храму, проектних розробок, на жаль, не дають можливості прослідкувати формотворчі особливості розміщення схем поліхромій по відношенню до конструкції церкви та визначити образно-іконографічну програму зображення.

Цілковиту картину збереженості монументальних пам'яток авторства М.Сосенка скласти важко. Є припущення, що М.Сосенко міг виконувати не цілісні об'єкти, а фрагменти стінописів чи ікон для іконостасі та вітарів, які не були зафіксовані в інформаційних джерелах. Про це свідчить фондова робота над приватним архівом М.Сосенка, яку провадить старший науковий співробітник Національного музею у Львові, автор монографії та каталогу М.Сосенка, О. Семчишин-Гузнер. У виданнях, на експозиції продемонстровано значну кількість архівних фото та проектів, припорохів, які ще потребують ідентифікації та чікого фактажного встановлення. З'ясувати відомості про додаткові, можливо, ще збережені об'єкти, допоможе лише застосування методики комплексної науково-реставраційної аналітики.

Підсумовуючи статистику дослідження, з метою наочного відображення стану збереженості монументального спадку М. Сосенка виготовлено карту №1 «Сакральні об'єкти М. Сосенка, 1900–1920 рр.» (картограф І. Дикий, 2021 р.) та карту №2 «Збережені монументальні праці М. Сосенка поч. ХХІ ст.» (картограф І. Дикий, 2021), які засвідчили невтішну статистику збереження історичних інтер'єрів сакральної архітектури в Західній Україні (табл.4.1).



## 4.2. Шляхи збереження монументальних стінописів

Модеста Сосенка

Питання збереження давніх пам'яток було актуальним вже в 20-х рр. ХХ ст., про що свідчить постанова Конкордату 1925 р.<sup>33</sup> (Свенціцький, 1932, с. 3–13). Хоч реставраційна комісія і була створена, однак траплялись випадки знищення пам'яток, що свідчить про певне незнання, брак належної оцінки історичних пам'яток та національної самопошани, ігнорування закону. Як засвідчує Іларіон Свенціцький (1932, с. 4–9), що *«коли побіч, або на місці, старої пам'ятки має стати нова, то заспокоєння цієї потреби не мусить статись через знищення давньої пам'ятки. Тут необхідним є порозуміння місцевої Церковної Ради з Епархальною Консерваторською Комісією, яка може виєднати на заховання старовинної пам'ятки потрібну допомогу ... Рівно ж не дозволяє закон і національна самосвідомість змінити і опоганювати первісний мистецький вигляд давньої речі – всякими перерібками, приставками, вставками, відноюю. У випадках самоволі ... повернути первісний вид пам'ятки на рахунок винних... Взагалі всякі наприви належить виконувати без зміни роду матеріалу і його форми, щоб заховати почуття краси і замислу первісного творця будови».*

Слід зауважити, що тогочасні дослідники та сподвижники збереження історичних пам'яток церковного мистецтва ніколи не виокремлювали з цього переліку «зовнішнє і внутрішнє випосадження» (Свенціцький, 1932, с. 4–5). Ці роздуми, визначного вченого та сподвижника української ідентичності, ще у далеких 30-х рр. ХХ ст., привертали увагу соціуму до історичної ваги давніх пам'яток. Не залежно від викликів часу та історіографічного чинника, така проблематика щодо належного збереження пам'яток архітектури та їхнього автентичного опорядження інтер'єрів, залишається актуальною і у перші

<sup>33</sup> На основі зобов'язань державних законів Польщі, в адміністративних межах якої перебувала Східна Галичина, утворила при Єпархіальній церковній владі Консерваційну Комісію для належного ведення і збереження пам'яток давнього і новітнього церковного мистецтва (Свенціцький, 1932, с. 3–4).

десятиліття ХХІ ст.

Неодмінна складова процесу адаптації пам'яток мистецтва та архітектури до потреб епохи – час, як посередник поміж кінцевим творчим процесом та моментом, в якому цей креативний акт – пам'ятка архітектури, мистецтва, з'являється у свідомості глядача певної епохи. І саме дистанція поміж часовими відрізками у свідомості оцінки вічного та історичного спричиняє конфлікт, який суттєво може зашкодити збереженню об'єкту. В результаті видозмін, різноманітних за формою і змістом перебудов, руйнацій, реконструкцій, переформатувань, об'єкт мистецтва набуває актуальності для суспільства, водночас залишаючись часткою культурно-історичного минулого (Brandi, 2006, р. 35–39).

Пошук нових технологічних матеріалів, зміна естетичних, соціально-культурних прерогатив суттєво міняє методи та техніко-технологічні засади в декоруванні архітектурних споруд. На цьому етапі, дослідження автентичних пам'яток монументального мистецтва першої половини ХХ ст., зокрема встановлення авторства, підтвердження попередньої атрибуції нового об'єкта, перебуває на початковому етапі, в порівнянні зі спадщиною станкового характеру.

Мистецтвознавча експертиза, базована на візуальних, архівних, історіознавчих даних, не завжди має змогу об'єктивно встановити реальний стан збереженості. Такі експертні висновки є важливим сегментом для певного міждисциплінарного підходу. Ситуація ускладнюється, коли ансамблі датуються або ідентифікуються виключно на підставі опосередкованих доказів, таких як – критерій датування архітектурного середовища (дані з історії храму, графіті з датами на стінах, палеографія, інскрипції тощо). Другий тип експертизи – іконографічно-стилістичний аналіз, який теж не завжди може бути підставою для датування чи ідентифікації автора, оскільки малярство підлягає неодноразовим різночасовим втручанням та поновленням саме в інтер'єрному середовищі храму. На шляху хронологічної прив'язки інтер'єрних декорів до архітектоніки споруди важливу роль, а часом вирішальну, набирає науково-

технологічне обстеження фізичної структури верств, що становлять і творять певний вид архітектурного мистецтва (Радамська, 2010, с. 171–178) (табл.4.3).

Інтегрування науково-реставраційних підходів на етапі комплексного, а в ідеалі, запланованого обстеження монументальних стінописів інтер'єру у структурі нерухомих пам'яток, щойно розпочинається. Ця проблематика висвітлена у статтях художників-реставраторів вищої категорії І. Дуткевич (2019, с. 109–114), О. Рішняка та О. Садової (2019, с. 177–182), П. Болінського, Р. Герман та А. Почекви (2019, с. 246–250), Т. Кондратюка (2019, с.376–380) та ін.

Сучасна тенденція збереження пам'яток нерухомої спадщини набрала вкрай негативного характеру, оскільки надалі залишаються не врегульованими відносини між державою, яка закладає законодавчу пам'яткоохорону діяльність, та релігійними громадами, які стають «власниками» визначних сакральних споруд. Яскравим прикладом може слугувати *стан збереженості стінописів* відомого модерніста першої чверті ХХ ст. М. Сосенка, виконаних у структурі інтер'єрного середовища українських церков. Руйнівні процеси, ідеологічні прерогативи, зміна естетичних принципів призвели до тотального знищення значної кількості пам'яток, які могли б поповнити базу унікальних зразків декоративно-монументального українського дизайну (рис.4.1–4.6; таб.4.1)

Сучасні події травня 2019 року, коли під час ремонтних робіт в інтер'єрному просторі церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Славському, громада прийняла рішення цілковито збити тиньк з поліхроміями<sup>34</sup> та здійснити некоректний демонтаж іконстасу для «належного тинькування» усіх сегментів архітектоніки храму та нового декоративного опорядження святині (рис.4.3), підтверджують динаміку знищення цих нечисленних історичних інтер'єрів,

<sup>34</sup> Церква Успіння Богородиці, 1901 архітектор В. Нагірний, с. Славське, Стрийський р-н Львівської обл., розписи та ікони для іконостасу виконав М. Сосенко (1908–1909 рр. за участі Ю. Буцманюка). Чимало відгуків та згадок преси, сучасників свідчать про високий професійний та естетичний рівень художньо-богословської програми поліхромій М. Сосенка (Семчишин-Гузнер, 2020, с. 206–225; 2009, с. 469–479). Однак, поліхромії та іконостас зазнали різночасових реноваційних оновлень та переписів, а поліхромії знищеної конструкції центрального куполу-реконструйовані (репліка за світлинами) (Радамська, 1991, 2008, 2019). Станом на травень 2019 р. стан збереження авторських поліхромій не досліджено, перед ремонтними роботами не запрошено фахівців-експертів, що спонукало дії цілковитого знищення.

зокрема авторства М. Сосенка, в яких комплексно проявились художньо-дизайнерські тенденції галицької школи церковного будівництва першої чверті ХХ ст. Хоч станом на травень 2019 року не було змоги виконати комплексне дослідження наявності та степені збереженості авторських поліхромій, однак процес такого типу віднов це питання залишив у минулому. Звісно, що за візуальними ознаками та згідно з численною інформацією про історію пам'ятки, питання авторства залишалось відкритим. Відомо, що іконостас і стінописи в інтер'єрному просторі церкви Успіння Богородиці в Славському неодноразово були переписані, а склепіння центральної бані, яке було цілковито зруйноване під час воєнних дій, зазнало суттєвих архітектурно-будівельних реконструкцій та художньо-опоряджувальних змін (Радомська, 1991; Семчишин-Гузнер, 2009). Однак, ці факти не заперечували і наявність авторського малярства, оскільки методика науково-реставраційного дослідження дозволяє визначити наявність автентичних стінописів під численними різночасовими нашаруваннями пізніших поновлень. Неодноразові експедиційні виїзди на цей об'єкт та проведення роз'яснювальних бесід з багатолітнім парохом цього храму, на жаль, не дали результату. Неконтрольованість законодавчої бази щодо принципів збереження пам'яток архітектури місцевого значення, зокрема сакрального призначення, бездіяльність місцевої влади, фінансова залежність парохів від капіталовкладень громади для підтримки належного фізичного стану будівлі церкви та «нові» естетично-стильові пріоритети парохіян, спричинились до неповторної втрати історичного інтер'єру. Завдяки групі небайдужих львівських фахівців-активістів (А.Салюк, О.Бойко, І. Гірна, Т. Казанцева та ін.) вдалось зберегти від цілковитого знищення ікони з іконостасу – вони передані на реставрацію у майстерню львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Реставраційні процеси продемонстрували, що під численними нашаруваннями пізніших поновлень все ж збережено авторське малярство пензля М.Сосенка (деякі ікони, розкриті від переписів, демонструвались на експозиції виставки у Національному музеї у Львові, 2020).

Експедиційні виїзди та експертні обстеження визначили стан збереженості

та проблематику реставрації сакральних поліхромій М. Сосенка на теренах Львівської області. Серед значної спадщини церковних стінописів та іконостасів, а це близько 19 об'єктів, станом на сьогодні збереглось: 3 іконостаси, церковні поліхромії в трьох храмах, стінописи Великого та Малого залів Музичного інституту ім. М. Лисенка (Черкес та Радомська, 2019, с. 1–8) (рис.4.).

Для встановлення об'єктивного стану збереженості авторських стінописів у структурі архітектурної пам'ятки, набирає актуальності *методика науково-реставраційного дослідження* матеріальної структури поліхромій, що дозволяє скласти мотивовану програму для подальшого комплексного їх збереження.

Вивчення основних принципів стратиграфічної, технологічної будови настінного малярства як матеріальної пам'ятки монументально-декоративного мистецтва є важливим етапом збереження як матеріальної складової, так і образно-стильової гармонії авторських інтер'єрів.

Згідно поставленого завдання, на основі науково-реставраційної аналітики, висвітлено сучасний стан збереженості поліхромій М. Сосенка в інтер'єрному середовищі церкви Архистратига Михаїла у с. Підберізці, церкви Св Миколая у м. Золочів, церкви Воскресіння Господнього у с. Поляни Львівської області (рис.4.1– 4.10). Дослідження спрямоване визначити: автентику стінописів, етапи реставраційних втручань, стан збереженості та запропонувати неруйнівну методику консерваційно-реставраційних заходів (табл.4.4, рис.4.8–4.10).

*Церква Архистратига Михаїла, с. Підберізці Пустомитівський р-н Львівської обл., архітектор В. Нагірний?, будівництво храму було завершено у 1891 р..* Організація інтер'єрного середовища виконана М. Сосенком у 1907–1910 рр. (Нога, 1999, 2009; Волошин, 2001; Радомська, 1991, 2009, 2010). Це мурований хрестово-купольний тип храму, в плані якого двораменний хрест із видовженою основою (нава, бабінець), на перехресті трансепта знаходиться восьмигранний підбанник (чотири основні грані, скоси – менші) з центральною банею, вверху увінчаною ліхтарем з маківкою. Східна частина храму завершується заокругленою апсидою із півсферичним склепінням (Рис.3.7, 3.8; рис.4.6). Архітектурний простір церкви розподілений відповідно до основної

функціональності храму східного обряду. Інтер'єр церкви є виявом гармонії та взаємозв'язку архітектурно-конструктивного задуму архітектора та образно-стилістичної організації сакрального простору (Рис. 4.7–4.10).

На перший погляд, збереженість автентичних поліхромій М. Сосенка – задовільна. Але станом на 2021 р., матеріальна структура фарбових верст знаходиться у вкрай важкому руйнівному процесі. У 1980-их рр. у храмі Арх. Михаїла група професійних художників-реставраторів під керівництвом Н. Присяжної виконали пробні укріплення спорошкованих пігментів авторської поліхромії та усунення поверхневих забруднень, які частково спотворюють авторську колористику (південний, крайній пілястр нефу). Однак, роботи були припинені за браком коштів. При механічних втручаннях, спорошкованість пігменту спричиняє до його втрат та поступових осипів. Такі механічні пошкодження руйнують ошатність, цілісність, колористично-композиційну структуру малярства, що провокує до їх ліквідації шляхом швидких та менш коштовних заходів, як, до прикладу, сталось з перемалюванням ніш трансепту у 2008 р. (рис.4.8, 4.9). З ініціативи парохіян запрошено майстра, який розпочав процес звичайних оздоблювально-малярних робіт. Згідно обраної технології, було здійснено ґрунтування поверхні поліхромій глибокопроникною будівельною акриловою ґрунтівкою, що одномоментно змінило структуру автентичних поліхромій. Поверх заґрунтованої поверхні двох ніш (південна та північна середохрестя трансепту), було нанесено цілісну, достатньо щільну верству фарби (на акриловому в'язиві) (рис.4.8, 4.9), яка повинна була слугувати фоном для відтворення орнаментального фризу, аналогі яких залишились у симетричних нішах напроти. Роботи були припинені місцевим багатолітнім парохом о.Станіславом Гассом. Він ініціював виїзну науково-реставраційну нараду, на якій прийнято рішення зберегти авторське малярство, провести науково-дослідну експертизу стану збереження поліхромій М.Сосенка в інтер'єрному просторі церкви Архистратига Михаїла с.Підберізців.

Однією з проблем подальшої збереженості цієї пам'ятки – припинення фрагментарних поновлень, які все ж трапляються у структурі поліхромій:



частково «поновлений» автентичний напис над бабинцем, численні олійні покриття панелей у нижньому регістрі нефу. Оскільки поступова деструкція тиньку та фарбових верств поліхромій у нижньому регістрі нави, яка спричинена незадовільним гідроізоляційним станом будівлі церкви, спричинила до відлискування та осипів тиньку, місцеві майстри-будівельники здійснили часткові реноваційні роботи по усуненню цих дефектів, а для забезпечення «естетичної» привабливості будівельні вставки перемальовано зеленою олійною фарбою, що утворило «умовні панелі» та змінило гармонійність інтер'єрного середовища храму (рис.4.8; рис.Д.4.1). Нашарування олійних верств спричинили до припинення природного вентиляювання кладки стіни та тиньку. Конденсат вологи у кладці цегли, у структурі вапняно-піскового тинькову спричинює до накопичення та розмноження мікроорганізмів, появи висолів, окислення пігментів та втрати в'язива у фарбових верствах поліхромованих поверхонь, в результаті відбувається поступова руйнація цілісності матеріальної структури настінного малярства, відшарування та спорошкованість кладки стіни, тиньку.

У липні 2008 р. було організовано «І-ий реставраційний пленер» (за ініціативи художника-реставратора вищої категорії В. Радомської), головним завданням якого визначено:

- розкрити авторські поліхромії М. Сосенка північної та південної ніш трансепта від перемалювань 1970-х, 2008 рр.;
- зупинити подальші нефахові реноваційно-поновлюючі втручання;
- провести дослідження стану гідроізоляції фундаменту храму з метою визначення причин зволоження поліхромій та появи висолів у нижніх регістрах стінописів;
- розробити та апробувати на практиці програму реставраційних заходів для подальшої комплексної реставрації цієї унікальної пам'ятки архітектурної поліхромії пер. чверті ХХ ст., де збережені автентичні зразки авторства Модеста Сосенка (художники-реставратори вищої категорії І. Дуткевич та В. Радомська) (рис.4.8, 4.9; Д.В.4., рис. Д.4.1 – 4.9).

Стратиграфічний аналіз історичних та технологічних верств, фізико-хімічні

дослідження, які були здійснені у лабораторії відділу консервації та реставрації творів мистецтва Академії мистецтв в Кракові (Польща) (ASP, Краків, РП), стали підставою для прийняття та реалізації реставраційної програми та апробації обраної технології на різних проблемних ділянках (рис.4.8–4.10; дод. В.4, табл. Д.4.1). Спостерігаючи за динамікою зпорошкованості пігменту поліхромій, зафіксовано високу стабілізуючу можливість обраної методи, яка дозволить укріпити поверхню малярства з одночасним потоншенням поверхневих забруднень, які суттєво спотворюють колористику стінопису.

В результаті методичного обстеження пам'ятки, було організовано виїзне засідання спеціалістів з Національного університету «Львівська політехніка» (керівник групи – арх. Кузьмич В.І.), які встановили причини порушення горизонтальної гідроізоляції фундаменту будівлі, що і спричиняло до поступових руйнівних процесів матеріальної складової тиньків в нижніх регістрах інтер'єрного простору церкви. За визначеними рекомендаціями було здійснено вертикальне зондування основи кам'яного фундаменту. В результаті чого встановлено, що занадто високий рівень нашарувань ґрунту, бетонної відмостки затримували вологу між кам'яною кладкою фундаменту та цегляною стіною. Комплекс масштабних гідроізоляційних робіт, згідно запропонованих фахових рекомендацій, було здійснено протягом 2018 – 2019 рр.

*Церква Св Миколая, м. Золочів* Львівської обл. – пам'ятка архітектури XVI ст., в давнину входила до комплексу оборонних валів Золочева у Глинянському передмісті. Оборонні риси церкви Св Миколая збереглись донині: товщина стін, віконні отвори, контрфорси тощо. Початок та завершення будівництва – XVI – початок XVII ст., засновник – Микола Василь Потоцький, відбудована – 1765 р., скульптор кам'яної пластики на фасаді храму – Франциск Оленський, художник поліхромій 1911–1913 рр. – Модест Сосенко (Гупало, 2007.с. 12–15). Інскрипція засвідчує, що у 1911–1913 рр. інтер'єрне середовище церкви, зокрема стінописи, підлягало повній реконструкції та реставрації. До цієї роботи запрошено М. Сосенка, який створив нову концепцію об'ємно-просторового композиційного устрою інтер'єру церкви за допомогою поліхромій

у характерному для нього поєднанні неовізантійської стилістики з модерністичною естетикою. В радянський час, 40-і рр. ХХ ст., у церкві Св Миколая розмістили музей атеїзму. Відтак іконостас було демонтовано, ікони та елементи різьби, пластики передані до фондів Національного музею ім. Андрея Шептицького у Львові, музею історії релігії та Львівської картинної галереї. З 1990 р., в період легалізації греко-католицької церкви, споруда передана для літургійних потреб монастиря оо. Василіан у Золочеві. У 1991 р. була зорганізована наукова експедиція (за ініціативи художника-реставратора В. Радомської) по обстеженню пам'яток архітектури зі стінописами та іконостасами М. Сосенка, що дозволило зафіксувати реальний стан збереженості поліхромій саме в момент реорганізації функціонального призначення інтер'єрного середовища храму (Рис. 4.4, 4.5; табл.4.2). На загал, було зафіксовано доволі задовільний, цілісний стан збереженості стінописів, що дозволило б провести фахову консерваційно-реставраційну роботу. Найбільш повно були збережені стінописи у вівтарній частині храму, оскільки там містилось службове приміщення для працівників музею. Численні прописи, поновлення виявлено на склепінні та стінах бабинця, оскільки порушення гідроізоляції дахового покриття та ментальна звичка «поновлень» вхідних транзитних зон у громадських приміщеннях, стали причинами таких переписів. Частково були записані іменні інскрипції на північній та південній підпружній стіні нави і бабинця, оскільки зміст та зазначені персоналії несли «ворожий» для радянської ідеології зміст (табл.4.2)

Станом на весну 1991 р., науково-реставраційний експертний висновок встановив наступну проблематику:

- загальна спорошкованість структури поліхромій (втрата в'язива) та ослаблення зв'язку з основою тиньку;
- тріщини, розшарування та осипи тиньку;
- значні поверхневі забруднення структури фарбових верств;
- висоли у структурі тиньку та малярства;
- переписи деяких малярських партій;

- часткові осипи та механічні пошкодження фарбових верств.

У 2013 р. була zorganizована чергова експедиція (за ініціативи художника-реставратора В. Радомської), яка виявила наступні зміни в інтер'єрі цієї пам'ятки:

- проведено реконструкцію іконостасу зі значними змінами стилістичного та іконографічного змісту;

- здійснено реставраційно-поновлювальні роботи, які завдали значних втрат авторській колористиці та текстурі поліхромій.

Стараннями ігумена о. Володимира Палчинського у 2000 р. було здійснено капітальний ремонт споруди. За сприяння ігумена монастиря о. Василіан, о. Василя Тучапця, фахівцями Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України відреставровано настінні розписи М. Сосенка (Уткович, 2008, с. 130–135). Реставрація проведена методом збереження схем та композиційної структури авторського задуму М. Сосенка, але із застосуванням цільного площинного перепису та часткового пропису за авторським рисунком у подібній колористиці. Слідів спеціальної техніки реставраційних тонувань, які проводять лише у межах втрат авторського малярства чи реставраційних доповнень, не виявлено (Рис.4.4).

При обстеженні поліхромій нами виконано макрофотофіксацію, яка засвідчила значну різницю між «реставраційною» колористикою та авторською, тонка текстура клеєвого малярства М. Сосенка знівельована й замінена на монолітну, глуху та корпусну. Час «віднови» засвідчений пам'ятковою інскрипцією на підпружній північній стіні нави та бабинця.

Згодом, стараннями ігумена о. Климентія Стасіва, у 2001–2003 рр. відтворено іконостас. Зовні, архітектоніка церкви теж зазнала змін – нижній регістр цоколя та контрфорсів будівлі, в минулому мали текстуру відкритої кладки кам'яної вапнякової породи. Однак, станом на 2014 р. – кам'яний підмурівок затинькований, ймовірно, без попередньої корекції горизонтальної гідроізоляції, що спричиняє до самоличкування тиньків та зволоження нижнього рівня підмурівку та стіни. Макрофотофіксація виявила тенденційне та вибіркоче

збереження пам'ятки, оскільки найдавніші архітектурні деталі та скульптура з вапнякового каменю, авторства Ф. Оленського, знаходяться в стані деструкції та поступового руйнування. На загал, гіпотетично об'єкт збережено, але автентика вишуканої колористики та специфічної структури, текстури – характерної техніко-технологічної особливості поліхромій М. Сосенка, назавжди втрачені (рис. 4.4, 4.5; табл.4.2).

*Церква Воскресіння Господнього, с. Поляни* (до 1946 р. с. Риків) Золочівського р-ну Львівської обл., архітектор В. Нагірний, 1903 р. У 1913–1914 рр. Модест Сосенко створив ікони до іконостасу та двох бічних вівтарів, розписав центральний купол нави (Рис.3.22). При виїзних експедиційних дослідженнях стану збереженості даної архітектурної пам'ятки (В. Радомська, 1991, 1996, 2016), спостерігалось поступове саморуйнування стінописів М. Сосенка на склепінні центральної бані, зокрема, на стиках дерев'яних конструкцій підкупольного простору (Рис.3.22, 3.24). Спостерігалось часткове відшарування полотняних смужок паволоки саме по стиках дощок, що спричиняло до осипів левкасу та фарбових верст поліхромій<sup>35</sup>. Додала проблемності і незадовільна гідроізоляція дахового покриття церкви. Нестабільний температурно-вологісний режим, потрапляння вологи спричинили до порушення міждошкових швів, появи грибкових спор тощо. Слід зауважити, що обласна рада у 2018 р. виділила кошти на заміну дахового покриття центральної бані церкви, що суттєво забезпечить збереженість поліхромій (за сприяння депутатки М. Бабінської). Однак, на даний час ці унікальні стінописи, які ще збережені в автентичній формі, потребують нагального втручання досвідчених, професійних реставраторів, які спеціалізуються у галузі збереження декоративно-монументальних пам'яток мистецтва у структурі архітектурної споруди, а програма реставраційних заходів повинна базуватись на урахуванні

<sup>35</sup> Для технології настінного малярства у дерев'яних церквах використовували дещо відмінну технологію: стики дощок армували полотняними смужками паволоки, щоб забезпечити осипання фарби з ґрунтом при деструкціях волокон деревини(зміна темперно-вологісного режиму). Цю технологію застосував М. Сосенко у підготовчих етапах підготовки основи для виконання поліхромій в с. Рикові (зараз с. Поляни).

максимального збереження авторської текстури, колористики та авторських техніко-технологічних особливостей, оминаючи такий нефаховий підхід та досвід «поновлення», який ми отримали у церкві Св. Миколая в Золочеві.

Якщо аналізувати збереження ікон іконостасу та двох бічних вівтарів, авторства М. Сосенка, то зафіксовано задовільний стан їх збереження, не виявлено значних поновлень (станом на 2016 р.). Вже у 2019 р. розпочались гідроізоляційні роботи із заміни дахового покриття церкви Воскресіння Господнього в с.Полянах. Однак вирішення однієї важливої проблематики, провокує наступні негативні кроки – з появою риштування, в інтер'єрі храму розпочато процес «аварійного» укріплення малярських верств стінописів М.Сосенка (підкупольний простір центральної бані), який є основним та найважливішим етапом кронсерваційних заходів для збереження автентики фізичної структури малярських верств. Враховуючи негативний досвід нещодавнього тотального руйнування стінописів в церкві с. Славське, розпочинати реставраційні роботи без попередньої науково-дослідної експертизи за участі висококваліфікованих фахівців та наглядової розширеної науково-реставраційної ради (виконанням робіт курує особа без кваліфікаційної категорії художника-реставратора України) – не допустимо!

Якщо в минулому одним із головних завдань збереження пам'яток стояло питання реставрації та тотального процесу їх реконструкцій, то з розвитком науки поглибилось розуміння відповідальності за продовження існування матеріальної основи мистецтва, тому провідні фахівці та реставраційні центри висувають на перший план проблематику консервації творів рухомих та нерухомих пам'яток. В основній концепції такого підходу закладено створення належних умов збереження, підбору таких методик, застосування яких передбачає якнайменше втручання в матеріальну техніко-технологічну структуру автентичних верств. Досягнення та можливості сучасних методик техніко-технологічного дослідження дозволяють при допомозі досить доступного комплексу спеціалізованих фізичних, фізико-хімічних, хімічних аналітичних обстежень обрати найбільш оптимальний спосіб консервації тих же



поліхромій в історичних інтер'єрах, попереджаючи їх подальшу деструктивну руйнацію, яка азгодом, зазвичай призводить до некоректних дій щодо цілковитого знищення або їх «поновлення» за посередництвом переписів, які суттєво руйнують автентичність та неповторність середовища.

Хоч у дослідженні основна увага зосереджена на проблематиці збереження сакральних інтер'єрів, але важливо зацентувати на сучасному стані художньо-декоративного опорядження колишнього Музичного інститут ім. М. Лисенка у Львові, які здійснив уже зрілий та досвідчений митець-монументаліст М. Сосенко у 1014–1915 рр. (Семчишин-Гузнер, 2012, с. 170–181; 2020, с. 351–382; Радомська, 2010, с. 99–102).

Певні історичні реалії ХХ ст. інспірувались і на долі культурно-просвітницьких та громадських споруд Львова. У 70-х рр. ХХ ст., коли пануючий ідеологічний режим міняв та переглядав «семантичні» пріоритети мистецтва, зазнали змін і стінописи М. Сосенка. Оригінал розпису був переписаний (С. Бережницький 40-і рр. ХХ ст.) із заміною певних символів та колористики. До прикладу – кобза, замінена на бандуру, синьо-блакитні барви – на інші; солярні знаки (сварги) на більш «нейтральні» тощо. Такі зміни виявлені при співставленні з робочими картонами та численними проектами. У 1987 р. це втручання підтвердилось науково-реставраційним дослідженням (реставраційні зондажі на стелі балкону Великого Залу), які проводила реставраційна майстерня, при сприянні художника-реставратора Н. Присяжної (Радомська, 2007). Зондажі виявили, що стіни, стеля балконного приміщення, центральний плафон Актової зали (Великої) зазнали значних переписів із змінами характеру авторського рисунку та колористики. З цього виникає висновок, що сучасний глядач спостерігає ремінісценцію малярства М. Сосенка. Аналогічна ситуація спостерігалась і в Концертній (Малій) залі, де митець щедро декорує прямокутний плафон фігуративними сценами народних музикантів і сопілкарів, цимбалістів, трембітарів, скрипалів, які наче «птахи» розташовані на гілках химерних рослин – своєрідна метафора розквіту молодого покоління української музики. Стінописи з невідомих причин були повністю «поновлені». У 80-х рр.

XX ст., при сприянні провідного фахівця – художника-реставратора Н. Присяжної, поліхромії були реставровані, однак, за словами самих реставраторів, реставраційні роботи проводились про збереженню «каверверсії» М.Сосенка, бо С. Бережницький для своїх поновлюваних робіт достеменно виконав підготовчий процес ґрунтування, чим знищив автентику текстур та колористику авторського стінопису М. Сосенка. Про це свідчить реставраційний зондаж на склепінні балкону концертної зали, де наочно спостерігаємо суттєву зміну композиційного, рисункового та колористичного задуму автора – геометризовані орнаментальні мотиви замінені іншою стилістичною канвою, витончена нюансна колористика замінена більш відвертими та корпусними барвами, що цілковито не відображає автентичний задум. Притаманні творчому методіві М.Сосенка поєднання матової поверхні стінописів з металізованими вкрапленнями, цілковито втрачено для сучасного поціновувача. Тому об'єктивна оцінка та ідентифікація оригіналів авторських стінописів відіграє важливу роль у пізнанні об'єктивної історіографічної та мистецької цінності в спадщині артефактів. Щоб розірвати необ'єктивне інформаційне міфотворення щодо візуального образу стінописів певної автури, важливо створити ґрунтовне аналітичне поле та беззаперечну експертну оцінку досліджуваних об'єктів рухомої та нерухомої спадщини. Адже автентична манера та специфіка автора закладає подальші принципи оцінки мистецької вартості твору та формує мистецтвознавчий науковий підхід у його вивченні та впровадженні у науковий контекст. Опираючись лише на візуальні чинники, можна припуститись фатальної помилки та створити необ'єктивну історіографічну канву та стилістичний аналіз, який цілковито не належить до визначеної школи чи автури.

Саме в контексті сучасних підходів формування нових викликів для гармонійного предметно-просторового дизайну сакрального інтер'єру, важливо вміти оцінити артефакти та давні поліхромії в системі інтер'єру храму та коректно колаборувати з сучасними формами та підходами дизайн-простору.

### 4.3. Використання здобутків дизайн-діяльності першої чверті ХХ ст. у сучасній проектно-художній практиці

В естетиці знаходить відображення історична реальність. Кожний період випрацьовує свою пріоритетну цінність – релігійну, економічну або метафізичну, яка надає окрасу усьому решта.

Історія стає свідком того, що краса і «правда» з часом змінюються, тому мистецтво та розвиток дизайнерських пошуків стають залежними від напрямку «маятника». Геополітичні чинники безпосередньо вплинули на становлення певних пріоритетів впливу європейського модерну на архітектуру, предметний дизайн, художню культуру західних областей України, оскільки вони на той час входили до складу Австро-Угорщини, столиця якої (Відень) була одним із центрів арнуво. Для представників львівської школи модерну – архітекторів І. Левинського, Т. Обмінського, О. Сосновського, В. Садловського, А. Захарієвича та ін. характерна висока професійна культура не тільки на стадії проектування, але й на етапі контролювання належного рівня їх реалізації, зокрема, робіт майстрів-будівельників, яка проявилась в розмаїтті фасадів будинків, дверних та віконних отворів, балконів, металевих огорож, карнизів, сходів, вітражів, стінописів, плафонів, пластики, у поєднанні мистецтв, дизайнерському підході до деталей, винайдення нових форм, фактур і засобів у різних матеріалах – металі, дереві, склі, бетоні, кераміці, – це є характерні риси львівської школи, як і всього модерну назагал. Такі зміни у поглядах відображались на особливостях виконання предметного обладнання та стінописів для інтер'єрів церков Галичини. Такі художники, як О. Лушпинський, Є.Ковач, Л.Левинський, М.Сосенко, проектуючи іконостаси чи окремі елементи літургійно-обрядового обладнання, опирались на архетипи орнаментики гуцульського ужитково-прикладного сегменту народного житла та ужитково-прикладного мистецтва. Для підсилення образного виразу архітектоніки та силуету, митці нерідко використовували рельєфні вставки керамічних плиток, рельєфної пластики. Новітні форми синтезу художньо-декоративних засобів, їх

нетрадиційне трактування стало пріоритетним в опорядкуваннях екстер'єрів та інтер'єрів громадських споруд. Нова форма проведення конкурсів створила підстави для формування індивідуальної художньо-проектної практики архітекторів та художників. Оголошення конкурсів на проекти церков протягом 1902–1910 рр. мало вагоме значення для розвитку ідентичності та індивідуального творчого підходу в церковному мистецтві Галичини. До прикладу, масштабне художньо-виробниче підприємство І.Левинського, в яке входили архітектурно-проектний відділ, будівельна фірма, керамічна, гіпсомодельна, слюсарна, деревообробна, скульптурна майстерні, допоміжні підрозділи, мала можливість здійснювати комплексну реалізацію побудови храму на етапі пошуку проект-ідеї та усіх подальших процесів будівельно-оздоблювальних і художніх робіт. В архітектурно-виробничих майстернях І.Левинського часто експериментували з нетрадиційним використанням матеріалів, зокрема, це відображено у розробках обрядово-літургійного обладнання. Наприклад, для кіотів (проект О.Лушпинського) поєднували відкриті, неполіхромовані чи золочені текстури деревини з керамічними майоліками. На відміну від усталених та традиційних підходів барокового мистецтва зі складними об'ємами формотворчості, з'являється більш спрощений конструктивний підхід, який тяжіє до площинно-декоративного принципу зразків народної різьби з їх прагматичною, вишуканою простотою та геометричною прорахованістю. Стилізація мотивів відзначається конструктивністю та абстрактною символічністю, позбавленою «реалістичних» пластичних прийомів. Такі тенденції спостерігаються у роботах різьбяр А.Коверка, який запровадив нетрадиційний підхід та вилучив покриття суцільною позолотою іконостасних конструкцій та елементів предметно-літургійного опорядження церкви. За рахунок цього техніко-технологічного прийому цілковито змінюється візуальне сприйняття силуету конструкції іконостасу, позиціонування іконографічної програми та естетичне підґрунтя простору. Прослідковується цікава динаміка пріоритетності орнаментальних мотивів, якщо на початку ХХ століття все ж переважала хвиля стилістики,

базованої на «народних» мотивах ужитково-прикладного характеру, то уже в 20-30-х рр. в основі засадничих принципів формотворення стають зразки романо-візантійських орнаментів та звернення до спадщини Київської Русі і Галицько-Волинського князівства. Це, зокрема, візуально представлено в програмі іконостасного комплексу, різьбі тетраподу, казальниці, церковних лавах, бічних вівтарях, рамах для ікон «Страсті Христові» церкви Св Трійці в Дрогобичі, 1909 р. (рис.3.27). Такі ж тенденції стосуються і розвитку слюсарного та ковальського виробництва. Чисельні пам'ятки архітектурної металопластики лише Львова наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. засвідчують наявність високопрофесійних осередків виробництва, окремих фірм та розвиток навчальних осередків з цього та інших профілів (Шмагало, 2019, 2005).

Практично, лише події Першої світової війни загальмували динамічний розвиток архітектурно-мистецьких індустрій Галичини. У ході військових дій багато митців, серед яких – відомий дизайнер з металопластики Стефанівський, монументаліст Модест Сосенко стали очевидцями фронтних подій та провадили військову службу (Шмагало, 2019; Радомська.1991; Семчишин-Гузнер, 2020). Однак, це не завадило втримати високий рівень розвитку архітектурно-дизайнерської галузі практично до 40-х рр.ХХ. ст.

Тенденції модерну відігравали важливу роль у розвитку фахової майстерності архітекторів та дизайнерів-монументалістів, сприяли індивідуалізації творчості, орієнтували на пошуки нових форм і засобів. Тому слід належним чином оцінити вагу кожного об'єкту, який ще збережений, і активно вводити його в науковий реєстр та належним чином проводити пам'яткоохоронну діяльність визначних пам'яток містобудування загалом, і зокрема – першої чверті ХХ ст., до якої належить творча спадщина видатного творця М. Сосенка. Ця проблематики щойно зараз активно обговорюється і висвітлюється в публікаціях не лише фахівців-реставраторів, але й свідомої еліти (Іван Левинський. Імпульс. 2019).

Через аналіз прототипів чи архетипів, з чого і розпочинається будь-який творчий процес, сучасник має можливість пізнати секрети і етапи

формотворення, прийоми та засоби, особливості творчого підходу видатних майстрів минулого. Ознайомлення з українськими традиціями та досвідом, напрацьованим в процесі важкого творчого становлення особистості, дозволяє дизайнерові формуватись, вчить черпати та трансформувати ідеї для створення нових сучасних форм, і водночас бути ретранслятором і особливим гарантом збереження й примноження національних традицій в сакральному предметно-просторовому дизайні. Досвід показує, що закономірність, яка побудована на принципі – першоджерело, артефакт, автентика, дають більш глибокий та концептуальний кінцевий результат. Поверхневе, часто ідеологічно заангажоване інформативне поле, може цілковито маргілізувати розвиток повноцінного дизайну у всіх напрямках життєдіяльності соціуму, що суттєво спотворює ціннісний і гармонійний розвиток культурного балансу суспільства, яке бажає зберегти свою державну ідентичність (Черкес, 2006).

Українських митців епохи модерну об'єднує бажання формувати нові духовні пошуки мистецького самовираження на основі давніх архетипів і першовзорів. Розуміння цієї основи та правильний підбір джерел інспірацій, до певної міри, і формує об'єднавчі змістові функції та підходи для нового стилетворення (Шмагало, Р. 2019; Бойчук, О., 2019). Ця змістова функція мистецтва, частково поєднана із символізмом і відтворенням міфообразності, генерує візію національної духовної традиції з глибокими ціннісними орієнтирами. Ідеологія стилю модерн надавала значної пріоритетності саме монументальному стінописові з його величезними образно-стилістичними можливостями візуального сприйняття та позиціонуванням чи ідентифікацією архітектурного об'єкту. Водночас і категорія ремісничої, саме авторської рукотворчості була піднесена до високого рівня мистецтва, що і формує поняття індивідуального авторського інтер'єру, а це явище, у сьогоденних реаліях, трактується такою дефініцією, як гармонійний дизайн просторового середовища (Бойчук, О., 2017, 2019).

Виявлення та аналіз ідейно-філософських та естетичних витоків мистецької та дизайн-діяльності у контексті нових соціокультурних викликів освітнього



розвитку диктує необхідність вибудовувати системну аналітичну базу методологічних принципів, що синтезує усі прийоми та засоби суміжних наук: мистецтвознавства, теорії та практики архітектурно-проектної діяльності, філософії, естетики, педагогіки, консерваційно-реставраційних принципів збереження пам'яток з універсальними для цих наук методами історичного, типологічного та порівняльного аналізу (Шмагало, 2019). В цьому контексті практична значущість таких міждисциплінарних досліджень сприяє формуванню глибинного філософсько-естетичного світогляду та глибокому рівню усвідомлення, формуванню сприйняття нових цінностей у явищах мистецької та дизайнерської практики, виокремленню нових парадигм та орієнтирів щодо впровадження та проектування креативних ідей розвитку в сучасній українській освіті, дизайн-діяльності та культурологічній концепції на шляху пошуку самоідентичності.

Для формування нових підходів та принципів слід запропонувати вже опрацьовану достовірну аналітичну базу, до якої може апелювати кожен творець та проєктант. Науково аргументована, автентична база імплементується у свідомість сучасного творця, і від того, наскільки вона здатна формувати переосмислення творчих ідей, залежить і степінь філософського трактування та шляхів створення фундаментальних тенденцій розвитку базових національних мистецьких та дизайнерських шкіл. Цеховий вишкіл кінця ХІХ ст. поступово замінювався на вишкіл у фахових школах (Шмагало, Р., 2019), де широку підтримку отримала проєктна, ручна творчість для реалізації неповторності та облаштування візуального світу за естетичними законами мистецтва. Означені мистецькою критикою циклічність, незалежно від значного впливу цифрових технологій, все ж завжди повертається до феноменального мистецького процесу рукотворної естетики. Таке співвідношення у короткому проміжку часу значно коливається. Досвід показує, що повна всеохоплююча машинізація, стремління до прагматизму та функціонального проектування, динамічності виконання та реалізації проєктів, не змогли цілковито витіснити рукотворний сегмент з дизайну предметно-просторового середовища церков та громадських, житлових

інтер'єрів. Про це свідчить діяльність визначних світових архітекторів та дизайнерів (рис.4.28), які у своєму творчому арсеналі, зазвичай, мають цікаві експериментальні розробки інтер'єрних просторів сакрального характеру (Maddeh, 2001; Mazurkiewicz, і .Podrazik, 2007; Feireiss, 2010). Чималий досвід спостерігається і в художньо-дизайнерській діяльності українських творців (Певний, 2005; Гординський,1947; Сидор, 2012; Галишич, Р., 2007; Боднар, 2000, Болюк, 2003). В часи радянської окупації українські архітектори та митці створюють на чужині надзвичайні зразки модерного самоідентифікату в українських церквах, що формує та генерує громади українських емігрантів та стає вихідною джерельною базою для діяльності нової генерації дизайнерів в Україні з кінця 90-х рр. ХХ століття (рис. 4.24 – 4.27).

З метою інспірувати та зберегти творчі принципи монументальних стінописів Модеста Сосенка, зокрема, базуючись на методі морфографічних досліджень структурування означених композиційних принципів та особливостей творчого методу митця, здійснено ряд експериментальних спроб використання аналітичних положень дисертаційного дослідження у сучасній проектно-дизайнерській, художній діяльності для формування нових методів використання історичних зразків в проектуванні гармонійного предметно-просторового середовища сучасного простору.

Це було реалізовано у ряді студентських арт-проектів, скерованих апробувати на практиці художньо-проектну компонентну в дизайні простору та її практичну реалізацію вже безпосередньо на об'єкті. Завданням таких проектів було знайти шляхи інтерпретації, трансформації та модифікації досвіду, принципів творчого методу і розробок орнаменту М. Сосенка в практиці художнього оздоблення та образно-стилістичній організації інтер'єрного громадського простору конкретної локації інтер'єру (рис.4.11). Втілення візуальних та морфологічних закономірностей орнаментальних схем М. Сосенка були використані для виконання великоформатного декоративного панно в актовій залі шкільного закладу с.Підберізців (куратор В.Радомська, 2010) у рамках живописно-пленерної практики студентів напрямку 022 «Дизайн»

кафедри ДООА НУ «Львівська політехніка». Цей проект був скерований на методично-науковий підхід формування концепції передпроектного аналізу, оскільки за визначеними критеріями було обрано візуальний ряд для ідейно-змістового наповнення настінного панно, продумано способи окреслення регіональних та краєзнавчих особливостей с. Підберізців (Пустомитівський р-н Львівської обл.). Оскільки це село відоме, перш за все, за визначною пам'яткою – стінописами Модеста Сосенка (1907–1910) в місцевій церкві Архистратига Михаїла, прийнято концепцію інтегрувати композиційні принципи орнаментальних схем у структуру новоствореного проекту (художник Ю. Кіндзер). Була обрана наступна тактика: вирахувавши певну співмасштабність, знято кальки з автентичних орнаментальних елементів стінописів інтер'єру церкви – вертикальний сегмент орнаментальної схеми з відкосу вікна північної стіни нави, хрещатий символ (сварга) орнаменту з нижнього регістру південної стіни нави, стрічковий орнамент з підпружної арки хорів, що дозволило студентам наочно ознайомитись з техніко-технологічними аспектами творчого методу М. Сосенка, визначити композиційну структуру самого орнаментального блоку, принцип його побудови та утворення, його співмасштабність та колористичну співтональність і авторські аспекти технології, визначити співвідношення до величини архітектонічної деталі храму і співставленням з величинами проекту для сучасного стінопису. Кальки виконані у масштабі 1:1 згідно оригіналу стінописів. Було обрано орнаментальний фриз віконного відкосу північної стіни рамена трансепту, який, згідно пропорцій, стилістики та масштабів, добре komponувався у загальну концепцію задуму проекту. Наступний взірць орнаменту було знято із орнаментального фризу підпружної арки на хорах. Процес зняття кальок проводили у декілька прийомів. З метою відтворення техніко-технологічних особливостей творчого підходу Модеста Сосенка було здійснено наступний етап роботи – виготовлення та апробування на практиці «припорохів», які митець застосовував як технічний прийом для перенесення рисунку на поверхню стін та склепінь. Звичайно, що у сучасних умовах художники-монументалісти

використовують значно вигідніші, новітніші та простіші методики перенесення та нанесення рисунку, композиційних частин задуму. Але згідно мети та завдання художньої практики, студентам було поставлено умови опробувати на практиці технічні процеси, застосовуючи давні технології. Для виготовлення «кальок» використано сучасний матеріал – цупка поліетиленова плівка, яку згодом перфоровано (проколювання певного калібру), через отвори наносили порошкоподібний пігмент, згодом уточнюючи деякі деталі рисунку графітним олівцем. Таким чином оригінальні сегменти орнаментальних схем Модеста Сосенка (натуральний масштаб) були вкомпоновані у загальну композиційну структуру задуму декоративного панно (рис. 4.12).

Позитивний досвід був інтегрований у наступному проекті для образно-естетичного наповнення музичної зали дошкільного закладу № 32 у Львові. Для реалізації цих стінописів було використано дещо інший підхід, площинно-декоративні елементи орнаментальних першовзорів зі стінописів Музичного інституту у Львові та елементів орнаментальних сегментів з інтер'єрного стінопису церкви Архистратига Михаїла с. Підберізьців, поєднані в одну образно-стильову композиційну систему, які і створили сучасну образно-стильову програму для даних стінописів (2011). З цією метою, згідно проекту, було виготовлено трафарети та шаблони, що дозволило в інший спосіб преренести рисунок задуму, оскільки високі стелі приміщення (1909 р.) дещо ускладнювали застосування попередньої техніко-технологічної методики, апробованої при створенні декоративного панно для концертної зали в с.Підберізьцях.

Монументальна спадщина М. Сосенка стала базовими аналогом для дипломного проектування студентки кафедри дизайну та основ архітектури Г. Піщук (Дз–42, 2011 р., ОКР «Бакалавр») – здійснено експериментальне проектування, яке було базоване на художньому конструюванні предметного обладнання, а саме розробці дизайну меблів-трансформерів та експозиційного обладнання для музейного простору краєзнавчого музею в с.Підберізьці Львівської обл. Авторка проекту обрала певні елементи з композиційних блоків стінописів М.Сосенка, які стали формоутворюючими конструктивними

елементами предметного обладнання музейного простору. В комплексному проектуванні було розроблено буклет музею та серію сувенірно-поліграфічної продукції (листівок, магнітів, постерів тощо), в яких композиційні та образно-естетичні принципи схем орнаментальних мотивів стінописів Модеста Сосенка стали предметом творчої інспірації.

Проблематика сакрального дизайну піднята у дипломному проектуванні магістерської роботи М.Олійник, яка взяла участь у реальній розробці комплексної дизайн-пропозиції для організації предметно-просторового опорядження Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), (2013, дизайн: А. Тирпич, М. Олійник, ст. ДЗЗВ–11 кафедри ДОА ІАРХ) (рис. 4.14–4.23). У творчій колаборації з львівським дизайнером А.Тирпичем було розроблено усю богословську інфраструктуру опорядження храму, зокрема, зосереджено увагу на необхідних складових літургійно-обрядового предметного обладнання. Мотивом для творчої інспірації у формотворенні дизайн-концепції послужили геометричні орнаментальні патерни стінописів Модеста Сосенка з інтер'єрного простору церкви Архистратига Михаїла в с.Підберізцях Львівської обл. Їхня фрактальна структурність надихнула студентку до створення всіх необхідних компонентів обладнання для богословсько-обрядового освітлення визначеного інтер'єрного простору. У даній роботі розуміння орнаменту як засобу лише декоративного оздоблення і прикраси було цілковито відкинута. В розробці домінувала принцип розкриття суті орнаменту, як складної формоутворюючої структури, яка утворює силует і водночас стає об'ємно-просторовою конструкцією з яскраво вираженою функціональною причетністю. Візуальне відтворення у формах ужитково-функціонального призначення, а літургійно-обрядове освітлення в інтер'єрі церкви відіграє конкретну та важливу богословську функцію, здійснено за допомогою образно-асоціативних прийомів формотворення. Образні асоціації сформовані за допомогою орнаменту, їх ажурів та переплетень, з використанням закономірностей психології візуального сприйняття, візуальних та морфологічних властивостей базових геометричних фігур. В проекті застосовано співмасштабування квадратного січення металічної

конструкції та формотворення на основі геометричних співставлень хрещатих рівнораменних фігур та концентричних об'ємів, які одночасно виконують і конструктивно-технічну та образо-творчу функції. Доповнення елементів з гутного скла надають довершеності та функціонального призначення усьому запроєктованому обладнанню. Тобто, у даній дизайн-пропозиції авторка вдало та органічно поєднала візуальні образні властивості та прикладне значення сакрального предметного наповнення. Використовуючи семантичну символіку хрещатих мотивів, автор підкреслює зміст, а це і є пряма функція та завдання орнаменту (рис. 4.15–4.17).

В контексті освітнього процесу в сучасній мистецько-дизайнерській освітній практиці для графічного дизайну використано прототипи орнаментальних напрацювань М. Сосенка для створення айдентики «Доброчинного фонду Модеста Сосенка» (рис.4.12). Орнаментальні мотиви, вітражні композиції авторства М.Сосенка, які знаходяться в інтер'єрному просторі святилища церкви Архистратига Михаїла с. Підберізців, стали об'єктами інспірації у розробці серії поштових марок у графічному дизайні студентки кафедри дизайну та основ архітектури ІАРД О.Головатої (2021, ДЗ–42).(рис.4.12).

Мистецько-освітня практика, яка спрямована на вивчення й використання закономірностей орнаментальних мотивів, залежить від багатьох факторів, зокрема, від оригінальності представлених проектних ідей та вміння донести проектний задум на належному дизайнерському рівні (Юрченко, 2011, с. 276). Виявлення шляхів та механізмів втілення візуальних закономірностей орнаментики чи іконографічної програми обраних прототипів в сучасній мистецько-дизайнерській практиці ґрунтується на основі використання теоретичного підходу й власного практичного досвіду дизайнера, розуміння тенденцій проектування сучасних інтер'єрів та їх предметного наповнення. Тому перший етап – збагачення та формування правдивої інформативної бази як в освітньому процесі, так і в індивідуальному фаховому проектуванні сакральних об'єктів, дозволяє виявити закономірності, методи, прийоми для оптимальної організації сакрального інтер'єру за посередництвом стінописів. Предметно-



просторове опорядження церковного інтер'єру у значній мірі залежить від гармонізації усіх компонентів та коректного скерування усіх складових – образотворчої мистецької програми та ужиткового богословсько-літургійного обладнання. Тому вкрай важливо створити системний підхід та етапи і рівні втілення задуму. Якщо є можливість провадити авторський нагляд за дотриманням образно-стилістичного контенту інтер'єру та підбирати відповідних виконавців, як це практикувалось у фірмі І.Левинського, то з'являється реальна можливість отримати найвищий рівень синтезу художніх практик, підпорядкованих єдиному концептуальному задуму. Тобто на етапі проекту дизайнер не може залишати реалізацію задуму спонтанному виконанню, як правило, це завершується невдалою реалізацією.

Накопичені знання впливають на формування світоглядних пріоритетів теоретичного підґрунтя та мислення проєктанта (студента), і можуть цільово, свідомо та на інтуїтивному рівні бути застосованими при виникненні відповідних проєктних ситуацій. Зафіксована у пам'яті візуально-теоретична інформація згодом відображається як характерний та доцільний формоутворюючий та образний архетип. Цю тенденцію спостерігаємо в практиках більш сформованих дизайнерів.

Ґрунтовний формат застосування творчих принципів Модеста Сосенка продемонстровано у художньо-проєктній практиці львівського дизайнера Андрія Тирпича. Досвід інспірацій реалізованих, знищених та нереалізованих численних проєктних розробок монументаліста М.Сосенка, змістовно використано у сучасному проєктуванні предметно-просторового опорядження інтер'єрів каплиць, інтер'єрному просторі нових сакральних будівель, у графічному книжковому дизайні (рис. 4.19–4.23). Принцип модульного ритмічного компонування орнаментальних схем, зокрема, характерний для стінописів дерев'яного храму Воскресіння Господнього с.Поляна, у поєднанні з фігуративним зображенням святих, було застосовано дизайнером для предметно-просторової організації інтер'єру УГКЦ церкви Св Великомучеників в м.Тернопіль (2018). (рис. 4.22, 4.23). В контексті об'ємно-просторового

зонування запроектовано та виконано іконостас, в процесі реалізації – стінопис, для концепції якого використані візуальні та структурні закономірності досвіду компоновання та співмасштабності в монументальних сакральних творах Модеста Сосенка. Втілення результатів візуального та морфографічного аналізу відбувається, як правило, на етапі розробки проектної пропозиції. Однак специфіка індивідуальних творчих методик та підходів до вирішення техніко-технологічного процесу не завжди корелюється. Тому значна кількість сучасних дизайнерів практикує персональний досвід та вибір виконавців. До прикладу, А.Тирпич виконує значну частку своїх власних розробок в матеріалі, зокрема, елементи різьби, поліхромовання пластики; в комплексному проектуванні визначені пріоритетні підходи і до вибору вітражного мистецтва, написання ікон тощо (рис.4.21).

Демонстрація рівня складності трансформації обраних прототипів у контексті пошуку збірного образу дуже різноманітна: від прийому дослівного перенесення орнаментальної схеми до варіативності переосмислення глибших формоутворень та принципів, наприклад, специфіки «самоутворення» орнаментального блоку фракталоподібності із підсиленням різноманітних художніх прийомів та використанням правил ілюзій. З'ясовано, що можна застосувати методику використання прототипу лише як каталізатора для розвитку своєї концептуальної програми – що є характерною особливістю творчого методу М. Сосенка. Застосування визначених принципів можна інтегрувати у формоутворенні для виключно предметного обладнання, і у напрямку естетичного декорування інтер'єрного простору не лише сакрального призначення. Для потреб предметно-просторової організації сакрального простору більш оптимальним все ж буде підхід, де функціональна складова, композиційний та семантичний принцип з формально-пластичними прийомами складуть органічний синтез гармонійного комплексного індивідуального підходу.

На основі графоаналітики виокремлено певні композиційні принципи стінописів М. Сосенка, такі як система утворення модульної загальної структури по відношенню до архітектоніки церкви, що дозволяє більш контрольовано та

прогнозовано діяти проектанту, архітекторові сакральної, і не тільки, споруди, запропонувати загальну концепцію komponування та співмасштабності організації інтер'єрного простору за посередництвом стінописів. Естетичний смак та структурний композиційний устрій дозволяють вивести певні закономірності та алгоритм цифрового моделювання, що змогло б стати прикладним інструментарієм для сучасних дизайнерсько-архітектурних практик на шляху формування комплексного підходу в організації не тільки архітектурного образу, а й предметно-просторового наповнення інтер'єрів сакральних об'єктів.

Складений алгоритм та послідовність роботи з організацією інтер'єру, яку прослідковуємо у стінописах М. Сосенка, можуть бути підставою для створення нових цифрових програм, що суттєво прискорить методу комплексного архітектурно-дизайнерського підходу для сакральної архітектури.

Продемонстровано достатньо успішну методику трансформації орнаментальних композиційних схем М. Сосенка для реалізації сучасних декоративних панно, в яких застосування техніко-технологічних прийомів дозволять ґрунтовно та багатогранно підійти до вирішення проблематики доречного застосування фактур та текстур обраних матеріалів. Ці методичні підходи мають шанс вплинути на інше сприйняття стилістики, що відтермінує одноманітність вихолощених фактурно-колористичних та художньо-формальних підходів.

Дослідження технологій, технік виконання досить суттєво розширює можливості застосування авторських техніко-технологічних засобів та прийомів для створення сучасних сакральних інтер'єрів. Ймовірно, встановлена методика процесу виконання стінописів у клеєвій техніці, дозволить зламати уже усталений підхід до використання технологій на акрилових в'язивах. Це може допомогти уже сформованим «бригадам» або певній групі сакральних живописців відмовитись від сучасних технологій, які є надзвичайно комфортні, зручні та швидкі у виконанні, але часто некоректні, естетично не привабливі, зокрема, коли мова йде про особливу колористику та використання текстур

матеріалів, як у випадку стінописів М. Сосенка. Яскрава локальність, щільність фарбових верств формує певні смакові пріоритети, і ці «естетичні» чинники часто стають першоджерелом знищення витончених, дещо тьмяніших «вінтажних» поліхромій в історичних пам'ятках, що спонукає до їх численних «поновлень» та перемалювань.

Використання різних технологій, їх компонування та можливе поєнання в одному інтер'єрному середовищі дозволяє програмно реалізувати образно-стилістичний задум дизайнера, підкреслити, де потрібно, тонкі нюанси свічення текстур та підсилення фактур природних матеріалів. Тенденції у напрямку «екологічного дизайну» можуть спонукати до відтворення такої пластичної технології монументального живопису, яка все ж у виконанні значно простіша, ніж фрескове малярство, але дозволяє контролювати композиційний задум проєктанта і розширює можливості створювати іншу естетичну концепцію в інтер'єрах активно будованих сучасних храмів України.

Цікаві художньо-формальні, композиційні принципи цілком актуально репрезентують та підсилюють ідентичність сакральних інтер'єрів, оскільки проблематика пошуку певних ознак системного розвитку національної школи дизайну повинна сягати усіх напрямків та скерувань.

За посередництвом глибокого аналізу персоніфікованих інтер'єрів, оригіналів, ідентифікованих артефактів та визначених архетипів сучасний дизайнер формує нові ідеї для подальшого створення актуальних форм та естетичних пріоритетів, які згодом стають ретрансляторами ідентичності.

Концепція збереження автентики історичних сакральних інтер'єрів поступово виходить за межі вузькоспеціалізованих аспектів лише з огляду на реставраційний та пам'яткоохоронний аспекти. Звернення до нових витоків дизайн-діяльності в умовах нових соціально-культурних викликів спонукає розглядати збереження автентики сакральних інтер'єрів як важливий принцип розвитку сучасного дизайну. Збереження та адаптація монументальних стінописів породжує нові парадигми проєктної основи філософії актуального дизайн-мислення. Адже джерела інспірацій, їх глибинний та достеменний аналіз

формує майбутній дизайнерський концепт. Якщо цю проблематику розглядати у такому ракурсі, то вдало обраний аналог чи артефакт, його достовірність та належна ідентифікація спричиняють до співзалежності кінцевого результату дизайнера та його визначення філософсько-естетичних засад, формування власних авторських системних підходів та продукування позачасових культурних цінностей. Застосування принципів тектоніки монументальних стінописів М.Сосенка та інших достойних представників історичної тяглості української мистецько-дизайнерської школи дозволить більш системно розвивати теоретичний та методологічний аспект дизайн-діяльності. Тому актуальним залишається рекомендована та апробована на практиці науково-реставраційна аналітика та консерваційно-реставраційний підхід, які сприяють збереженню гармонійного дизайну інтер'єрного середовища в історичних будівлях громадського призначення.

В цьому контексті слід відзначити аналогову базу модерного сакрального дизайну чималої когорти відомих українських митців, архітекторів, які в часи катаклізмів Другої світової війни в Східній Європі опинились на еміграції. Між ними опинилось чимало представників саме української творчої еліти, які формували та продовжували новітні традиції в розвиткові сакрального дизайну поза межами України. Численні освітньо-духовні центри, які формувались навколо церковних інституцій, давали можливість проявити митцям творчий індивідуалізм, творити у нових образно-естетичних вимірах, і водночас інспірувати у сучасність глибоко національну ідентичність. Не лише методичне мистецьке ремесло та можливість практикувати малярський фах, а й бажання формувати мистецькі ідеї генерувало нові підходи до опорядкування сучасних храмів (рис.4.24–4.27). В цьому процесі ми спостерігаємо цілком недавній досвід та тенденції розвитку дизайну в сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття в Галичині, коли добре вишколені митці та архітектори, професійні ремісники формують спільні підходи до нових парадигм.

Ментально, для українського громадянського суспільства релігійна ідентичність відіграє важливу культурологічну складову. Природно, що в умовах

відсутності держави, українці за її межами об'єднуються за посередництвом спільних кодів, ритуалів, символів, традицій та міфів. Сукупність пріоритетних міфів та символів створюють певний сакральний простір, де закладається інформація у спільних образотворчих формах.

З початком ХХ-го століття розпочате духовне, культурне й національне відродження, яке характеризується як український «ренесанс», брутално знищений радянською ідеологією. Тому надбання та продовження культурологічного розвитку українського контенту на Заході, зокрема, активна позиція українських митців, які після війни опинились в США, Канаді та згодом об'єднались в потужне «Об'єднання Митців Українців в Америці» у 1952 році, стає новим етапом у відродженні сакральної творчості та динамічного розвитку предметно-просторового дизайну. Деякі з українських творців здобули світову славу та стали в авангарді мистецтва світу (Архипенко, Грищенко, Андрієнко-Нечитайло). Їхні досягнення та напрацювання, які належно оцінені у вільному демократичному світі, серед яких послідовник краківської школи Д. Горняткевич, С. Гординський, арх. Р. Павлишин, Р.Жук, Б. Німців, митці М. Левицький, М. Дмитренко, Я. Гніздовський, О. Мазурик, М.Чершньовський та ін., стають важливим підґрунтям для використання цих здобутків, джерелом аналітичних та теоричних контекстів у виборі подальших тенденцій становлення українського дизайну сакрального середовища (рис. 4.24–4.27).

Дослідження цих сакральних інтер'єрів збагачує методику аналізу церковних інтер'єрів та сакрального монументального мистецтва з позиції комплексного підходу формування внутрішнього простору як цілісного художнього твору, де іконографія та композиція стінописів, богословсько-літургійне обладнання визначає і творить авторський дизайн внутрішніх церковних просторів.



## ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ до розділу 4

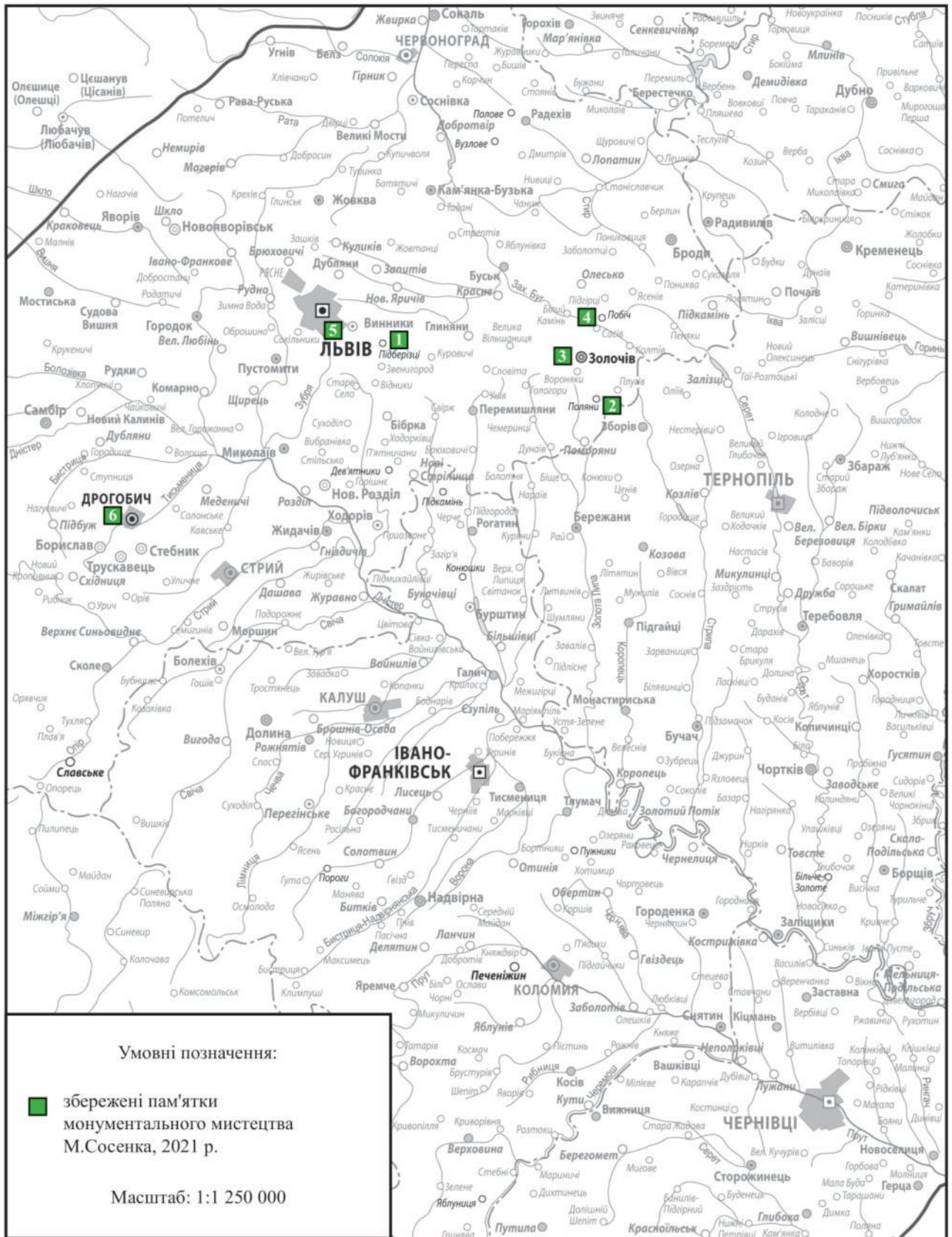


Рис. 4.1 Карта збережених об'єктів монументальних стінописів, іконостасів, ікон  
 Модеста Сосенка, 2021 р.

(статистичні дані зібрала В. Радомська, оформив І. Дикий, 2021)

<b>Перелік збережених об'єктів монументальної спадщини Модеста Сосенка: станом на 2021р.</b>	
<b>м.Львів (2)</b>	
1	<b>Церква Св.Онуфрія</b> ікони для іконостасу (1907-1911)
2	<b>Музичний інститут ім. М. Лисенка</b> стінопис: Мала, Велика зала ( 1914-1915) значно переписані у 1940-х рр. М.Бережницьким., реставрація плафону Малого залу, 1978-1979 рр. (Н.Присяжна)
<b>Львівська обл. (з 9 об'єктів)</b>	
1	<b>Церква Архистратига Михаїла, с.Підберізці, Пустомитівський р-н</b> стінопис (1907-1910) 2 вітражі (1910)
2	<b>Церква Пресвятої Трійці, м.Дрогобич</b> Проект іконостасу, ікони (1909-1910)
3	<b>Церква Воскресіння Господнього, с. Поляни, Золочівський р-н</b> арх. В.Нагірний, 1903 розпис центральної бані (1911) ікони для іконостасу та бічних вітарів (1911-1913)
4	<b>Церква Вознесіння Господнього, с.Побочі, Золочівський р-н</b> дві ікони для бічних вітарів (1913)
5	<b>Церква Св.Миколая, м.Золочів</b> розпис, реконструкція іконостасу (1911-1913) реставрована працівниками львівського філіалу ННДРЦ України, 2002 значні реконструкції, втрата автентичної колористики, збережені композиційні схеми
<b>Івано-Франківська область (7 визначених об'єктів не збережено)</b>	
<b>Тернопільська область (автентичність не встановлена)</b>	
1	<b>Церква Архистратига Михаїла (1871), с.Більче–Золоте, Борщівський р-н</b> стінопис (1912)? станом на 2021р. - не досліджено, є відомості що неодноразово переписані, постраждали від пожежі.





Рис. 4.2 Интер'єр церкви Успіння Богородиці, В. Нагірний, 1901  
с/мт Славське Стрийського р-ну Львівської обл.

Стінопис, іконостас М. Сосенко (Ю. Буцманюк), 1909 р.: а, в—іконостас,  
авторські стінописи переписані; б— реконструкція стінопису купола



Рис. 4.3 Церква Успіння Богородиці, В.Нагірний,1901 (стінопис, іконостас:  
М. Сосенко, Ю. Буцманюк, 1909), с/мт Славське Стрийського р-ну Львівської  
обл.: результат «реноваційних робіт», травень 2019 р.

(фото : І. Гірна, 2019)

Таблиця 4.2 (початок)

Стан збереженості стінописів Модеста Сосенка 1911–1913,

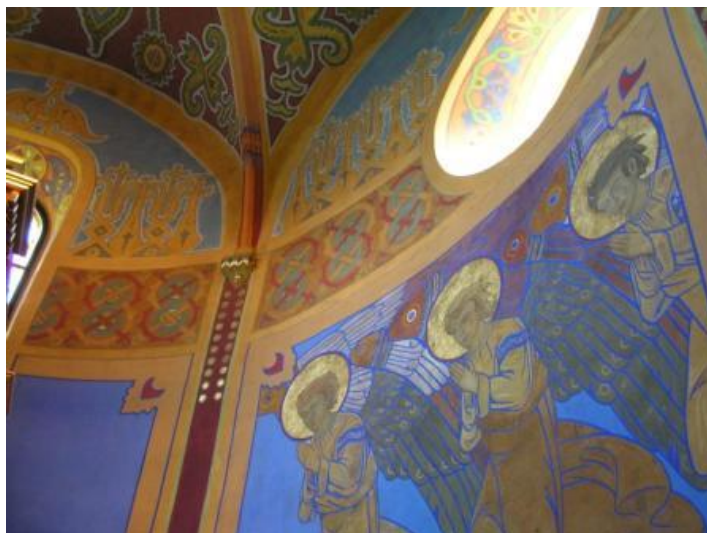
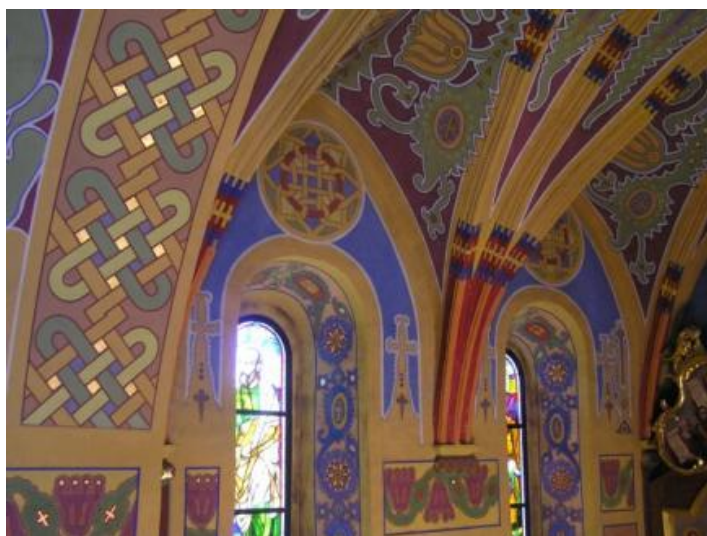
ц. Св Миколая, м.Золочів Львівської обл.

(експедиції В. Радомської : 1992, 2013, 2014)

Автентичні стінописи  
Модеста Сосенка  
стан збереження 1992 р.  
(фото: І. Костецький, 1992 р.)



Стінописи  
Модеста Сосенка  
після реставрації 1999–2000 рр.  
(фото: В.Радомська, 2013–2014)





Таблиця 4.2 (продовження)

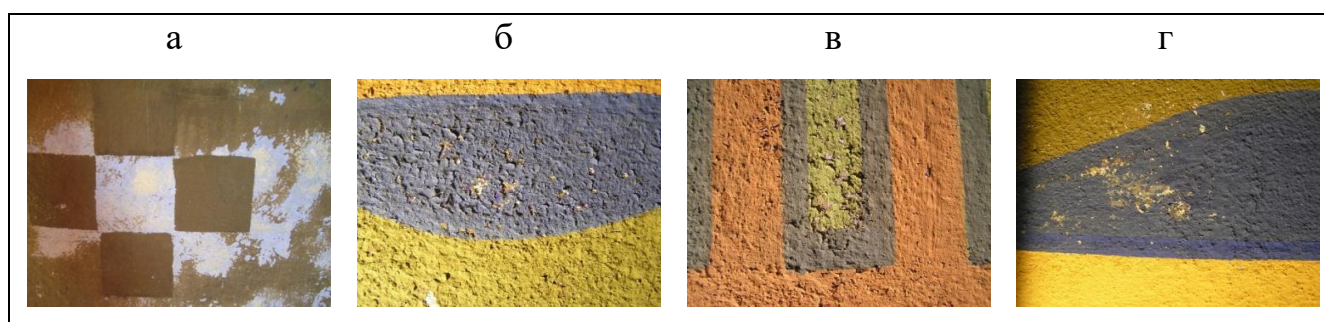
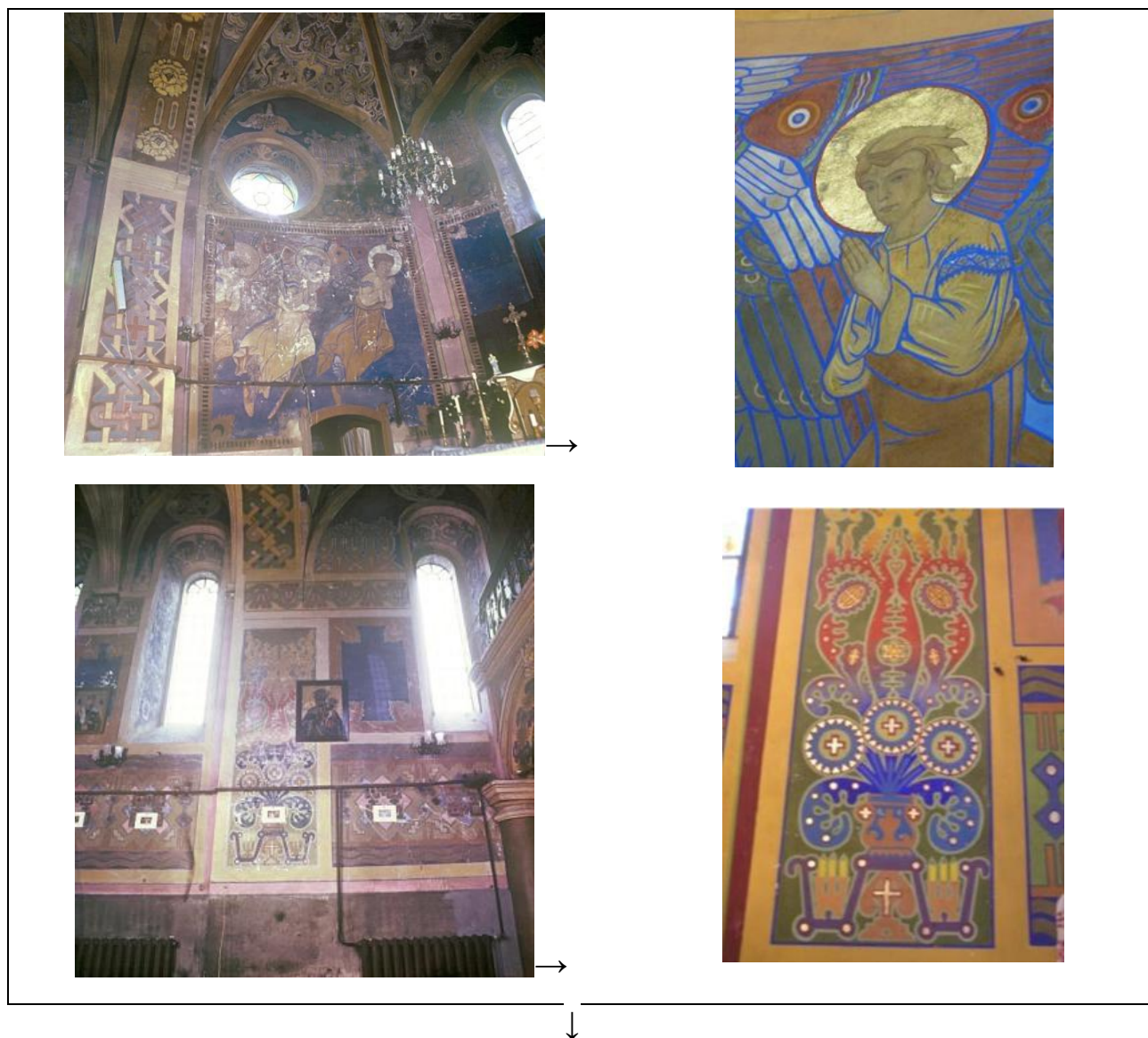


Рис. 4.4 Стан збереження стінописів 2013–2014 рр.:

а – самоличкування та осипи верств поліхромій до рівня ґрунтівки;  
 б, в, г – некоректні цільні перемалювання з порушенням авторської колористики та ущільненням фарбових фактур, осипи та деструкції фарбових верств  
 (макрофотофіксація: В. Радомська, 2013)



Рис. 4.5 Церква Св Миколая, м. Золочів: реноваційні роботи– автентична кам'яна кладка потинькована (фото: А. Турнич, В. Радомська, 2014)

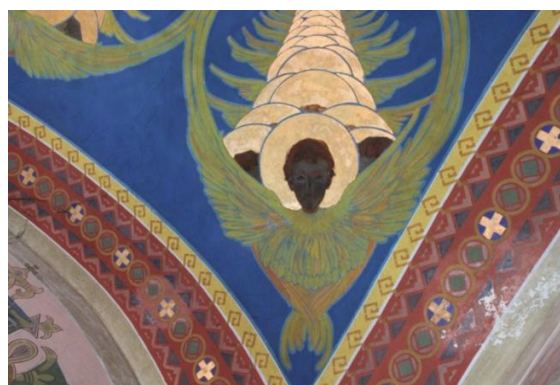


Рис. 4.6 Макрофотофіксація: деструкція тиньків, верств поліхромії, зміна авторської колористики (фото: Дуткевич та Радомська, 2007)

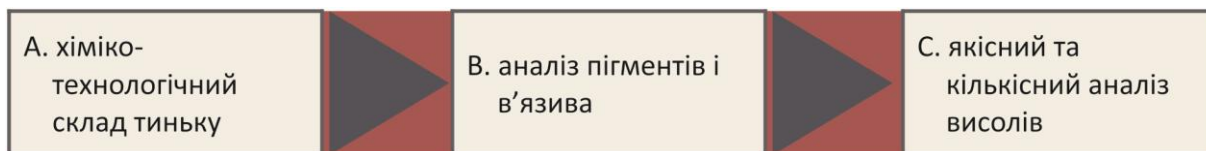
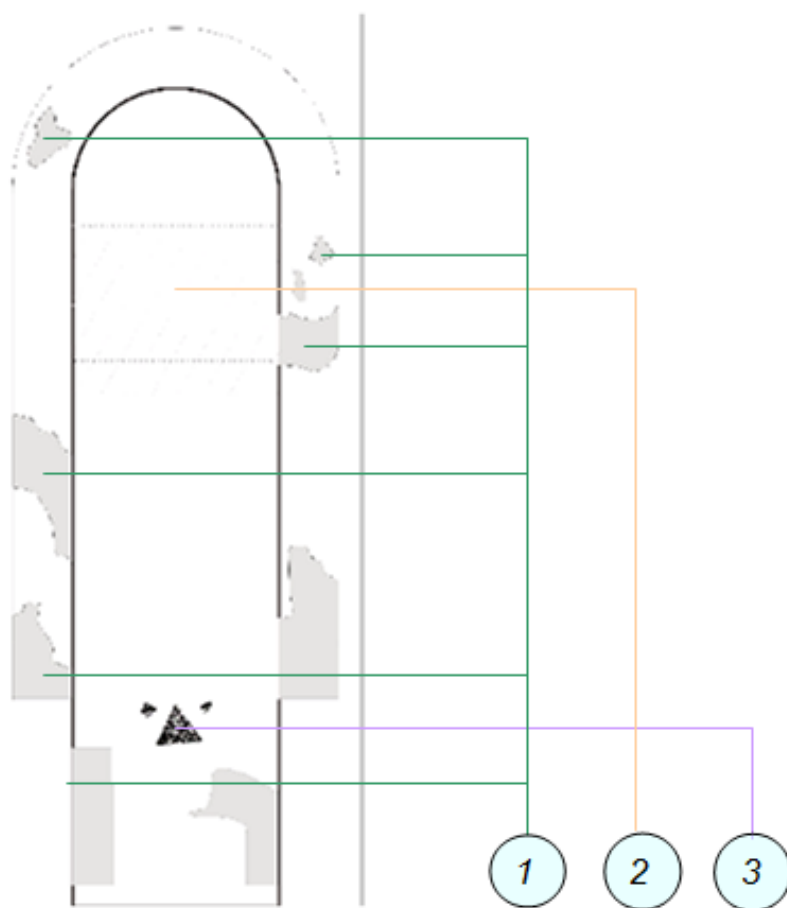


Рис.4.7 Методика дослідження матеріальної структури стінопису поліхромій Модеста Сосенка



## Методика науково-реставраційного дослідження

<b>Методика науково - реставраційного дослідження</b>		
<b>A.</b>	<b>Науково- дослідний сегмент методики</b>	
I	<b>Історична документація :</b>	а) інвентаризаційні дані (час, автор, школа, авторські підписи, монограми, написи тощо); б) історія об'єкту, публікації, дослідження; в) іконографічні описи; г) колористичні описи.
II	<b>Стан збереження об'єкту :</b>	а) загальний стан збереження; б) різновиди пошкоджень конструкції об'єкту, поліхромій та предметного наповнення тощо (механічні, фізичні, хімічні).
III	<b>Технологічна будова об'єкту до реставрації:</b>	а) стратиграфія історичних та технологічних верств об'єкту; б) лабораторне дослідження (оптико-фізичне, хімічне, мікологічне).
<b>Б.</b>	<b>Реставраційна програма</b>	
IV	<b>Реставраційні заходи:</b>	а) висновки на підставі I,II,III; б) програма реставраційних заходів; в) виконання програми реставраційних заходів.
V	<b>Технологічна будова об'єкту після реставрації:</b>	а) стратиграфія об'єкту; б) оцінка виконаних консерваційно-реставраційних заходів.
VI	<b>Реставраційна документація:</b>	а) письмова (реставраційний паспорт, щоденник тощо); б) фотофіксація (до реставрації, поетапно в процесі реставрації, після реставрації); в) рисункова (схеми, розгортки, картограми, пропозиції реконструкцій тощо).
<b>В.</b>	<b>Реставраційні рекомендації</b>	
VII	<b>Реставраційні рекомендації:</b>	а) охорона об'єкту; б) температурно-вологісний режим, умови зберігання та використання тощо.



Картограма стану  
збереження розкритих  
поліхромій :

1 – фрагменти  
збереженої автентичної  
колористики;  
2 – автентична  
орнаментика;  
3 – деструкція тиньку,  
вставки

а



б



в



Рис. 4.8 Церква Арх.Михаїла, с.Підберізці. Північна ніша трансепту в процесі реставрації: а – розкриття автентичного стінопису, б – колористично-рисуноква реконструкція; в – після реставрації (фото: Дуткевич та Радомська, 2008)



Рис. 4.9 Північна ніша трансепту: процес розкриття автентичного стінопису Модеста Сосенка від перепису 2008 р. (фото : Дуткевич та Радомська, 2008)



Рис. 4.10 Апробація розкриття авторської колористики: методика зняття поверхневих забруднень з одночасним укріпленням споршкованості малярської верстви стінопису М.Сосенка (ц.Арх.Михаїла, с Підберізіці)  
(фото: Дуткевич, 2008)



- Проект стінопису – автор Ю. Кіндзер
- Нанесення масштабної клітки на проект композиції – поліетилен, маркер.
- Нанесення пропорційної масштабної клітки на поверхню стіни – графітний олівець, кольорова крейда
- Процес нанесення рисунку композиції панно
- Процес зняття кальок та шаблонів в масштабі 1:1 орнаментів М. Сосенка зі стінописів в ц. Арх. Михаїла с. Підберізі (1907-1910 рр.)
- Підбір колористичної гамми згідно проекту
- Процес нанесення колористичних партій композиції
- Нанесення рисунку фрагментів орнаментів М. Сосенка з виготовлених шаблонів
- Процес нанесення фарбових верств в орнаментальних партіях, згідно техніко-технологічних особливостей поліхромії
- М. Сосенка
- Загальне коректування композиції декоративного панно.

ц.Архангела Михаїла,с.Підберізі, Пустомитівський р-н,Львівська обл.  
Фрагмент стінопису М.Сосенка

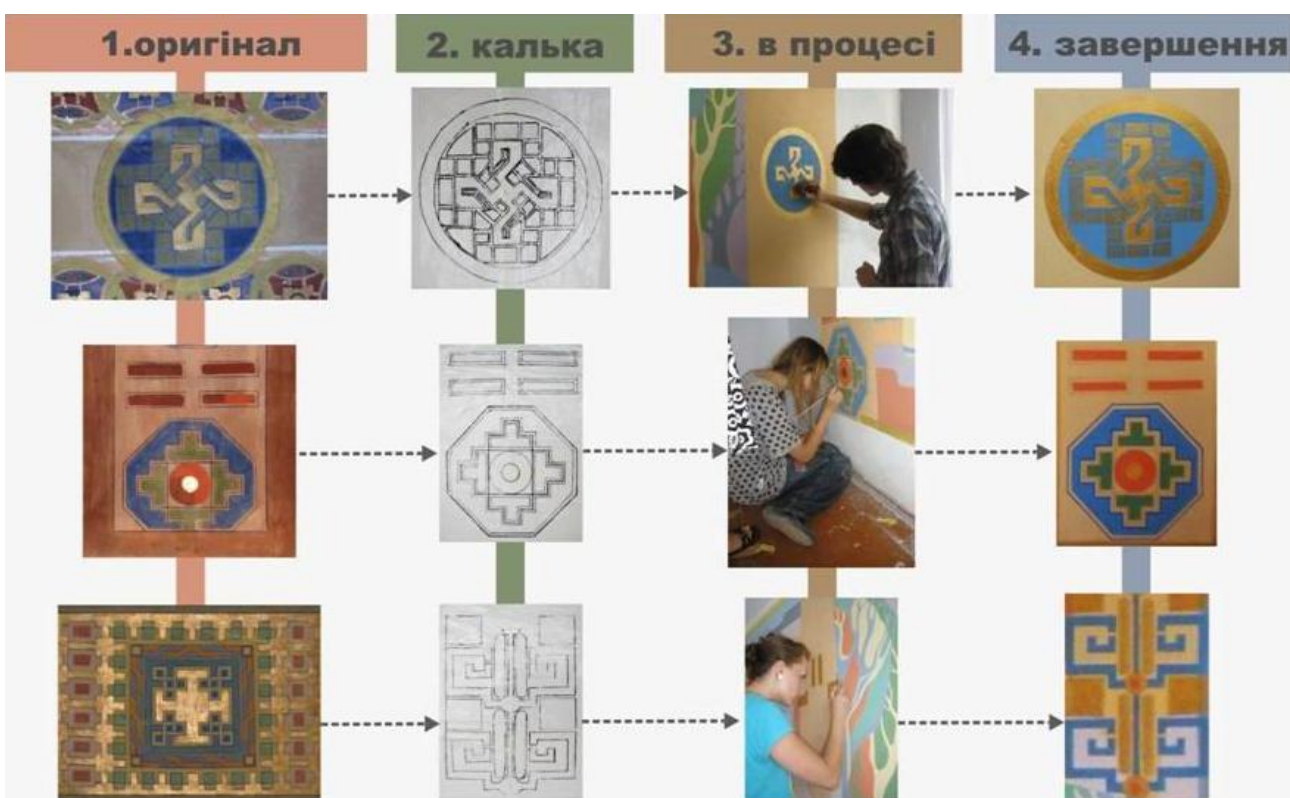


Рис. 4.11 Художньо-виробнича практика: виконання декоративно-монументального панно для музичної зали СШ №2, с. Підберізіці (2011)  
(студенти Дз–22,кафедри ДОА НУ «Львівська політехніка»,  
куратор В. Радомська)

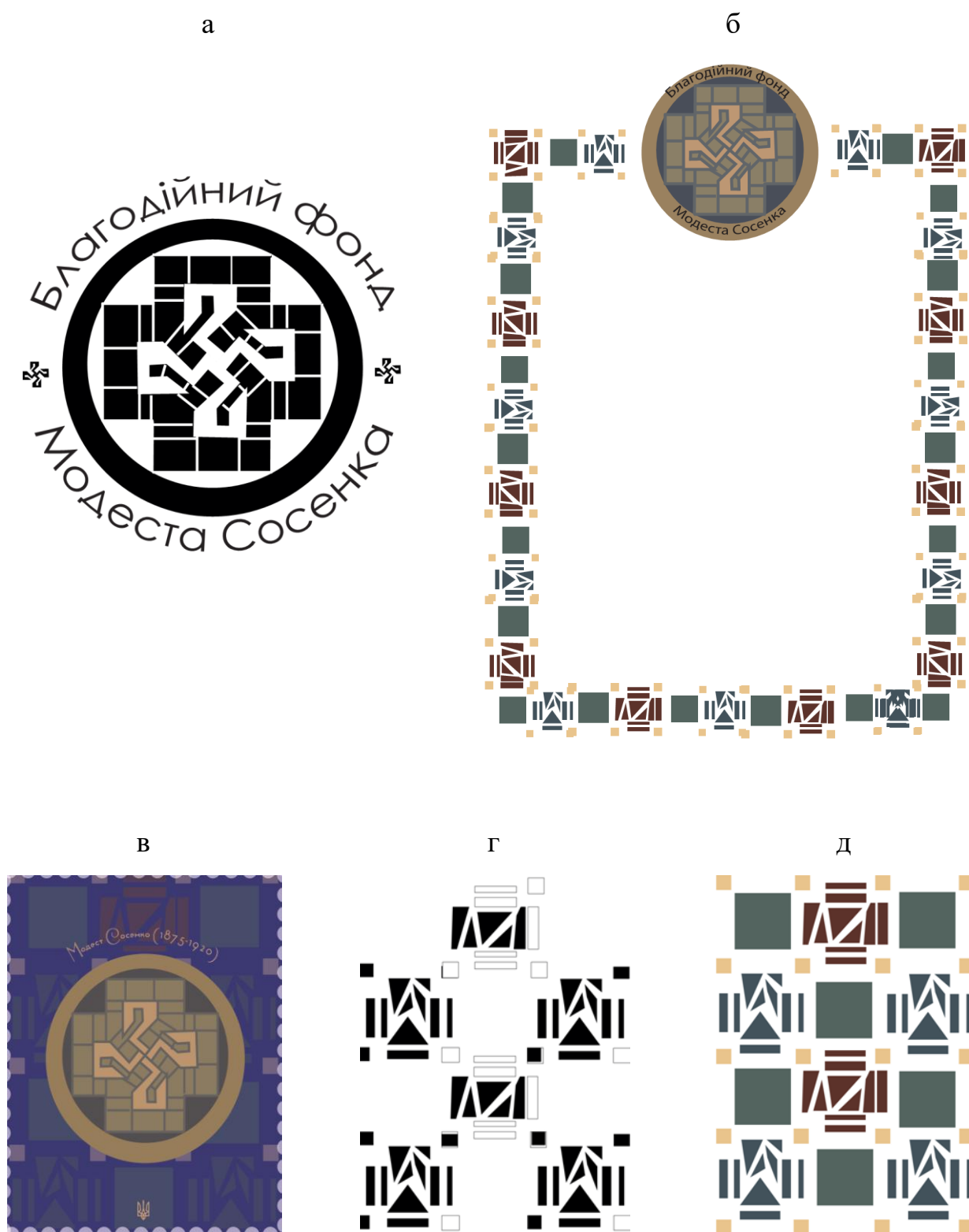


Рис. 4.12 Використання закономірностей орнаментики М. Сосенка у графічному дизайні.

Айдентика «Благодійного фонду Модеста Сосенка»: а – макет печатки; б – макет подяки, грамоти; в – марка; г, д – орнаментальні патерни

*(переддипломна практика, кафедра ДОА, керівник В. Радомська, 2018)*



а



б

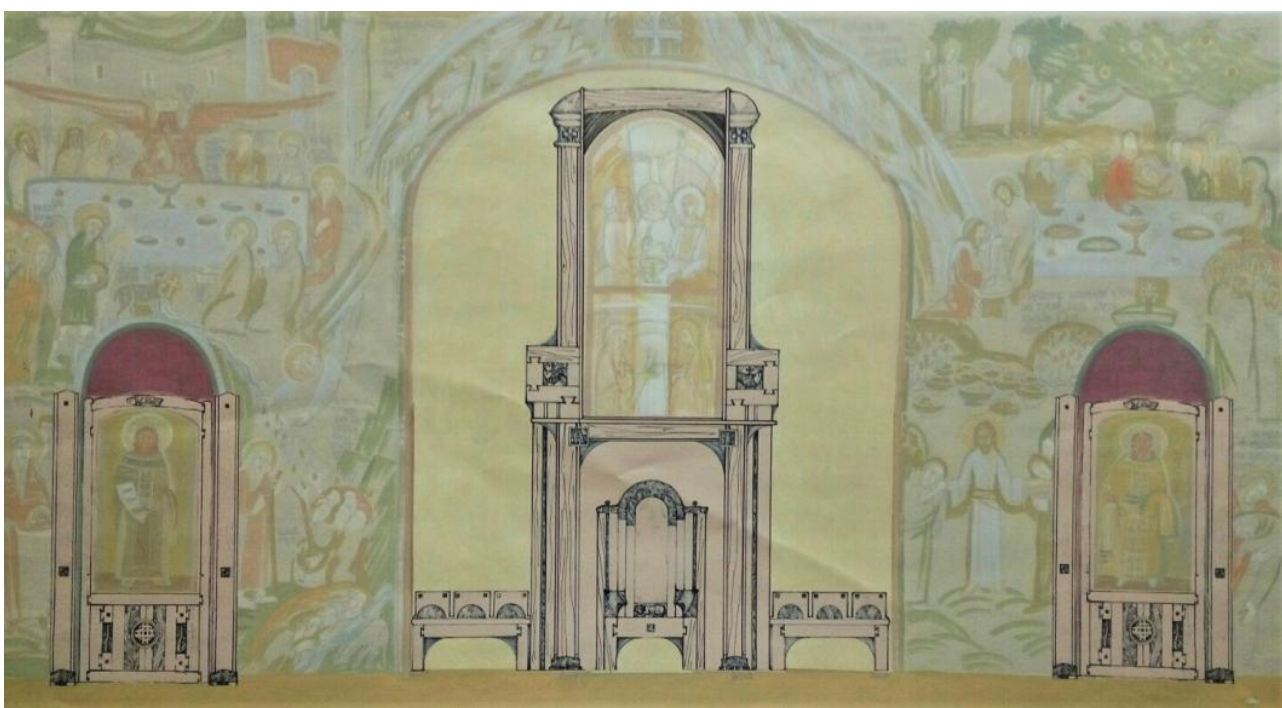


Рис. 4.13 Дизайн-пропозиція організації предметно-просторового опорядження інтер'єру каплиці Новомучеників «Хліб живий»,

Український католицький університет, м. Львів (2005–2006):

а – фронтальна стіна святилища: іконостас, дияконські врата; б – предметне обладнання святилища: горне місце, запрестольна ікона, престіл

(дизайн: А. Турнич; художник: І. Демид-Крип'якевич)





Рис. 4.14 а. Дизайн-пропозиція організації предметно-просторового опорядження  
Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), 2013  
(дизайн: А. Турпи; М. Олійник, ст. ДЗЗВ–11 кафедри ДОА ІАРХ)

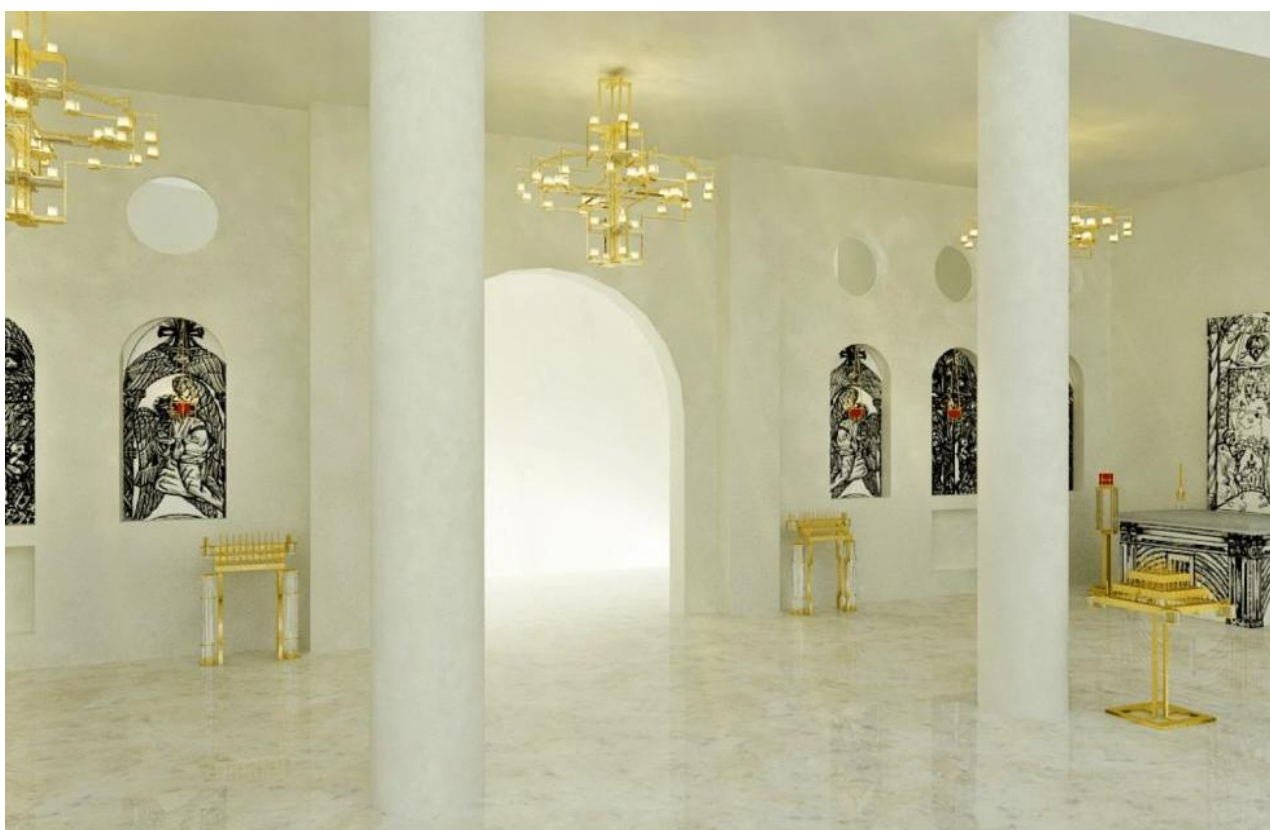


Рис. 4.14 б. Дизайн-пропозиція організації предметно-просторового опорядження Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), 2013 (дизайн: А. Турнич; М. Олійник, ст. ДЗЗВ–11 каф. ДОО ІАРХ)



## Бічне панікадило

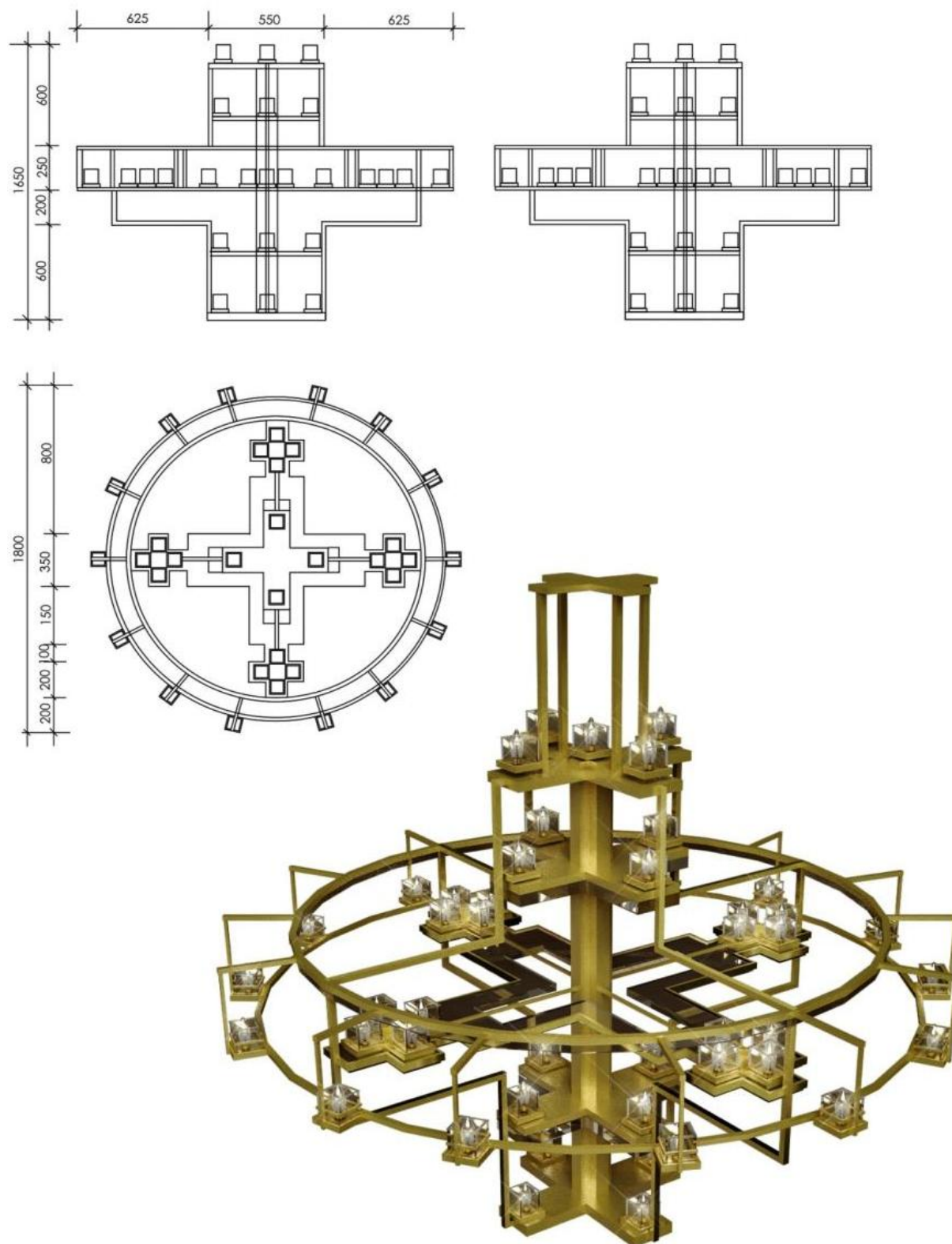


Рис. 4.15 Дизайн-пропозиція обладнання літургійно-обрядового освітлення  
 Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), 2013  
 (дизайн: М. Олійник, ст. ДЗЗВ-11каф. ДОО ІАРХ)

### Ставник офірковий

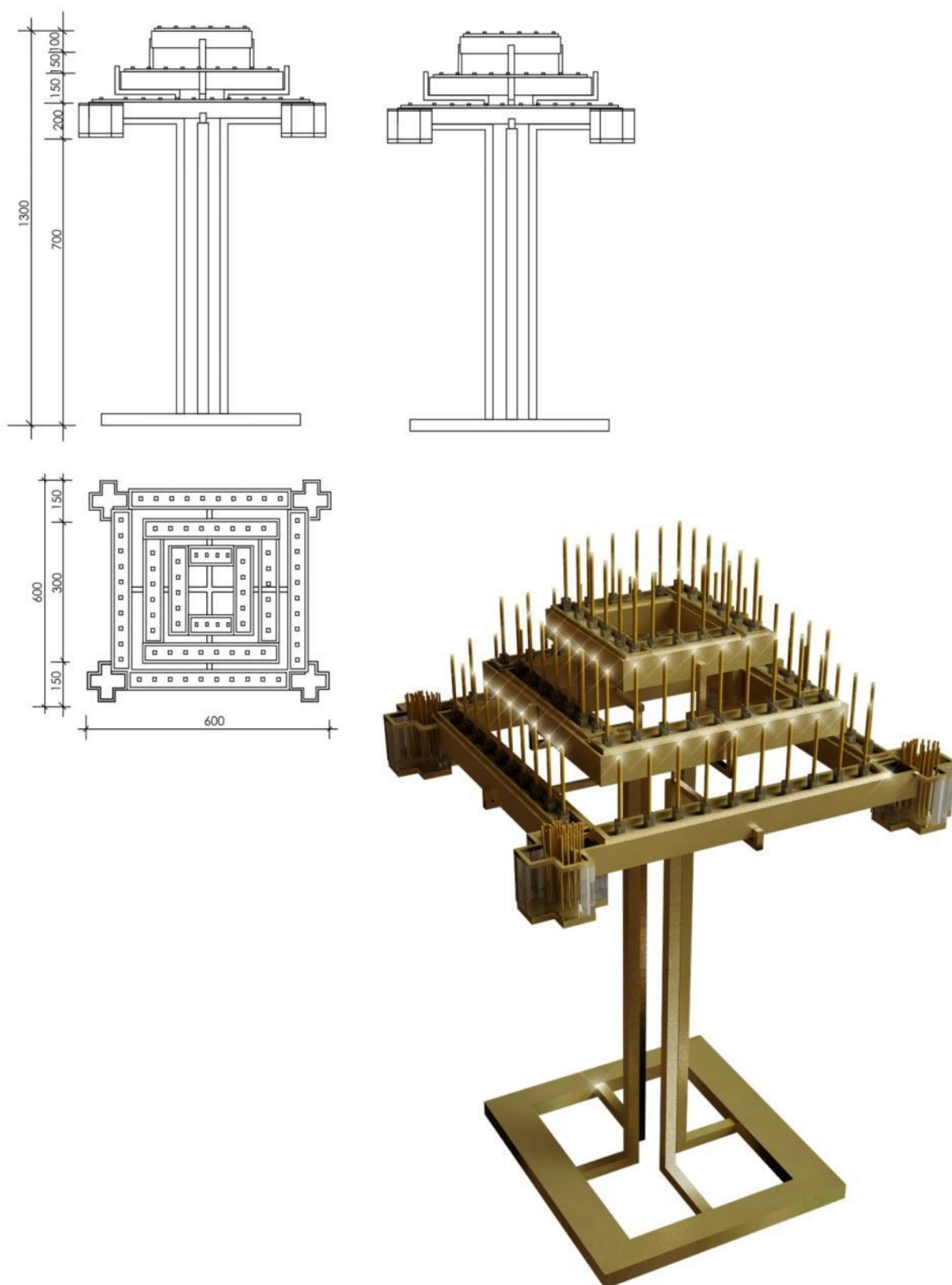
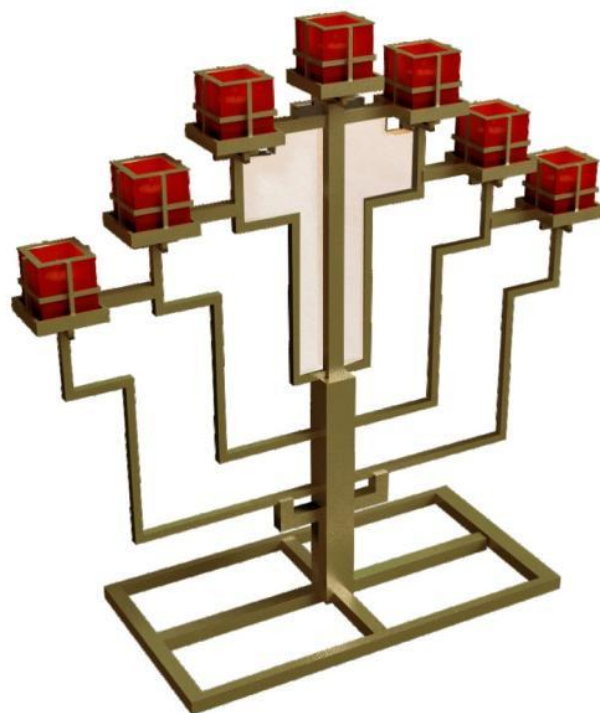
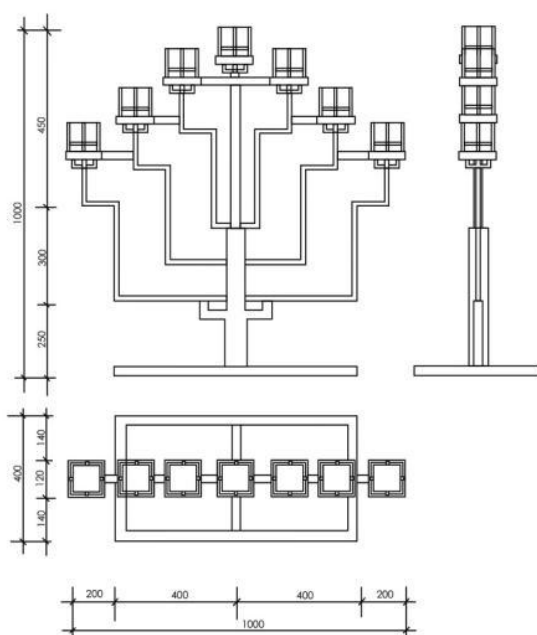
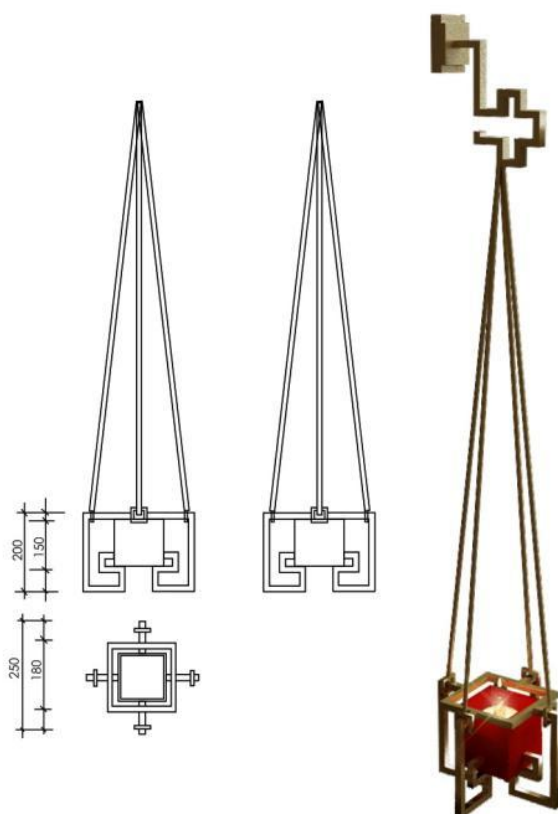


Рис. 4.16 Дизайн-пропозиція обладнання літургійно-обрядового освітлення  
 Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), 2013  
 (дизайн: М. Олійник ст. ДЗЗВ-12 каф. ДОА ІАРХ)

## Семисвічник



## Лампадка



## «Вічна» лампадка

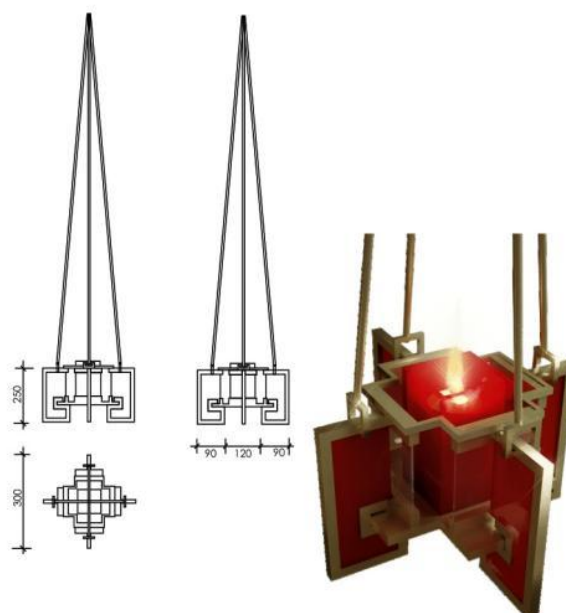


Рис. 4.17 Дизайн-пропозиція обладнання літургійно-обрядового освітлення  
Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), 2013  
(дизайн: М. Олійник ст. ДЗЗВ–12 каф. ДОО ІАРХ)

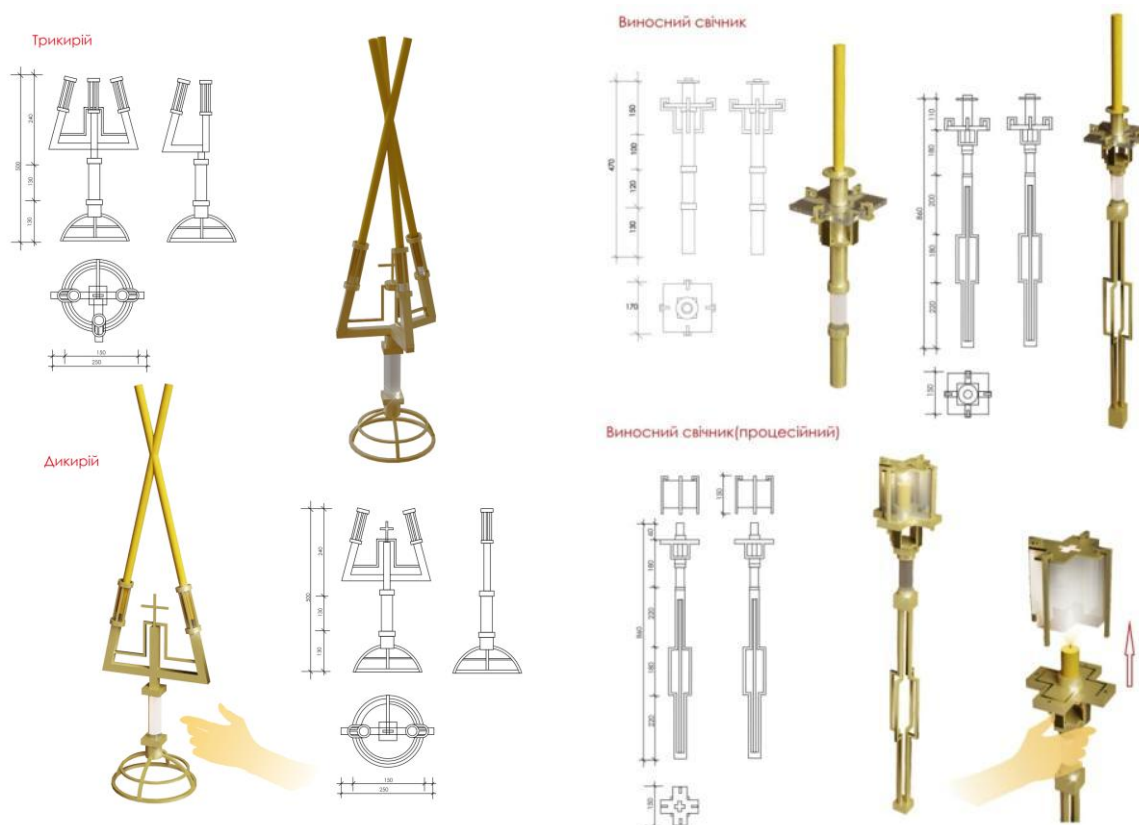


Рис.4.18 Дизайн-пропозиція обладнання літургійно-обрядового освітлення Патріаршого собору Воскресіння Господнього у Києві (УГКЦ), 2013  
(дизайн: М. Олійник ст. ДЗЗВ–12 каф. ДОА ІАРХ)



Рис.4.19 А.Тирпич, 2012, дизайн-пропозиція: макет іконостасу, літургійно-обрядового обладнання для святилища, м. Дубно Волинської обл.



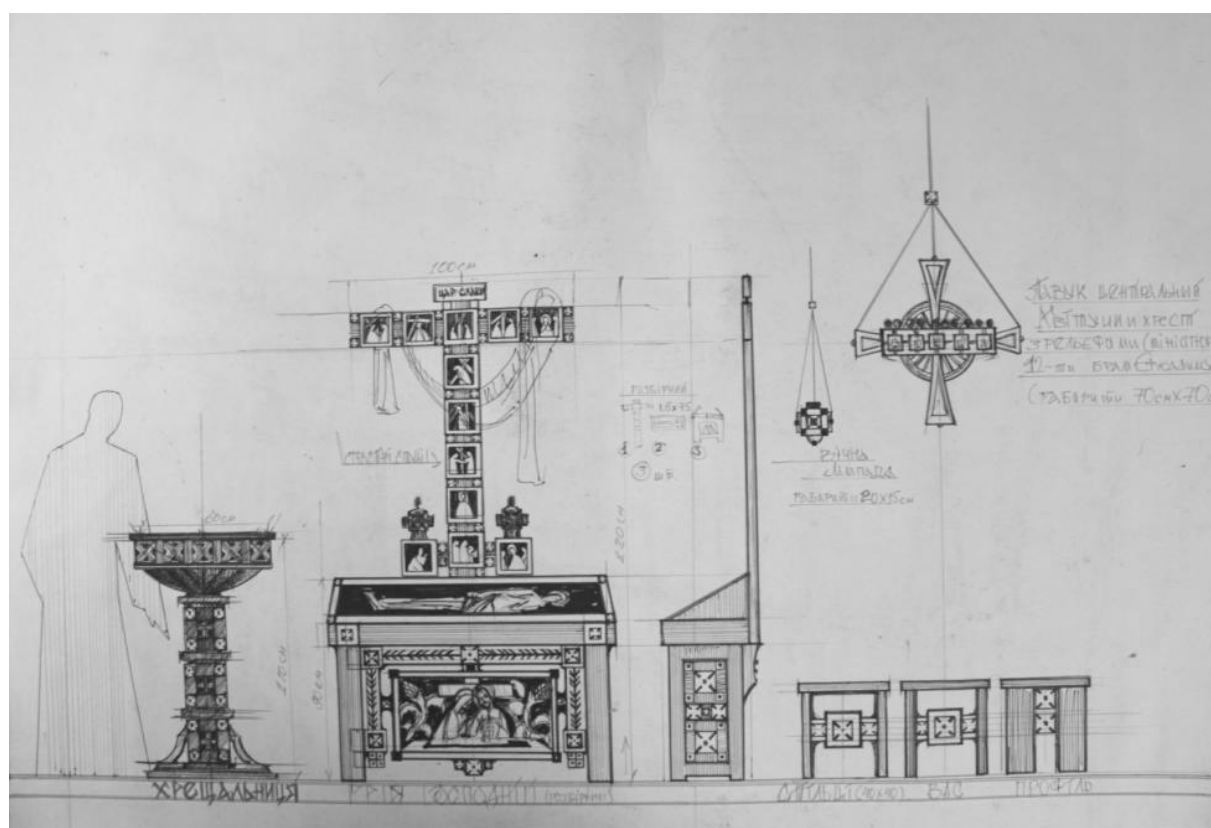


Рис.4.20 Дизайн-пропозиція літургійно-обрядового обладнання для інтер'єру церкви Св Володимира (УГКЦ), м. Брюссель, Бельгія (автор А. Тирпич, 2016 р.)



Рис. 4.21 Церква Св Володимира (УГКЦ), м. Брюссель, Бельгія  
престіл: дерево, різьба (автор: А. Турнич, 2017 р.)





Рис. 4.22 Дизайн-пропозиція літургійно-обрядового обладнання для інтер'єру церкви Св Великомучеників Української Церкви, м. Тернопіль (бічний вівтар)

(автор: А. Турнич, 2018 р.)



Рис.4.23 Проект предметно-просторового опорядження церкви Св Великомучеників Української Церкви (стінопис святилища, іконостас), м. Тернопіль (А. Турнич, В. Радомська, 2019)



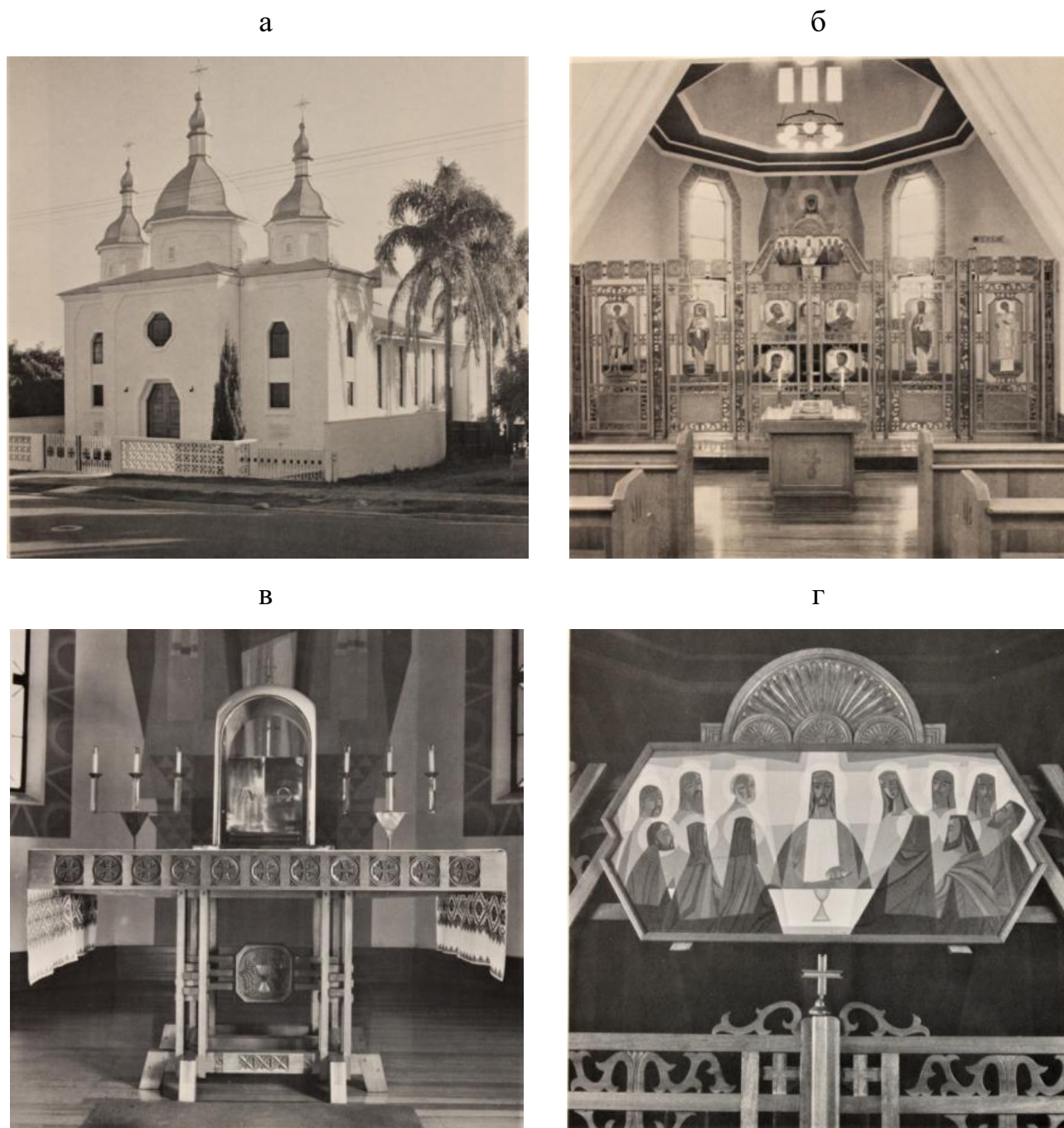


Рис. 4.24 Архітектурно-дизайнерська діяльність відомих українських митців та архітекторів поза межами України:

а – церква Св. Покрови, арх. Роман Павлишин, м. Бризбейн (Австралія);

б – іконостас, архітектор – Р. Павлишин, ікони – М. Левицький;

в – престіл, архітектор Р. Павлишин;

г – «Остання вечеря», М. Левицький

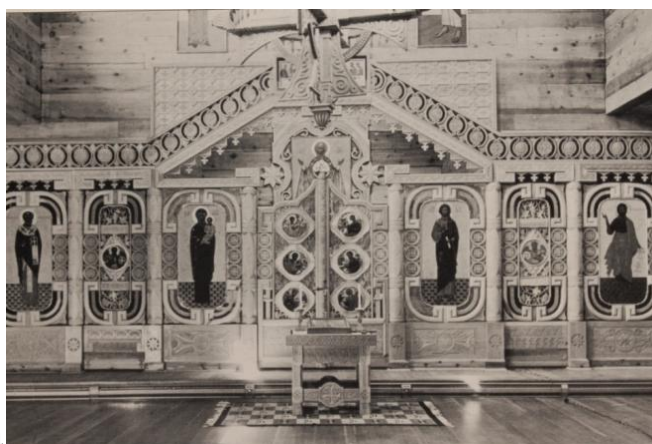
(джерело: *Нотатки з Мистецтва*, 1982, с. 26–27; 1983, с. 24–25)



Церква Пресвятої Трійці, 1976 р.,  
архітектор Р. Жук, Кергонксон (США)



Проект іконостасу, різьба – С. Кіра,  
ікони – Я. Гніздовський, 1984р.



а



б



в



г

Церква Св Івана Хрестителя, арх. І. Жуковський, 1961–1962 рр., м. Гантер  
(США): а – іконостас – скульптор М. Черешньовський, художник П. Холодний  
(молодший), 1963–1964 рр.; б – ківот, в – панікадило (павук); г – дияконські  
двері, 1963–1964 рр., скульптор М. Черешньовський

Рис. 4.25 Архітектурно-дизайнерська діяльність відомих українських митців та  
архітекторів поза межами України  
(джерело: Геврик, 1987, с. 100–101, 104)



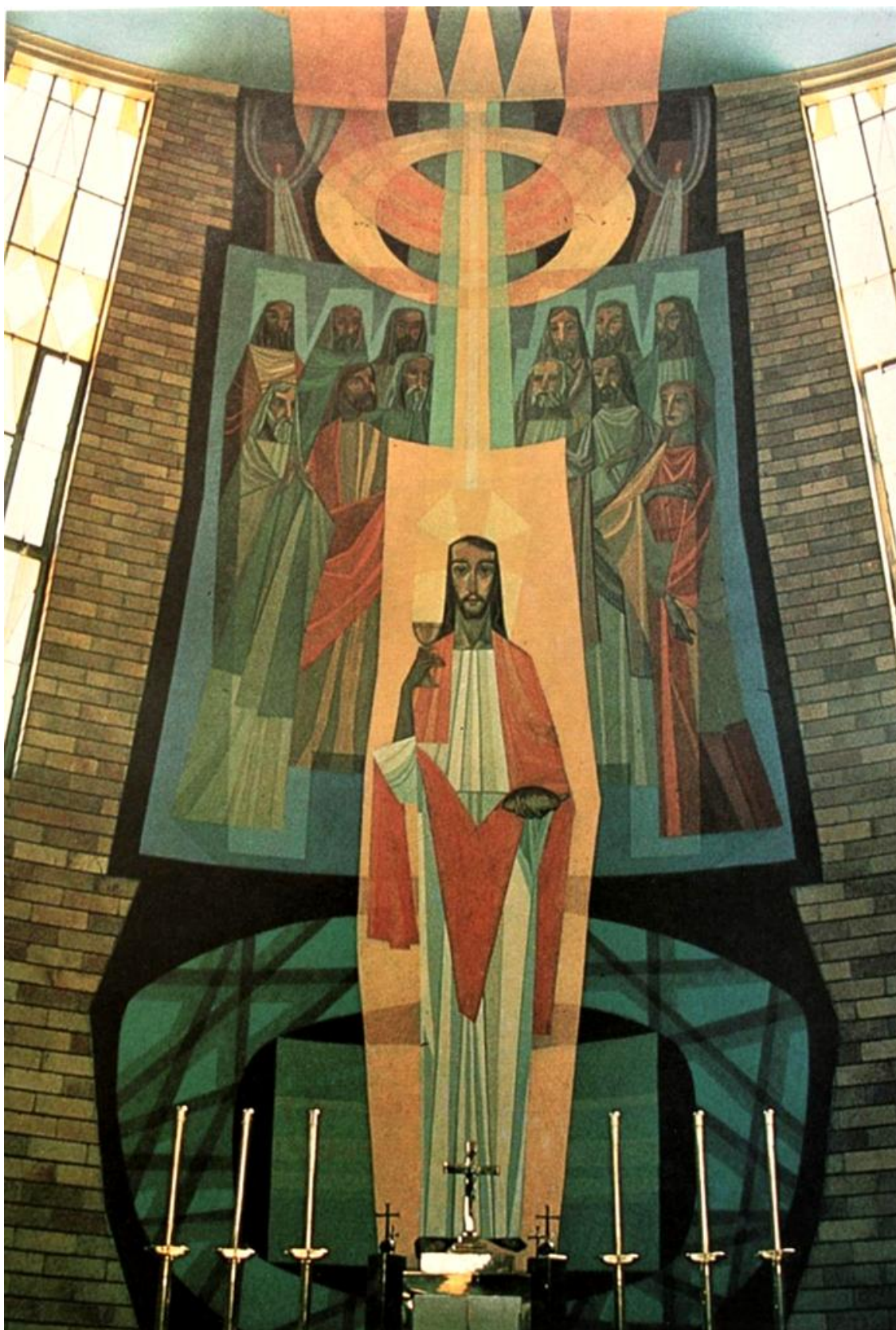


Рис. 4.26 «Христос з апостолами», М. Левицький, 1979–1980 рр.,  
Церква Св Андрія, м. Лідкомбі (Сідней), Австралія  
(джерело: Степовик, 1967, с. 366)

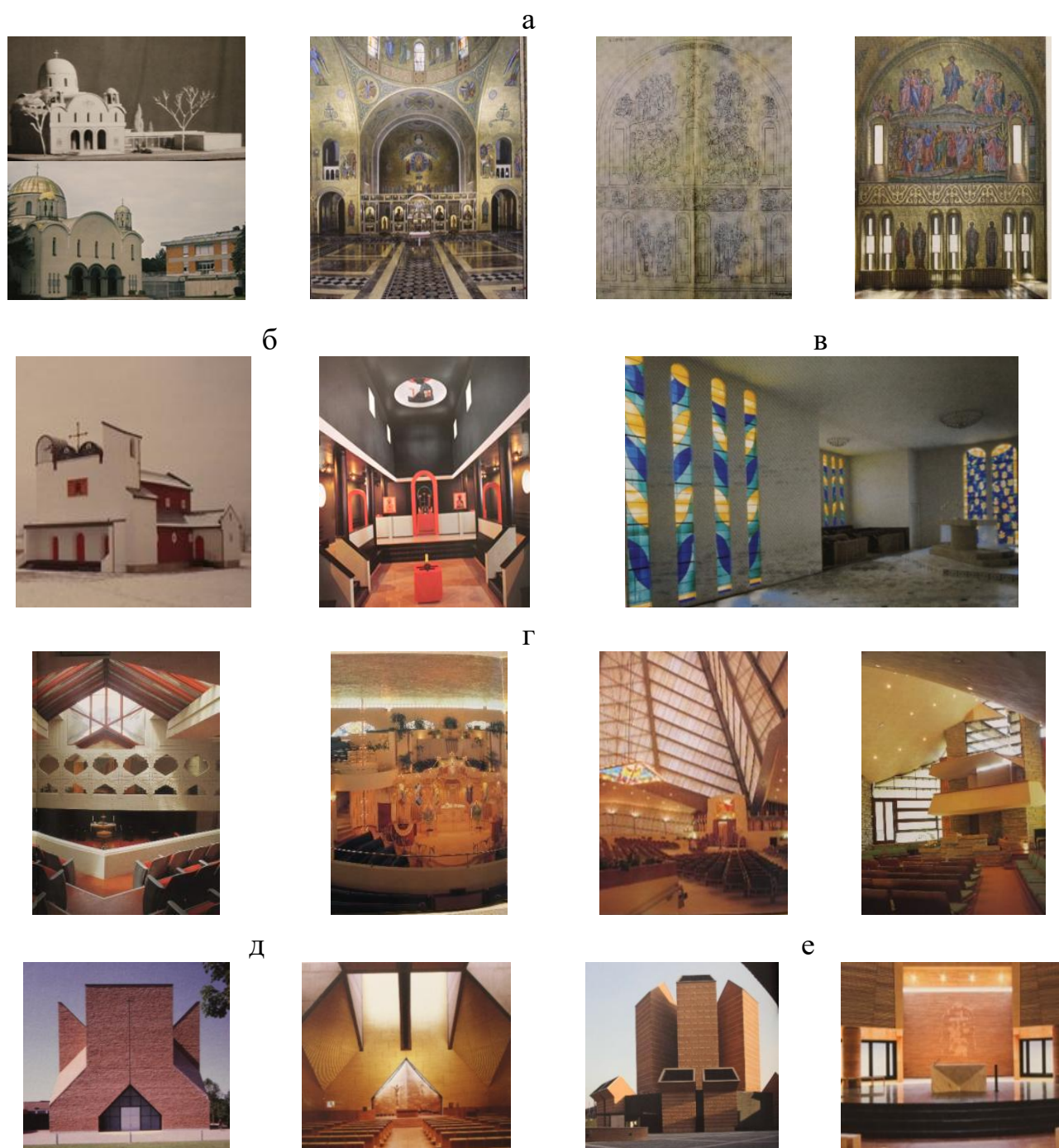


Рис. 4.27 Архітектурно-дизайнерська діяльність відомих українських та світових митців, архітекторів (сакральний напрямок): а – С. Гординський, 1967–1992, катедра Св Софії, Рим (Італія) (джерело: Сидор, 2012); б – Ю. Новосельський, 1992–1997, УГКЦ с. Білий Бір (джерело: Czerni, 2004); в – Henri Matisse, 1948–1951, Каплиця фон Венце Розаріо (джерело: Ingrid Pfeiffer, 2009); г – Frank Lloyd Wright, 1938, 1956, 1947 (джерело: Diane Maddex, 2001); д – церква Блаженного Івана ХХІІІ, Серіате (Італія) – 1994–2004, арх. М. Ботта; е – церква, пасторальний центр, Турин (Італія), арх. М. Ботта



## Висновки до четвертого розділу

Встановлено, що комплексна аналітика, яка застосована в обстеженні стінописів М. Сосенка, дає можливість поповнити або розпочати формувати комплексний банк даних творчого методу персоніфікованих історичних інтер'єрів. Послідовність розвитку визначеної просторово-пластичної ідеї творчості М.Сосенка виступає особливо наглядно у зв'язку із стилістичними змінами, яких зазнала архітектура протягом пер. чв. ХХ ст. Особливого морально-естетичного значення набула тенденція формування індивідуальних творчих принципів та особливостей опорядження сакральних інтер'єрів, коли зв'язок декоративно-монументального мистецтва та предметного обладнання сакральних просторів починає ставати єдиним цілим у трактуванні об'ємно-просторові архітектоніки будівлі церкви. Закладається підґрунтя діалектичного синтезу живопису з архітектурою, який базований на своєрідному конфлікті образотворчої і архітектурної форми. Теоретично усвідомивши аспекти формотворчих функцій монументальних творів, науковці виносять гіпотезу про те, що монументальне мистецтво у синтезі з архітектурою організовує простір, відповідно організовує і соціум у ньому. Така закономірність притаманна для організації сакрального простору, функціональні та образно-естетичні елементи якого формують певний «сценарій» для динаміки мирян і священнослужителів. Такий психологічно-філософський підхід слід використовувати для контрольованого проектування та формування гармонійного предметно-просторового середовища.

Окреслено перспективи та рекомендації застосування принципів настінних поліхромій М. Сосенка в сучасній проектно-художній діяльності ХХІ ст. Досвід втілення методики морфографічного аналізу композиційних схем стінописів, визначення техніко-технологічних аспектів творчого методу М. Сосенка, отримали позитивні результати у сучасній мистецько-освітній практиці. Приклад відображено в ескпериментальних проектних розробках, які були здійснені студентами напрямку 022 «Дизайн предметного середовища та обладнання» кафедри дизайну та основ архітектури НУ «Львівська політехніка». Окреслено

перспективи та рекомендації застосування принципів настінних поліхромій М. Сосенка в сучасній дизайнерській проектно-художній діяльності ХХІ ст.

Дослідження матеріальної структури пам'ятки в стратиграфічному аспекті дає можливість не лише визначити специфіку художніх засобів, а й проводити фахову реставрацію по усуненню наслідків естетично-реноваційних поновлень, які нівелюють автентичність та подальшу збереженість пам'ятки. Фахова реставрація, на противагу поновленням, ставить за мету скасувати вплив часових нашарувань, відкрити сучаснику автентичність. Така пам'ятка набуває актуальності, водночас залишаючись частиною минулого, відіграє роль історії, яка втілюється у свідомості сучасника. Однак преференція естетично-стилістичного чинника провокує до певних розбіжностей у засадах збереження, консервації, реставрації цієї автентичності. Теорія реставрації не змогла випрацювати єдині, позбавлені контроверсійності та «влади смаку» принципи збереження об'єкту. Всестороннє дослідження одного об'єкта є підставою для програмного збереження та охорони історичних церковних пам'яток першої половини ХХ ст., передбачених законодавством України.

Окреслено перспективи та рекомендації застосування принципів настінних поліхромій М. Сосенка в сучасній проектно-художній діяльності ХХІ ст. Дослідження виявило, що в орнаментальних схемах та в композиційних принципах побудови загального опорядження інтер'єру закладено логічну модульну систему, яку цілком реально прорахувати, і яку з користю можна інтегрувати при закладці композиційно-функціонального формування предметно-просторового гармонійного середовища не лише сакрального інтер'єру. За цими принципами можна використовувати орнаментальні та сюжетні арт-об'єкти не лише як ознаку декору, а й як засіб формоутворення певних сегментів та цілості інтер'єру та як фактор групування складових елементів для підсилення богословського-літургійної інфраструктури.

У результаті комплексного аналізу формотворчих функцій стінописів у структурі інтер'єру, обґрунтовано, що, незважаючи на художньо-декоративний аспект, стінописи відіграють важливу роль як функціонально-структурні

складові в контексті підсилення функціонального зонування простору, поглиблення образно-семантичного змісту та богословсько-літургійної інфраструктури храму, її естетичній складовій.

Складений у певний впорядкований алгоритм творчий метод організації інтер'єрного простору за посередництвом художньо-пластичних засобів, який встановлено у декоративно-монументальних стінописах М. Сосенка, може бути підставою для створення нових цифрових програм, що суттєво прискорить методу комплексного проектного архітектурно-дизайнерського підходу в дизайні сакральної архітектури.

Виявлено, що для розвитку мистецько-проектної практики такі підходи зможуть генерувати новий напрямок формально-стильових особливостей українського дизайну, оскільки вони сприяють розробці та удосконаленню міждисциплінарних методик аналізу церковних інтер'єрів та сакрального монументально-декоративного мистецтва з позиції комплексного підходу формування внутрішнього простору як цілісного художнього твору, де іконографія та композиція стінописів визначає і творить авторський дизайн опорядження організації церковних просторів. Такі програми стануть дієвим інструментом для архітектурного проекту та зламають тенденцію вузькопрофільного проектування, в якому інтер'єрний простір потрапляє у поле діяльності різнопрофільних, розбалансованих принципів опорядження, тобто архітектор-проектант не формує кінцевої візії предметно-просторової організації інтер'єру церкви чи іншої культової споруди.

Комплексний підхід у розбудові нових стилістичних принципів засвідчує дизайн-діяльність українських дизайнерів, які через складні соціально-політичні умови останніх 40-х рр. ХХ століття покидали терени України і консолідували свій творчий потенціал навколо ідеї формування духовності та підтримки української ідентичності, відтворюючи та генеруючи нові форми розвитку українського мистецтва з історично-сентиментальним базовим архетипом народного, традиційного у своєрідній персоніфікованій модерній інтерпретації та трансформації, спорідненою з інтенціями вільного світу.

## ВИСНОВКИ

1. Узагальнення та систематизація досвіду вивчення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ ст. продемонстрували, що стінописи здебільшого трактуються як декор сакральних інтер'єрів або самостійний твір мистецтва. Питання розкриття принципів просторової організації монументальних стінописів і предметно-просторового наповнення інтер'єрів українських церков першої чверті ХХ ст. на сьогодні залишається не розв'язаним. Встановлено, що ґрунтовні праці, що опираються на безпосередні натурні дослідження та їх критичне осмислення належить таким визначним дослідникам української мистецької спадщини як М. Драган, І. Свенціцький. В. Січинський. Їхні праці дотепер залишаються базовими для поглиблення знань про мистецьку спадщину зазначеного періоду, хоча самі пам'ятки суттєво змінилися за майже столітній період від часу їх створення. Відзначено необхідність ретельного обстеження мистецьких об'єктів зазначеного періоду, принаймні – у найцінніших взірцях, до яких належить творчий доробок Модеста Сосенка, ще дотепер належним чином не оцінений.

2. Розроблено комплексну методика дослідження, яка базується на ґрунтовному опрацюванні джерельної бази та натурних дослідженнях стінописів і предметно-просторового наповнення інтер'єрів західноукраїнських церков першої чверті ХХ ст. Методика поєднує сучасні міждисциплінарні підходи, спрямовані на визначення основних композиційних, стильових та техніко-технологічних аспектів творчого методу М. Сосенка, його характерних ознак. Обґрунтовано вибір загальнонаукових методів (зокрема – порівняльно-історичного, історико-типологічного та методу ретроспективного моделювання) та спеціалізованих методів (фізико-оптичні, фізично-хімічні, стратиграфічні), які у логічній послідовності застосовано на кожному із п'яти основних етапів дослідження. Використаний у дослідженні графоаналітичний метод дозволив встановити особливості та закономірності творчого методу М. Сосенка.

3. Охарактеризовано процеси становлення та розвитку західноукраїнської сакральної архітектури першої чверті ХХ ст., зокрема визначено, що до



виникнення «соціального замовлення» на сакральну архітектуру високого професійного рівня спричинило економічне зміцнення українських громад, розвиток національної свідомості українців Галичини на зламі ХІХ–ХХ ст. Розкрито пріоритетні напрямки тогочасної дизайнерської та виробничої діяльності; висвітлено художньо-проектну та виробничу діяльність фірми І. Левинського, що дозволила реалізувати творчий потенціал плеяди модерних українських митців, які створювали дизайн інтер'єрів громадських та сакральних об'єктів. Встановлено, що в традицію української сакральної архітектури першої чверті ХХ ст. імплементовано мистецькі ідеї європейського модерну, які переплелися з візантійськими та староруськими зразками. Процеси пошуку новітніх вирішень у дизайні сакральних інтер'єрів були започатковані у середовищі західноукраїнської релігійної та мистецької еліти початку ХХ ст. Однак, незважаючи на цей консенсус, нові світоглядні та естетичні концепції часто зустрічали опір у парафіян і малоосвічених священників. Незважаючи на протидію, такі творчі особистості як М. Сосенко заклали базу для конкурентнозрілого європейського напрямку розвитку дизайн-діяльності на західноукраїнських теренах.

4. Систематизація творчого доробку М. Сосенка в інтер'єрах західноукраїнських церков першої чверті ХХ ст. опиралася на численні експедиції 1996–2020 рр., які дозволили виявити та зафіксувати 19 об'єктів – стінописів, іконостасів, бічних віттарів та поодинокі ікони. Із них, детально обстежено та вивчено низку сакральних та громадських об'єктів зі збереженими монументальними стінописами: ц. Арх. Михаїла, с. Підберізіці; ц. Св Миколая, м. Золочів; ц. Воскресіння Господнього, с. Поляни; Великий та Малий зали Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Також досліджено три іконостаси інтер'єрному середовищі церков: ц. Св Онуфрія, м. Львів; ц. Воскресіння Господнього, с. Поляни; ц. Пресвятої Трійці, м. Дрогобич. Серед обстежених об'єктів лише два збережені у автентичному вигляді – стінопис куполу, іконостас та два бічні віттарі церкви Воскресіння Господнього в с. Полянах та інтер'єр ц. Арх. Михаїла в с. Підберізіці Львівської області..

5. Визначено основні принципи просторової організації монументальних стінописів М. Сосенка і предметно-просторового наповнення атрибутованих йому інтер'єрів. Встановлено, що творчий метод М. Сосенка базується на дотриманні трьох *основних принципів* – функціонального, композиційного та семантичного, які підсилені низкою техніко-технологічних аспектів, базованих на індивідуальному підході вирішення складних завдань по організації інтер'єру за посередництвом поліхромій.

«Функціональний принцип» надав можливість узгоджувати функціональні параметри церковних інтер'єрів з літургійно-богословськими та проектно-художніми вимогами. Практика цілеспрямованого узгодження архітектоніки інтер'єрів з літургійно-богословським та проектно-художнім контекстом характерна саме для творчого доробку М. Сосенка. «Композиційний принцип» розкриває новаторські підходи М. Сосенка у komponуванні сюжетних частин монументальних стінописів. Митець мінімізував сюжетні зображення, проте акцентував на них увагу орнаментальними композиціями, створюючи різноманітні візуальні блоки, та намагаючись розкрити богословську сюжету лінію використовуючи індивідуальні алгоритми сакральної геометрії. Композиційна ієрархія стінописів розкривається через поняття дихотомії: головне → другорядне, контраст → нюанс, тепле → холодне, металізована → матова поверхня тощо. «Семантичний принцип» використано аби передати матеріальними засобами «присутність Бога» в предметно-просторовій організації храму. Семантичні прийоми М. Сосенка систематизовано на орнаментальні, іконографічні, предметно-символьні та наративні. За рівнем висвітлення функції інтер'єру та окремих його функціональних зон, сюжети характеризовано як: фактичні – повною мірою розкривають приналежність до функціонального типу; асоціативні – семантичні коди, знаки та символи; незалежні – не пов'язані з основним змістом сюжету, проте виконують додаткові функції для гармонізації цілісності композиційного ладу та іконографічної інфраструктури інтер'єру.

«Техніко-технологічні аспекти» послідовно використано у творчому процесі

на етапах задуму, створення проекту і його реалізації. Визначено роль фактур в архітектурних поліхроміях, зокрема у монументальних стінописах громадського призначення, як дієвого прийому для просторового опорядження інтер'єрів храмів. Встановлено закономірність, що доцільне використання оптично-фізичних та технологічних особливостей фактур допомагає об'єднати у гармонійну цілісну систему весь спектр об'ємно-просторових сегментів: декоративно-стилістичного, композиційного та функціонального.

**6.** Визначено стан збереженості монументальних стінописів М. Сосенка та зафіксовано суттєві втрати безцінних зразків історичних інтер'єрів та втрату їхньої автентичності через нефахові переписування та численні поновлення. Проаналізовано основні причини руйнування настінного живопису М. Сосенка та встановлено їхні техніко-технологічні особливості. Результати науково-реставраційних досліджень дали змогу запропонувати рекомендації щодо розкриття, фіксації та збереження автентичних стінописів в історичних інтер'єрах церков. Здійснено експериментальну апробацію консерваційно-реставраційної комплексної програми в інтер'єрі церкви Архистратига Михаїла в с. Підберізці (2008).

**7.** Натурні обстеження стінописів М. Сосенка, дали можливість розпочати формування банку персоніфікованих історичних інтер'єрів та елементів, запропонувати шляхи інтеграції традицій першої чверті ХХ ст. у історико-мистецтвознавче підґрунтя сучасного дизайну. Виявлено, що для розвитку мистецько-проектної практики такі підходи зможуть генерувати новий напрямок формально-стильових особливостей українського дизайну. Практикований М. Сосенком алгоритм роботи з організації інтер'єрного простору, може скласти методичну базу комплексного архітектурно-дизайнерського підходу для сакральної архітектури. Методику трансформації орнаментальних композиційних схем М. Сосенка використано в освітньому процесі, у проектно-художній творчості авторки цього дослідження, зокрема у виконанні сучасних монументальних артоб'єктів в громадському просторі медичних, дошкільних і шкільних закладів та музеїв; каплиць та церков.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Нормативні та законодавчі акти

*Про культуру*: Закон України від 14.12.2010 р. Відомості Верховної Ради України. – 2011. – № 24. – С. 169.

*Про охорону культурної спадщина*: Закон України від 08.06.2000 р. Відомості Верховної Ради України. – 2000. – № 39. – С. 333.

*Законодавство про пам'ятники історії та культури*: (зб. нормативних актів). 1970. Укр. т-во охорони пам'ятників історії та культури. Україна. Закони. Київ: Політвидав України.

*Законодавчі та організаційні засади охорони пам'яток та основні напрямки їх здійснення*. 1998. Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження. Київ: Політвидав України.

### Література

Акуленко, В., 2003. Охорона скарбів як пам'яток історії та культури у внутрішньому і міжнародному праві. *Пам'ятки України: Історія та культура*, 4, с. 52–61.

Андреев, Л. Г., 1980. *Импрессионизм*. Москва: Искусство.

Антонович, Д., 1923. *Скорочений курс історії укр. мистецтва*. Прага.

Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI ст. 2008. В: Б.С.Черкес, М.В. Бевз, А.М. Рудницький та ін. під ред. Ю.О. Бірюльова. Львів: Центр Європи.

Богданова, Ю., Дідик, В. та Максим'юк, Т., 2008, Архітектура міжвоєнного двадцятиліття (1919–1939). В: Ю.Бірюльов, ред. Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст. Львів: «Центр Європи», розділ VII.

Асеев, Ю. С., 1989. *Стили в архитектуре Украины*. Київ: Будівельник.

Асеева, Н. Ю., 1989. *Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века)*. Киев: Наукова думка.

Банах, В. А., Єгоров, Ю. П., Архіпова, К. К. та Гребенюк, О. В., 2014. Аспекти модульної інтерференції взаємодій архітектурних просторів і

архітектурного середовища. *Містобудування та територіальне планування: Збірник наукових праць*, 51, с. 7–13.

Барановский, Г. В., 1902. *Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. I. Архитектура исповеданий*. Санкт-Петербург: Строитель.

Барвінський, О., 1921. Ставропигійська церква Успіння Пр. Богородиці у Львові і заходи коло її обнови і прикраси. *Збірник Львівської Ставропигії, Т. 1*. Львів: Ставропигія.

Бевз, М. В., 2004а. *Методологічні основи збереження і регенерації заповідних архітектурних комплексів історичних міст (на прикладі Західної України)*. Доктор архітектури. Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури.

Бевз, М.В., 2004б. *Завдання збереження культурної спадщини та методика містобудівного проектування в історичних містах. Проблеми розвитку міського середовища*, 5–6, с. 78–89.

Білик, Н., 2001. *Богдан Лепкий: життя і діяльність*. Тернопіль: Джура.

Біляшевський, М., 1912. *L'art rustique d'Oukraine. Studio* (спеціальне число). Лондон.

Бірюльов, Ю., 2005. *Мистецтво львівської сецесії*. Львів: «Центр Європи».

Боднар О. Я., 2000. *Проблеми розвитку сучасної української церковної архітектури. Народознавчі зошити*, 4, с. 747–751.

Боднар, О., 2003. *Церковна архітектура на порозі нового століття. Народознавчі зошити*, 1-2, с. 246–248

Боднар, О., 2005. *Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві*. Львів: Українські технології.

Боднар, О., 2012. *Особливості творчого і науково-дослідного процесу в дизайні та архітектурі 1960–1980-х років. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*. Київ: ФЕНІКС, с.181–204.

Бойчук, О., 2017а. *Дизайн в облаштуванні дійсності. Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАМ,2, с.126–131.

Бойчук, О., 2017б. Дизайн постіндустріальної епохи: нові виміри, нові вимоги. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАМ, 5, с.66–72.

Бойчук, О., 2019 а. Чинник системності в інноваційному дизайні. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАМ,1, с.5–11.

Бойчук, О., 2019 б. Баухауз: грані феномену. *PRIMA Interior*, 3, с.38–43

Болук, О., 2003. Традиційне оздоблення дерев'яних церков у будівництві ХХ століття. *Народознавчі зошити*, 1-2, с. 284–287.

грані феномену. *PRIMA Interior*, 3, с.38–43

Вадюк, Й. та Лемик, М., 2010. Розписи у Святоуспенській Унівській Лаврі. Львів: Свічадо.

Василь Григорович Кричевський. 2016. Хрестоматія: Савчук, О., ред. Харків: Видавець Савчук О.О.

Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н Лазарева. 1973. В.: Гращенко В., ред. Москва: Наука.

Водзинський, Є., 2010. Аналіз видового розкриття пам'яток архітектури та його інструменти. *Українська академія мистецтва*, 17, с. 154–161.

*Володимирський Собор*. 2010. В.: Зубрицький О., уклад. Київ: ТОВ «АТЛАНТ ЮЕМСІ».

Волошин, Л., 2001. Перлина церковного розпису: поліхромія Модеста Сосенка у храмі св. Михаїла в селі Підберізіці під Львовом. *Оразотворче мистецтво*, 2, с.55–61.

Волошин, Л., 2004. Модест Сосенко – митець українського модерну. *Записки наукового товариства імені Шевченка*, Т. ССXLVIII, Львів.

Вуйцик, В., 2004а. Архітектурний ансамбль Успенського братства: реставрація та обнови. Вибрані праці до 70-річчя від дня народження. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*, 14, с. 36–42.

Вуйцик, В., 2004б. Монастир Святого Онуфрія у Львові. Вибрані праці до 70-річчя від дня народження. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*, 14, с. 48–59.



Галишич, Р., 2002. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя. Львів: СПОЛОМ.

Гах, І., 2003. Становлення та розвиток класичного вітражу в інтер'єрі української сакральної архітектури XVI–XX століть. *Народознавчі зошити*, 1–2, с. 240–245.

Гах, І. та Сидор, О., 2006. *Юліан Буцманюк. Стінопис жовківської церкви Христа–Чоловіколюбця*. Львів: Місіонер.

Геврик, Т., 1987. Дерев'яні храми України. Шедеври архітектури. New York: Мирон Баб'юк.

Герард, Я. Р., 1993. Единение в любви. Бишоффен: Восток–Запад.

Геринг, З. і Зимбардо, Ф., 2004. Психология и жизнь. Санкт-Петербург: Питер.

Герій, О., 2003. Аналіз орнаменту Софії Київської – ще один матеріал до вивчення процесу християнізації України. *Народознавчі зошити*, 1–2, с. 228–229.

Герій, О., Туркевич-Клімашевський, А., Кодлубай, І. та Нога О., 2012. Українське церковне мистецтво. 1880–1920. (Західний регіон). Т.І. Львів: НВФ «Українські технології».

Гибсон, К., 2011. Как читать символы. Интенсивный курс по символам и их толкованиям. Москва: РИПОЛ классик.

Гнідець, Р. Б., 2002. *Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков*. Кандидат архітектури. Національний університет «Львівська політехніка».

Гнідець, Р., 2004. Ідеологічний чинник у формотворчій основі українського храмобудівництва. *Вісник «Львівська політехніка», Архітектура*, 505, с. 273–277.

Гнідець, Р., 2007. *Архітектура церкви : модерність традиції чи «авангард»*. Є : архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво, 3, с. 2–5.

Гнідець, Р., 2008. Традиції і сучасність у церковній архітектурі Львова. *Записки наукового товариства ім. Шевченка, Т. CCLV*, с. 299–312.

Голубець, М., 1922. Начерк історії українського мистецтва, І., Львів.

Голубець, М., 1943. *Життєвий шлях Б. Лепкого*. В: Богдан Лепкий, 1972–1941: збірник у пошану пам'яті поета. Краків – Львів: Українське видавництво.

Голубець, О., 2012. Дизайн та радянська ідеологія. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: ФЕНІКС, с.35–40.

Горбань, І., 2003. Політика радянської влади 1940–1960-х років щодо збереження пам'яток християнської культури. *Народознавчі зошити*, 1–2, с. 376–378.

Гординський, С., 1947. На великих шляхах. До проблеми сьогочасного українського образотворчого мистецтва. *Українське мистецтво Альманах*, 1, Філядельфія.

Гординський, С., 2004. *На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади*. Львів.

Горняткевич, Д., 1956. *Ще про Краківську Академію мистецтв*. Визвольний шлях, 7, 8, 10.

Горняткевич, Д., 1958. Українські митці в автобіографіях. Лондон: Накладом Української Видавничої Спілки.

Грабарь, И., 1912. История русского искусства, Т. II. Москва.

Грималюк, Р., 2004. Творчість М. Сосенка в часі становлення естетичних пріоритетів сецесії. *Народознавчі зошити*, 3–4 (57–58), с. 431–444.

Грицюк, Л. С., 2004. *Творча спадщина Євгена Нагірного та її значення для розвитку архітектури України*. Кандидат архітектури. Національний університет «Львівська політехніка».

Грушевський, М., 1900. Українське мистецтво. Розділи в Історії України-Руси, III – VI. Л.

Даниленко, В., 2012. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: ФЕНІКС, с.6 – 34.

Демків, М. В. та Лінда, С. М., 1999. Методи стилістичного аналізу історичних об'єктів. *Вісник Державного університету «Львівська політехніка»*. Архітектура, 375, с. 27–30.

Дйба, Ю. Р., 2014. Закономірності формування архітектури Русі (за

джерельною базою X–XIV ст.). Доктор архітектури. Національний університет «Львівська політехніка».

Дида, І., 2003. Природне довкілля в архітектурній композиції української церкви. *Народознавчі зошити*, 1–2, с.298–302.

Драган, М., 1937а. *Українські дерев'яні церкви: генеза і розвій форм*. Львів.

Драган, М., 1937б. *Українські дерев'яні церкви*. Збірки Національного музею у Львові. Львів: Тиктор.

Ернст, Ф., 1918. *Київські архітекти XVIII в.* Київ.

Ернст, Ф., 1919. *Українське мистецтво XVII – XVIII вв.* Київ.

Ефимов, А. В., 1993. *Формообразующее действие полихромии в архитектуре*. Москва: Стройиздат.

Жаборюк, А., 1950. *Український живопис останньої третини XIX початку XX століття*. Київ: Либідь.

Жолтовський, М. П., 1988. *Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.

Забитківська, А., 2010. *Хроніка мистецьких подій*. Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Львів.

Залозецький, В., 1923. *Найважливіші типи дерев'яних церков на Подкарпатській Русі*. Подкарпатская Русь, Ч.1, с. 4–7.

*Збірник Львівської Ставропігії*. 1921. Т. 1. Львів: Ставропігія.

Земцов, С. М. та Гладышев, В. Л., 1985. *Аристотель Фьорованти*. Москва: Стройиздат.

Иеротопия. *Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси*. 2006. В : А. М. Лидова, ред. Москва: «Прогресс-традиция».

Иконников, А. В., 1986. *Функция, форма, образ в архитектуре*. Москва: Стройиздат.

Иконников, А. В., 1990. *Эстетические ценности предметно пространственной среды*. Москва: Стройиздат.

Исторические стили в современной практике. 2004. Art+CONSTRUCTION, #5 В. : Б. Ерофалова ред. К.:LYTTON, с. 50–100.

Іваночко, І., 2009. *Ікона і літургія*. Львів: Свічадо.

Іваночко, У. І., 2004. Урбаністичні трансформації Львова підавстрійського періоду (1772–1918). *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. *Архітектура*, 505, с. 178–188.

Ідак, Ю. В. та Франків, Р. Б., 2010. Творчий метод вираження львівської архітектури сформованої в період історизму та тоталітаризму. *Містобудування та територіальне планування*, 38, с. 151–160.

Ідак, Ю. В., 2014. У пошуках креативних ідей. В.: Черкеса Б. та Петришин Г., ред. *Креативний урбанізм: до століття містобудівної освіти у Львівській політехніці*. Львів: Видавництво Львівської політехніки. с. 623–630.

Ідак, Ю. В., Білінська, О. Б. та Тіхонова, О., 2010. До проблеми формування об'ємно-просторової структури костелу Марії Магдалени у місті Львові. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. *Архітектура*, 674, с. 133–139.

Ідак, Ю. В. та Лисенко, О. Ю., 2017. Особливості застосування графічних підходів у розробленні містобудівних концепцій. *Містобудування та територіальне планування*, 65, с. 212–219.

Ідак, Ю. В., Клименюк, Т. М. та Лясковський, О. Й., 2014. *Основи об'ємно-просторової композиції: навч. посібник*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

*Історія української культури: III. Мистецтво*. 1937. В: І. Крип'якевич ред. Видання Івана Тиктора. XI зшиток, Львів, Київ: АТ «Обереги», 1993, 48с.

Каган, М. С., 1972. *Морфологія мистецтва*. Москва: Мистецтво.

Карамзін-Каковський, В., 1975. *Мистецтво лемківської церкви*. Видання українського католицького університету імені Св Климента Папи. Праці філософічно-гуманістичного факультету. Т. XII VOL – Рим: EUCUS CLEMENTIS RARE.

*Катехизм Української Греко-Католицької Церкви: Христос – наша Пасха*. Комісія у справах катехизації УГКЦ. Львів: Свічадо, 2011, 336 с.

Кіба, М., 2003. Використання позастильового релігійного живопису в

формуванні художнього образу інтер'єрів римо-католицьких костелів східної та південної України. *Народознавчі зошити, 1–2*, с. 208–212.

Кіба, М. П., 2004. *Архітектурно-художні характеристики римсько-католицьких храмів на південній та східній Україні (кінець XVIII – початок XX століття)*. Кандидат архітектури. Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури.

Клімашевський, А., 1998. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні. *Народознавчі зошити, 6*.

Клімашевський, А., 2014. Типологічна характеристика обстави українських церков. *Народознавчі зошити, 6*, с. 1290–1299.

Клімашевський, А. В., 2001. *Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII – поч. XX ст. (Проблема ансамблевості)*. Кандидат мистецтвознавства. Львівська академія мистецтв.

Клімашевський, А., 2019. *Сакральна архітектура школи Івана Левинського. Іван Левинський. Імпульс*. Львів: Артбук, с.93– 103

Клочек, Г., 2007. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і Час, 9*, с. 3–14.

Комеч, А. И., 1987. *«Древнерусское зодчество конца 10 – начала 12 веков»*. Москва: Наука.

Кравченко, Я., 2012. Школа монументалізму Михайла Бойчука (1917 – 1937). Нариси з історії українського дизайну XX століття. Київ: ФЕНІКС, с.222–228.

Креховецький, Я., 2002. *Богослов'я та духовність ікони*. Львів: Свічадо.

Криворучко, Н.І., 1999. *Творчий процес в архітектурі (логічні та інтуїтивні аспекти)*. Автореферат. Кандидат архітектури. Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури.

Криворучко, Ю., 2003. Генезис сакральних уявлень про місто. Досвід та перспективи розвитку міст України. *Філософські та теоретичні аспекти містобудування, 4*, с. 60–87.

Криворучко, Ю., 2018. *Феномен сакрального у розвитку міст та територій*

(на досвіді України). Автореферат. Доктор архітектури. Київський національний університет будівництва і архітектури.

Кубійович, В., 1983. *Етнічні групи південно-західної України (Галичини) на 1.1.1939*. München: LODOS.

*Культурна спадщина України*. 2002. Правові засади збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища: зб. офіц. док. В.: В.І. Фрич, уп.; М. В., Гарник, відп. ред.; Генеральна прокуратура України. Київ: Істина.

Купчинська, Л., 2009. *Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини ХІХ – початку ХХ століть*. Львів-Філадельфія.

Кургаев, А.Ф., 2008. *Проблемная ориентация архитектуры компьютерных систем*. Киев: Сталь.

Лагутенко, О., 2006. *Українська графіка першої третини ХХ століття*. Київ: Грані-Т.

Лагутенко, О., 2012. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: ФЕНІКС, с.41–71.

Липка, Т., 1996. Архітектор Євген Червінський і еволюція творчих напрямків в архітектурі Львова 20-х років ХХ століття. *Галицька брама*, 11, с. 8–9.

Липський Б., 1974. *Духовість нашого обряду*. Нью-Йорк-Торонто: Накладом Родини.

Лихачёва, В. Д., 1986. *Искусство Византии 4–15 веков*. Ленинград: Искусство.

Лінда, С. М., 2015. Метод стилізації в архітектурі історизму. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Архітектура, 816, с. 3–13.

Лінда, С., 1999а. *Стилістичні та архітектурно-композиційні аспекти розвитку архітектури Львова періоду історизму у ХІХ – поч. ХХ ст.* Кандидат архітектури. Національний університет «Львівська політехніка».



Лінда, С., 1999 б. Розвиток забудови Львова у період історизму. *Містобудування та територіальне планування*, 3, с. 88–91.

Лінда, С.М., 2013а. Історизм у розвитку архітектури. Автореферат. Доктор архітектури. Національний університет «Львівська політехніка».

Лінда, С.М., 2013б. Морфогенез в архітектурі історизму: інтерпретація з позицій загальної теорії систем. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 757, с. 17–27.

Літопис Руський. 1989. Київ: Дніпро.

Логвин, Г., 1971. *София Киевская*. Київ: Мистецтво.

Лукомский, Г. К., 1915а. *Старинное зодчество Галиции*, Ч. 14. Петроград.

Лукомский, Г. К., 1915б. *Галиция в ее старине: Очерки по истории архитектуры XII–XVIII вв.* и рисунки Г. К. Лукомского. Петроград: Издание Т-ва Р. Голике и А. Вильборг.

Лушпинський, А., 1920. *Дерев'яні церкви Галичини XVI-XVIII в.* Збірка Національного музею у Львові. Львів.

Макнамара, Д. Р., 2011. *Как читать церкви*. Интенсивный курс по христианской архитектуре. Москва: РИПОЛ классик.

Мараховський, А. А., 2011. Стилi в дизайні першої половини ХХ ст. у контексті синтезу мистецтв. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, с. 38–40.

*Матеріали в справі охорони і реставрації Успенської (Волоської) церкви у Львові. 1906–1918 рр.* [рукопис, машинопис]. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописі. УК–15.61 арк.

Мигаль, С. П., 2012. Дизайн середовища: проблеми та перспективи. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 728, с. 197–202.

*Мистці-Митрополиту Андрею. Восьма вистава Асоціації Незалежних Українських мисців.* Каталог: Друкарня Н. Т. Ш. Упорядник каталогу : Святослав Гординський, мистець. Львів, листопад-грудень 1936.

Могитич, І., 2004. *Що робити з історичною забудовою?* Art+CONS-

TRUCTION,#5/ В. : Б. Ерофалова, ред. Київ: LYTTON, с. 110–111

*Модест Сосенко. Каталог: Національний музей у Львові. Свенціцький. Львів, жовтень 1920. З друкарні «Діла». Ринок ч. 10.18.*

Модзалевский, В., 1917. *Украинское искусство*. Чернігів.

Москалик, Я., 1997. Концепція церкви митрополита Андрея Шептицького. Львів: ЛБА.

*Монастир Святого Онуфрія у Львові*. 2007. В. : Л. Скоп. ред. Сьомі наукові драганівські читання Львів: Місіонер.

Нагірний, В., 1905. *Кілька слів у справі будівель церковних*. Діло. Львів.

Нановський, Я. Й., 1986. *Панькевич Юліан: Альбом*. Київ: «Мистецтво».

Нановський, Я. Й., 1986. *Юліан Панькевич: Нарис про життя і творчість*. Київ: Мистецтво.

Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Збірник статей. 2012. В.: Яковлєв М. Київ: ФЕНІКС.

Никуленко, С., Рубан В., Савицкая, Л., Соколюк, Л., Турченко, Ю., Яворская, Н., та Шмагалюк, Р., 2013. History formation design-education on the East Ukrainian end XIX century *История становления дизайн-образования в Восточной Украине конца XIX столетия. European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches*, 2,18, 114с.

Німців М.-Д. Архітектура – Образотворче мистецтво, частина II ( рукопис), 213 – 218 с.

Німців М.-Д. Традиція архітектури українських церков. Український народний союз. – 1982. № 4. С. 71-81.

Новаківський, А. Я., упоряд., 1987. Львівський музей українського мистецтва: Альбом. Київ: Мистецтво.

Новицький, О., 1927. *До питання про походження дерев'яної укр. архітектури*. Ювілейний збірник Д. Багалієві. Київ.

Новінки. Церков в Підберізцях. 1909. Діло, Львів.

Нога, О. та Кодлубай, І., 2002. *Фабрика Івана Левинського 1881–1946*. Львів: «Українські технології».

Нога, О., 2003. Християнський аспект у невізантійських пошуках українських авангардистів 1910-х років. *Народознавчі зошити, 1-2*, с. 236–239.

Нога, О., 2009. *Іван Левинський: архітектор, підприсмець, меценат*. Львів: Центр Європи.

Обідняк, М., 1998. Архітектоніка сакральної ідеї українського храму. *Народознавчі зошити, 6*.

Овчаров, Д. та Ваклинова, М., 1978. *Ранновизантийски паметници от България IV – VII век*. Софія: ДИ «СЕПТЕМВРИ».

Одрехівський, Р., 2006. *Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть*. Львів: Афіша.

Оляніна, С. В., 2004. Український іконостас XVIII–XIX ст. у структурі православного храму. Архітектурно-мистецька сутність і принципи реставрації. Автореферат. Кандидат архітектури. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

Откович, Т. М., 2008. Реставрація настінних розписів Модеста Сосенка в церкві Св. Миколая в Золочеві. *Бюлетень ННДРЦ України, 10*, с. 130–134.

Павлуцкий, Г., 1905. *Древности Украины*. Київ.

Павлуцький, Г., 1927. *Історія укр. орнаменту*. Київ.

Певний, Б., 2005. Майстри нашого мистецтва. Київ: Сучасність.

Пеленська, О., 2005. *Український портрет на тлі Праги*. Нью Йор–Прага: Narodni knihavna CR-Slovanska knihovna.

Повстенко, О., 1948. Історія укр. мистецтва, I. Нюрнберг–Фюрт.

Подгужец, З., 2011. *Розмови з Єжи Новосельським про мистецтво*. Пер. з пол. Д. Матіяш. Київ: Темпора.

Покровский, М.В., 2013. Церковная археология в святы с историей християнського искусства: репринтне видання. Київ: Аграр Медіа Груп.

Посацький, Б. С., 2016. Формування міського культурного ландшафту (на прикладі міст Західної України на зламі XX – XXI ст.). *Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Архітектура, 856*, с. 97–105.

*Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. 2004. Записки

наукового товариства ім. Шеченка, Т. ССXLVIII. Л.: НТШ.

Прибега, Л., 2016. *Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект*. Київ: Інститут культурології НАМ України.

Приймич, М., 2018. Творчість Юлія Вірага та церковне малярство Закарпаття початку ХХ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, с.45–50.

Приймич, М., 2017а. Церковний професійний живопис Закарпаття другої половини ХVIII – першої половини ХХ ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Ужгород: Карпати.

Приймич, М., 2017б. Церковний живопис Закарпаття. Станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини ХХ ст. Ужгород: Карпати.

Прикраси рукописів Галицької України ХVI в. Папка з таблицями. Жовква, 1922, Вип.І, Вип.ІІ (Серія «Збірки Національного музею у Львові)

Пучков, А., 2004. Києво-Владимирский собор в культуре эклектики ХХ века. *Art+CONSTRUCTION*, #5, с. 29–49.

Рёттинг, Г. Я., 1993. Единение в любви. Гуммерсбах: Восток–Запад.

Радомська, В., 1991. Повернення Модеста Сосенка. Образотворче мистецтво, 1, Київ, с.4–7.

Радомська, В., 1994. Повернення Модеста Сосенка. Зерна: літературно-мистецький альманах українців Європи, 1, Париж–Львів–Цвікау, с. 190–195.

Радомська, В. Р., 2009. Проблеми реставрації стінопису Модеста Сосенка в контексті збереження архітектурно-мистецької пам'ятки. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 656, с. 190–195.

Радомська, В. Р., 2010а. Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті ХХ ст. (на прикладі Музичного інституту ім. М. Лисенка, 1913–1916 рр.) *Вісник Донбаської Національної академії будівництва і архітектури: Проблеми архітектури і містобудування*, 2(82), с.98–103.

Радомська, В. Р., 2010 б. Науково-технологічне дослідження поліхромій

М.Сосенка в церкві Арх. Михаїла с.Підберізці. *Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура, 674, с. 171–178.*

Радомська, В. Р. та Бакусевич, Т. О., 2012а. Комп'ютерні технології в проектно-дизайнерській та архітектурній практиці. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство, 13, с. 59–63.*

Радомська, В. Р. та Тирпич, І. А., 2012б. До питання генеалогії орнаменту в архітектурі та інтер'єрному просторі. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура, 728, с. 219–224.*

Радомська, В., 2015а. Еволюція розвитку та реноваційно-естетичні зміни інтер'єрогосередовища церкви Успіння Богородиці у Львові. *Вісник «Львівської політехніки». Архітектура, 816, с. 240–245.*

Радомська, В. Р. та Бакусевич, Т. О., 2015б. Позиціонування принципів оптичних ілюзій в сакральних стінописах Модеста Сосенка (1875–1920). *Вісник харківської державної академії дизайну і мистецтва: Мистецтвознавство, 2, с. 50–56.*

Радомська, В. Р. та Піддубна Н. Г., 2016. Генеративна роль мозаїк, поліхромій в об'ємно-просторовій організації архітектурного об'єкту. *Сучасні проблеми архітектури та будівництва, 43 (1), с. 291–296.*

Радомська, В. Р., 2020, Фактури в архітектурній поліхромії як чинник формоутворення інтер'єрного середовища. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 29. Т.5, с. 176–186.*

Радомська, В. Р., 2020. Використання принципів співрозмірності і масштабу у композиційній цілісності стінопису сакрального інтер'єру. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects», Venice (Italy), 27–28 November 2020, p. 172–175.*

Радомська, В. Р., 2020. Морфологічні закономірності орнаменту в монументальних стінописах Модеста Сосенка, *Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», 2, Київ, 23 квітня, с. 223–226.*

Радомська, В. Р., 2020. Поліхромії в дизайні інтер'єрного середовища церков (на прикладі монументальних стінописів Модеста Сосенка). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 34, с. 173–189.

Радомська, В. Р., 2020. Фрактальна геометрія в структурі стінописів інтер'єрного простору (на прикладі поліхромій Модеста Сосенка). Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 30.Т. I., с. 212–217.

Раппапорт, А. Г., 1990. *Форма в архітектурі*. Проблемы теории и методологии. Москва: Стройиздат.

Раппапорт, А. Г., 2000. *К пониманию архитектурной формы*. Доктор искусствоведения. Институт теории и истории архитектуры и градостроительства.

Ремизова, Е. И., 2016. *Художественные методы архитектурной композиции*: Учебное пособие по выполнению практических заданий. Харьков: ХНУСА.

Риккерт, Г., 1998. *Науки о природе и науки о культуре*. Москва: Республика.

Ричков, П. А. та Сергіюк, І. М., 2017. Проблеми збереження та реновації регіональної архітектурної спадщини у контексті міждисциплінарних зв'язків фахових предметів. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти*, 16, с. 222–224.

Ріпко, О., 1996. *Мистецтво Львова першої половини ХХ століття: Каталог виставки*. Концеп. та реалізація вист. і кат. О. Ріпко. Львів.

Ріпко, О., 1996. *У пошуках страченого минулого*. Львів: Каменяр.

Рочняк, Ю. А., 2001. Архітектурний простір і архітектурне середовище: пошук відповідності. Вісник Національного Університету «Львівська політехніка». Архітектура, 429, с. 84–87.

Рубан, В., 1986. *Український портретний живопис другої половини ХІХ-початку ХХ століття*. Київ: Наукова думка.

Рудейко, В., 2015. «Тихі» молитви як джерело для коментування літургійної



традиції. *Ad Fontes Liturgicos 5. Літургійні коментарі як джерело літургіології*, с. 112–122.

Рудейко, В., 2015. «Христос посеред нас». Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської традиції. Львів: видавництво Українського Католицького університету.

Руденко, С. Б., 2014. Про поняття «пам'яткознавство» та «пам'яткознавчі дисципліни». *Праці Центру пам'яткознавства*, 26, с. 5–16.

Рудницький, А. М., 2018. Розвиток містобудування на території західних областей України. В.: Дида, І., наук. ред., Львів: Ліга–Прес.

Свенцікий, І., 1932. *Консервація і реставрація історичних пам'яток церковного мистецтва*. Львів: Бібльос.

Свенціцький, І. Пам'яті Модеста Сосенка. *Нова Рада*, 31, с. 2–3.

Свенціцький, І. С., 1922–1923. *Прикраси рукописів Галицької України XVI в.* Вип. 1–3. Жовква.

Семчишин-Гузнер, О., 2009. Церква Успіння Богородиці в смт Славське Сколівського району Львівської області. Історія побудови та оздоблення. *Народознавчі зошити*, 3–4, с. 469–479.

Семчишин-Гузнер, О., 2011. Спадщина Модеста Сосенка в ділянці новітнього сакрального мистецтва. *Записки наукового товариства імені Шевченка*, Т. ССLXI. *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, с. 302–324.

Семчишин-Гузнер, О., 2012. Участь Модеста Сосенка в оздобленні Музичного інституту імені Миколи Лисенка у Львові 1912–1916 роках. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 9 (14), с. 170–181.

Семчишин-Гузнер, О., 2020. Модест Сосенко (1875–1920). Живопис, графіка (зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького): альбом-каталог. Львів: Коло.

Семчишин-Гузнер, О., 2020. Модест Сосенко (1875–1920): монографія. Львів: Коло.

Сепял, М., 1997. Розвиток міста Львова у XIX ст. Архітектура Львова XIX

ст. Краків: Міжнародний Центр Культури у Кракові, с. 17–29.

Сидор, О., 1994. Блаженніший Йосиф і мистецтво. Рим.

Сидор, О., 2012. Собор Святої Софії в Римі Київ. Рим: Релігійне тов. «Св. Софія» для українців католиків.

Сирохман, М., 2008. П'ятдесят п'ять дерев'яних храмів Закарпаття. Київ: Грані-Т.

Січинський, В., 1956. Історія Українського мистецтва I. Архітектура. Наукове тов. ім. Шевченка в Америці. Нью-Йорк.

Січинський, В., 1825. Конспект історії всесвітнього мистецтва. Прага, 1 вид.

Січинський, В., 1925. Архітектура в стародруках. Львів.

Січинський, В., 1928. Конспект історії всесвітнього мистецтва. Прага, 2 вид.

Січинський, В., 1947. Пам'ятки укр. архітектури. Франкфурт.

Скиннер, С., 2007. Священна геометрія. Расшифровываю код. Гонконг: Кладезь-Букс.

Слободян, В., 1998. Церкви України. Перемиська єпархія. Львів: Місіонер.

Слободян, В., 2000. Церкви львівського архітектора Василя Нагірного. Нагірні, Леви: історія родини. Київ: ПП Скіфія.

Слободян, В., 2003. Нові знахідки і дослідження про церкву Святої трійці У Дрогобичі. *Сакральне мистецтво Бойківщини: шості наукові драганівські читання*, с. 298–303.

Соколюк, Л., 2012. Шляхи встановлення українського дизайну. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: ФЕНІКС, с.84– 110.

Соколюк, Л., 2014. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О.

Сополига, М., 1996. *Перлини народної архітектури*. Пряшів: ПОЛІГРАФ.

Сорока, К. О., 2004. *Основи теорії систем і системного аналізу*. Харків: ХНАМГ.

Степовик, Д., 1996. *Історія української ікони Х–ХХ століть*. Київ: Либідь.

Степовик, Д., 2010. *Іконологія й іконографія*. Івано-Франківськ: Нова Зоря.

Сусак, В., 2010. Українські мистці Парижа. 1900-1939 рр. Київ: Родовід: А-

БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.

Сьомка, С. В., 2013. Механізм пропорціонування в сучасній архітектурній композиції. *Будівництво України*, 5, с. 30–36.

Студницький, Р. О., 2014. *Синтез мистецтв у сакральній архітектурі Східної Галичини кінця XIX – першої третини XXст.* Автореферат мистецтвознавства. Львів. нац. акад. мистецтв.

Таранушенко, С. А. 1976. Монументальна дерев'яна архітектура лівобережної України В.: М. П., Бажана, Г. Н., Логвина та С. А., Таранушенко, ред. Київ: Будівельник.

Тарас, Я. М., 2006. *Українська сакральна дерев'яна архітектура: ілюстрований словник-довідник.* Львів: Видавничий Дім «Укрпол».

Тарасенко, В. В., 2007. Основания концепции фрактала. *Общая и прикладная ценология 1*, с. 14–22.

Тимофієнко, В. І., 2002. *Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття.* Київ: Вид-во Інститут проблем сучасного мистецтва.

Тимофієнко, В.І., 2004. Охорона культурної спадщини та проблеми забудови центрів сучасних міст. *Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник ІПСМ АМУ, 1*, с. 91–106.

Тімохін, В., 2012. Про «дизайн архітектурного середовища». Нариси з історії українського дизайну XX століття. Київ: ФЕНІКС, с.173– 180.

Труш, І. І., 1958. *Про мистецтво і літературу: Зб. Статей.* Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і літератури.

Українське мистецтво. Укр. культура, курс лекцій. Подебради 1934, I вид. Регенсбург.

Українське мистецтво. Укр. культура, курс лекцій. Подебради 1947, II вид. Регенсбург.

Федорук, О. К., 1976. *Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини XIX ст- по. XX ст.* Київ: Мистецтво.

Федорук, О. К., 1993. Штрихи до портрета майстра. *Українське мистецтвознавство, 1*, с. 134–141.

Федорук, О. К., 2006. *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн.* Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім А+С. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість.

*Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія*, 2002. В: В.І. Шинкарук, гол. ред. та ін. Київ: Абрис.

Чепелик, О. В., 2002. *Національні аспекти теорії архітектури (на прикладі України)*. Автореферат. Кандидат архітектури. Київський національний університет будівництва і архітектури.

Чепелюк, Ю. В., 2001. *Композиція архітектурного середовища як вираження «цілого» – «єдиного»*. Автореферат. Кандидат архітектури. Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури.

Черкес, Б. С., 2006. *Національна ідентичність в архітектурі громадських центрів столичних міст в умовах ідеологічної детермінації*. Автореферат. Доктор архітектури. Київський національний університет будівництва і архітектури.

Чинь, Д. К. Ф., 2005. *Архитектура: форма, пространство, композиция*. Перевод с английского Е. Нетесовой. Москва: АСТ: Астрель.

Шебек, Н., 2012. Протодизайн архітектурного середовища на теренах України. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: ФЕНІКС, с.205– 221.

Шебек, Н. М., 2013. *Теоретичні основи гармонізації архітектурного середовища*. Автореферат. Доктор архітектури. Київський національний університет будівництва і архітектури.

Шевчук, Р. М., 2016. *Методологія наукового пізнання: від явища до сутності. Філософські та методологічні проблеми права. 1 (11)*, с. 31–45.

Шляхи гармонії: мистецтво + математика. Тематичний збірник. 2008. В.: Габрель М., ред., Львів: Львівська національна академія мистецтв.

Шептицький, А., 1913. *З історії і проблем нашої штуки*. Діло Львів.

Шептицький, А., 1934. *Про музейну справу*. Літопис Національного Музею

за 1934 рік. Львів.

Широцький, К., 1922. *Укр. мистецтво (в серії карток)*. К. 1918, 2 вид. Берлін.

Шмагало, Р., 2002. *Словник митців – педагогів України та з України у світі*. Львів: Українські технології.

Шмагало, Р., 2005. *Митсецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. Структурування, методологія, художні позиції*. Львів: Українські технології.

Шмагало, Р., 2012. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця ХІХ – середини ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: ФЕНІКС, с.132– 172.

Шмагало, Р., 2013. *Енциклопедія художньої культури: мистецька освіта: бібліографія, документи, теорія*. Львів: ЛНАМ

Шмагало, Р., 2015. *Енциклопедія художнього металу*. Львів: Априорі.

Шмагало, Р., 2017. Історичні віхи Художньо-промислової школи у Львові у контексті розвитку світової мистецької освіти другої половини ХІХ–ХХ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 31, с. 9–25.

Шмагало, Р., 2018. Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2, с. 102 – 114.

Шмагало, Р., 2019. *Художній метал в архітектурі*. Іван Левинський. Імпульс. Львів: Артбук, с.80 – 89.

Шмагало, Р. 2020. Ідейно-філософські витоки мистецької та дизайн-освіти України в епоху модерну та постмодерну. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, с.103–106.

Шуази, О., 2009 а. *История архитектуры*. В 2 томах. Пер.с франц. 5-е изд. Москва: Издательство В. Шевчук, Том 1.

Шуази, О., 2009 б. *История архитектуры*. В 2 томах. Пер.с франц.- 5-е изд. Москва: Издательство В. Шевчук, Том 2.

Щербаківський, В., 1913. *Церкви на Бойківщині*. Львів.

- Щербаківський, В., 1906. *Дерев'яні церкви на Україні*. Львів.
- Щербаківський, В., 1913. *Укр. мистецтво*. Відень.
- Щербаківський, Д., 1926. *Укр. мистецтво*. Прага.
- Юрченко, І. А., 2011. *Гуцульська різьба. Візуально-морфологічні закономірності орнаменту: теорія і практика*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Юрченко, П., 1947. *Укр. нар. архітектура*. Відень.
- Якобсон, А. Л., 1959. «*Раннесредневековый Херсонес*», МИА, с. 215.
- Яралова, Ю. С., Воронина, Н. Н., Максимова, П. Н. та Нельговского., Ю. А., ред., 1966. *Архитектура Византии. Всеобщая история архитектуры*, Т. 3. Москва, Ленинград, раздел Архитектура Византии.
- Яців, М., 2002. Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви. Кандидат архітектури. Національний університет «Львівська політехніка».
- Яців, Р., 2011. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України.
- Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki*, 2017. Łódź: Fizet.
- Brandi, С., 2006. *Teoria restauracji*. Warszawa: Oficyna Drukarska Jacek Chmielewski.
- Cherkes, В. and Radomska, V., 2019. Current state of preservation and problematics of restoring polychrome paintings by Modest Sosenko in the structure of sacred architecture. *Architectural Studies*, 5 (1), p. 1–8.
- Corbiau, S., 1928. *L'art ukrainien. Le Nervie*, IV–V. Брюссель.
- Dobrowolski, T., 1960. *Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2*, Wrocław–Krakow.
- Dzeduszycki, W., 1882. *Budowle drewniane na Rusi. Przegląd Archeologiczny*. Lwów, s. 11–18.
- Eglash, R., 2005. *African Fractals: modern computing and indigenous design*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Feireiss, L., 2010. *Closer to God. Religious Architecture and Sacred Spaces*.



Berlin: GESTALTEN.

Gossel, P. und Leuthauser, G., 1991. *Architecture in the Twentieth Century*. 1st orig. edition. Köln: Benedikt Taschen.

Grossman, P., 1965. *Zum Atrium der Irenenkirche in Istanbul*, IM 15.

Helen, C., and William, D. W., 1997. *The glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 84–1261*. Catalogue accompanying an exhibition at the Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art.

Hordynśky, S., 1948. *Ukrainian architecture*. *Ukrainian Quarterly*, IV, 4.

Jablonski, J., 1912. *Wspomnienia o Janie Matejce*. Lwow.

Janusz, B., 1913. *Cerkwiedrewniane w Galicyi*. *Wiesilustrowana*. Czesz. 8.

Jörg, H. und Gleiter, 2008. *Zur Genealogie des neuen Ornaments im digitalen Zeitalter*. *ARCH+*, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, 189, p. 78–83.

*Keramika polska na wystawie Krakowskiej*, 1905. *Przegląd ceramiczny*, 16. Podgórze.

*Kłub Słowiański w Krakowie. Sprawozdanie z trzechlecia*, 1905. *Świat Słowiański*, 1.

Krasny, P., 2004. *Kościóły i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX*. T 12. Kraków: MCK, s. 210–225.

Krystyna Czerni, 2004. *Nowosielski*. Kraków: ZNAK.

Kutnyj, A., 2009. *Sakrale Holzarchitektur in den Karpaten*. *Bauforschung an ausgewählten Beispielen in der West-Ukraine*. München: Kessler Druck.

Maddex, D., 2001. *50 favourite rooms by Frank Lloyd Wright*. London: Thames & Hudson.

Makłowski, K., 1903. *Sztuka ludowa w Polsce*. Lwów: Nakładksięgarni H. Altenbergawe Lwowe.

Markoni, B., 1982. *O sztuce konserwacji*. Warszawa: ARKADY.

Mazurkiewicz, R. i Podrazik W., 2007. *Prorok na skale: Myśli Jerzego Nowosielskiego*. Kraków: Znak.

*Moderne Bauformen*, 1906. Heft 6. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart

Mokłowski, R., 1903. *Sztuka ludowa w Polsce*. Nakładem Księgarni H.

Altenberga.

Nadrowski, H., 2012. *Sacrum czasoprzestrzeni*. Toruń: Adam Marszałek.

Obmiński, T., 1914. O cerkwiach drewnianych w Galicyi, [w:] *Spraw. Kom. Hist. Sztuki*, t. IX, Kraków.

Paprocka, B., 1999. *Kaplica Trojcy Świętej na Zamku Lubelskim*. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Lublin: PETIT.

Peschlow, U., 1974. Untersuchungen und Grabungen an der Irenekirche. *Anatolische Studien*, 24.

Peschlow, U., 1977. Die Irenenkirche in Istanbul: Untersuchungen zur Architektur. Tübingen: E. Wasmuth.

Peschlow, U., 1996. Die Baugeschichte der Irenenkirche in Istanbul neu betrachtet, *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, p. 133–136.

*Przegląd ceramiczny*, 1902. Podgórze, 6.

Radomska, V. and Idak, Yu., 2015. Problem der Synthese auf dem Wegmerkmalbildung in der Sakralarchitektur. *Europäische Wissenschaft Abgeben*, 1, s. 3–7.

Radomska, V., 2019. Comprehensive assessment of the condition of polichromies preservation in historical architecture, VIII International scientific conference from the series *Phenomena of borderland «Quality of scientific research in architecture and urban planning»*, Szczecin(Poland), 6 December 2019, p. 41.

Ramazanoglu, M., 1951. Neue Forschungen zur Architekturgeschichte der Irenenkirche und des Complexes der Sophienkirche. *Atti del VIII congresso di studi bizantini 2, Studi bizantini e neoellenici*, Palermo.

Rózycka-Bryzek, A., 2000. *Freski bizantynsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy Zamku Lubelskiego*. Lublin.

Sičynskýj, V., 1940. *Monumentae Architecturae Ukrainae*. Ппара.

Zaloziecky, W., 1926. *Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern*. Відень.

### Архівні джерела

ДАЛО, ф.1, оп.25, спр.1532

ЦДІАУ у Львові, – ф.129, оп.2, спр.1401, арк. 5–26

ЦДІАУ у Львові, – ф.129, оп.2, спр.1405, арк. 7,8

ЦДІАУ у Львові, – ф.129, оп.2, спр.1406, арк. 11, 22, 24–26

ЦДІАУ у Львові, – ф.201, оп.16, спр.2928, с.17

### Інтернет джерела

Karpaty info [online]. Доступно: <http://www.karpaty.info> [Дата звернення: 14 бер. 2016].

Криворучко, Ю., 2010. Львів і святість [Електронний ресурс] / Наук. то–во ім. Шевченка. Онлайн–журнал то–ва НТШ: [сайт]. Режим доступу: [http://ntsh.org/node/47\(01.23.2010\)](http://ntsh.org/node/47(01.23.2010)).

Лабінська К., 2016. Маємо підняти нашу роботу на такий рівень, щоб вона увійшла у спадщину світового мистецтва – іконописець Олексій Чередніченко [Електронний ресурс]. 01.04.2013, 08:33. Релігійно-інформаційна служба України. Режим доступу: <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/kaleidoscope/51798/> (Останній вхід 22.01.2021).

Лавришин, Ю., 2018. У церкві УГКЦ в Славському знищили усі автентичні розписи початку ХХ ст. 15 травня 2019. *Zahid.net*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://zaxid.net/u\\_tserkvi\\_ugkts\\_v\\_slavskomu\\_znishhili\\_usi\\_avtenticni\\_roz\\_pisi\\_pochatku\\_xx\\_st\\_n1481489](https://zaxid.net/u_tserkvi_ugkts_v_slavskomu_znishhili_usi_avtenticni_roz_pisi_pochatku_xx_st_n1481489) (Останній вхід 24.01.2021).

Миколаївська церква с. Колодне [Електронний ресурс] [www.derev.org.ua/zakarп/kolodne.htm](http://www.derev.org.ua/zakarп/kolodne.htm) (Останній вхід 14.03.1016) – назва з екрану.

Спасо-Преображенський собор (Чернігів) <https://uk.wikipedia.org/wiki> (Останній вхід 24.03.1016).

Фактура як засіб виразності художнього твору. Електронні дані. 2019. [online]. Доступно: <http://www.studwood.ru/1559264/kultorologia>. [Останній вхід 30 серп. 2020].

Фармацевтична енциклопедія, 1999–2019. Київ: Національний фармацевтичний університет. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.pharmencyclopedia.com.ua/> (Останній вхід: 12.01.2021 р.)

Церква Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі (фото ... [Електронний ресурс] [www.drohobyczer-zeitung.com](http://www.drohobyczer-zeitung.com) > ... > церкви Дрогобича... (Останній вхід 14.03.1016)

### Джерела із приватного архіву

Радомська, В., 1986 – 2019. Неготека, фотоархів, експедицій, церква Архистратига Михаїла с. Підберізіці Пустимитівський р-н Львівської обл.

Радомська, В. та А.Тирпич., 1991. Фотоархів, аудіо записи. експедиція с. Поляни Золочівського р-ну Львівської обл.

Радомська, В., 1993. Відеоархів, аудіоархів інтерв'ювання Марі Сперкач. Михайла Хромея, м. Коломия.

Радомська, В. 1994. Документально-архівні, експедиційні відеоархіви: дослідження монументальної спадщини Львівське телерадіооб'єднання, Студія художніх програм ТО «Вежа». м. Львів.

Радомська, В. та Тирпич, А., 1991, 2007, 2015. Фотоархів експедиції, церква Св Миколая, м Золочів львівської обл.

Радомська, В. та Тирпич, А., 2019, 2020. Архів обмірних креслень, планів, перерізів, розгорток стін ц. Архистратига Михаїла с Підберізіці Львівської обл.

Радомська, В. та Тирпич, А., 2015, 2019. Архів обмірних креслень, планів, церква Св Миколая, м Золочів Львівської обл.

Радомська, В. та Тирпич, А., 2017, 2020. Архів обмірних креслень, планів, перерізів, розгорток стін ц. Воскресіння Господнього с. Поляни Золочівського р-ну Львівської обл.

Радомська, В. та Тирпич, А., 2017, 2019. Фотоархів експедицій на Івано-Франківщину (с. Пороги, с. Яблуниця, с. Пужники, с. Печеніжин, м. Коломия)

Хромей, М., 1989. Рукописи спогадів. Рукопис документального есе «Весна М. Сосенка»

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список опублікованих праць та апробація результатів дисертаційної роботи

##### Статті в наукових фахових виданнях України:

1. **Радомська, В. Р** та Бакусевич, Т. О., 2012. Комп'ютерні технології в проектно-дизайнерській та архітектурній практиці. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*, 13, с. 59–63. (здобувачем досліджено застосування ком'ютерних технологій для формування візуалізації сегментів реконструкції та моделювання інтер'єрного простору).

2. **Радомська, В. Р.** та Бакусевич, Т.О.,2015. Позичування принципів оптичних ілюзій в сакральних стінописах Модеста Сосенка (1875–1920). *Вісник харківської державної академії дизайну і мистецтва: Мистецтвознавство*, 2, с. 50–56. (здобувачка опрацювала емпіричний та ілюстративний матеріал та визначила характерні принципи застосування оптичних ілюзій у стінописах М.Сосенка)

3. **Радомська, В. Р.**, 2020. Фрактальна геометрія в структурі стінописів інтер'єрного простору (на прикладі поліхромій Модеста Сосенка). Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених *Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 30. Т. I., с. 212–217. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212246>.

4. **Радомська, В. Р.**, 2020. Поліхромії в дизайні інтер'єрного середовища церков (на прикладі монументальних стінописів Модеста Сосенка). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 34, с.173–180.

5. **Радомська, В. Р.**, 2020, Фактури в архітектурній поліхромії як чинник формоутворення інтер'єрного середовища. Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених *Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 29. Т. 5, с. 176–186. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209731>

### Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

6. **Radomska, V.** and Idak, Yu., 2015. Problem der Synthese auf dem Wegmerkmalbildung in der Sakralarchitektur. *Europäische Wissenschaft Abgeben, 1*, s.3–7 (здобувачка визначила способи та прийоми синтезу мистецтв в упорядкуванні інтер'єрного простору сакральної архітектури пер.чверті ХХ ст.).

7. Піддубна, Н. Г., **Радомська, В. Р.** та Тирпич, І. А., 2015. Ідентифікація сакральної архітектури за посередництвом мозаїк і стінописів. *Мир науки и инноваций, 2 (2), 8*, с. 61–64.(здобувачка дослідила особливості та вплив поліхромій на формування об'ємно-просторової структури сакрального інтер'єру).

### Тези та матеріали конференцій:

8. **Радомська, В. Р.**, 2017. Студентські арт-проекти (І). Арт-проекти в системі дизайн освіти (ІІ), Всеукраїнська наукова конференція до 145-річчя Кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», Львів, 28 грудня 2017р., с. 42–44, с.72–73.

9. **Радомська, В. Р.**, 2018. Архітектурні об'єкти на шляху формування ідентичності української громади Львова першої чверті ХХ століття, Міжнародна наукова конференція «Архітектурне середовище міста: вчора, сьогодні, завтра» до 90-ліття професора Андрія Рудницького, Львів, 6 грудня 2018 р., с. 113–114.

10. **Радомська, В. Р.**, 2019. Інформаційні технології в сучасному музейництві, ІХ Міжнародна наукова конференція «Інноваційні технології в галузі культури», 12, Київ. 22 березня 2019 р., с. 61–64.

11. **Радомська, В. Р.**, 2019. Синтез мистецтв в архітектурі І.Левинського, Міжнародна наукова конференція «Освіта, пам'ять, місто» присвячується пам'яті архітектора Івана Левинського, Львів, 27 вересня 2019р., с.88–12.

12. **Radomska, V.**, 2019. Comprehensive assessment of the condition of polichromies preservation in historical architecture, VIII International scientific conference from the series Phenomena of borderland «Quality of scientific research in



architecture and urban planning», Szczecin(Poland), 6 December 2019, p. 41.

13. **Радомська, В. Р.**, 2020. Морфологічні закономірності орнаменту в монументальних стінописах Модеста Сосенка, Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну», 2, Київ, 23 квітня, с. 223–226.

14. **Радомська, В. Р.**, 2020. Використання принципів співрозмірності і масштабу у композиційній цілісності стінопису сакрального інтер'єру, International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects», Venice (Italy), 27–28 November 2020, p. 172–175. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-113>

15. **Радомська, В. Р.** та Головата, О. В., 2020. Графічний дизайн в українських поштових марках. International scientific and practical conference «Experimental and theoretical research in modern seience», 2(35), Kishinev (Moldova), 16–18 November 2020, p.350–355.

**Статті у наукових фахових виданнях України, що додатково висвітлюють результати дисертаційного дослідження:**

16. **Радомська, В. Р.**, 2009. Проблеми реставрації стінопису Модеста Сосенка в контексті збереження архітектурно-мистецької пам'ятки. *Вісник Національного університету "Львівська політехніка". Архітектура*, 656, с.190–195.

17. **Радомська, В. Р.**,2010. Науково-технологічне дослідження поліхромій М. Сосенка в церкві Арх. Михаїла с. Підберізці. *Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 674, с. 171–178.

18. **Радомська, В. Р.**, 2010. Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті ХХ ст. (на прикладі Музичного інституту ім. М.Лисенка,1913–1916 рр.) *Вісник Донбаської Національної академії будівництва і архітектури: Проблеми архітектури і містобудування*, 2(82), с. 98–103.

19. **Радомська, В. Р.** та Тирпич, І. А., 2012. До питання генеалогії орнаменту в архітектурі та інтер'єрному просторі. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 728, с. 219–224.

20. **Радомська, В. Р.** та Тирпич, І. А., 2015. Еволюція розвитку та реноваційно-естетичні зміни інтер'єрного середовища церкви Успіння Богородиці у Львові. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*, 816, с.240–246.

21. **Радомська, В. Р.** та Піддубна Н. Г., 2016. Генеративна роль мозаїк, поліхромій в об'ємно-просторовій організації архітектурного об'єкту. *Сучасні проблеми архітектури та будівництва*, 43(1), с. 291–296.

22. Cherkes, B. and **Radomska, V.**, 2019. Current state of preservation and problematics of restoring polychrome paintings by Modest Sosenko in the structure of sacred architecture. *Architectural Studies*, 5 (1), p. 1–8

#### **Науково-методичні матеріали:**

23. **Радомська, В. Р.**, 2016. Основи ергономіки в проектуванні інтер'єру та предметно-обрядового обладнання сакрального характеру. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

24. **Радомська, В. Р.**, 2016. Ергодизайн. Частина І. Львів: Видавництво Львівської політехніки.

## Додаток Б

## Довідки про впровадження положень дисертаційної роботи

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
 NATIONAL UNIVERSITY POLYTECHNIC OF LVIV  
 DEPARTMENT OF ARCHITECTURE  
 Bandera str. 12, Lviv, 79646, Ukraine  
 tel./fax: +38 032 258 22 39  
 e-mail: tschers@polynet.lviv.ua



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
 НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА  
 ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ  
 вул. С. Бандери, 12, м. Львів, 79646, Україна  
 тел./факс: +38 032 258 22 39  
 e-mail: tschers@polynet.lviv.ua

№ 168-20-463  
 на № 30.12.2020

В спеціалізовану вчену раду  
 К 35.052.25  
 при Національному університеті  
 «Львівська політехніка»

## Довідка про впровадження

Інститут архітектури та дизайну підтверджує, що положення та результати дисертаційної роботи здобувачки кафедри Дизайну та основ архітектури Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка» Радомської Віолетти Радіонівни в її дисертації на тему «Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття (на прикладі творчості Модеста Сосенка)» на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.07 – Дизайн, впроваджено у навчальні програми для спеціальності 022 Дизайн Інституту архітектури та дизайну:

- у дипломному проектуванні для ОКР «Бакалавр», 8 семестр та ОКР «Магістр», 4 семестр – застосування синтезу видів проектно-художньої діяльності, творчого методу в контексті організації гармонійного предметно-просторового житлового та громадського середовища;
- у лекційному курсі та практичних завданнях дисципліни «Ергодизайн» для ОКР «Магістр», 2 семестр – застосування основ ергономіки та художнього проектування для упорядкування інтер'єрів в сакральних спорудах;
- у практичних курсах для ОКР «Бакалавр» 7,8 семестр:
  - 1) дисципліна за вибором «Стильові особливості в проектуванні інтер'єрів» (022 Дизайн, 191 Архітектура та містобудування) – застосування принципів організації інтер'єрного простору на основі методів інтерпретації та трансформації історичних та етностилів;
  - 2) дисципліни «Живопис. Ч.7., Ч.8.», «Рисунок Ч.7., Ч.8.» – художні методики інтерпретування, асоціацій для виконання власних графічно-живописних композицій на основі творчості світових і українських художників, графіків, дизайнерів, традицій культурної спадщини.

Директор ІАРД  
 д., арх., проф.



Черкеєв Б.С.





Львівська міська рада  
Департамент розвитку  
Управління туризму

79006, м. Львів, вул.Руська, 20, тел: (032) 297 57 53, e-mail: tourism@lvivcity.gov.ua

№ \_\_\_\_\_

На № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

В спеціалізовану вчену раду  
К 35.052.25  
при Національному університеті  
«Львівська політехніка»

#### Довідка про впровадження

Управління туризму Львівської міської ради підтверджує, що положення та результати дисертаційної роботи здобувачки кафедри Дизайну та основ архітектури Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка» Радомської Віолетти Радіонівни на тему: «Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті XX століття (на прикладі творчості Модеста Сосенка)» впроваджені в екскурсії «Розписи Модеста Сосенка в селі Підберізіці» в рамках Днів європейської спадщини у Львові (26-27.09.2017 року).

В. о. начальника  
управління туризму

Г. Гриник



СЕД Львівської міської ради IT-Enterprise  
№2702-вих-103566 від 30.12.2020  
Підписувач ГРИНИК ГАЛІНА ЗІНОВІЙВНА





Львівська міська рада  
Департамент розвитку

**Управління туризму**

79006, м. Львів, вул.Руська, 20, тел: (032) 297 57 53, e-mail: tourism@lvivcity.gov.ua

№ \_\_\_\_\_

На № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

В спеціалізовану вчену раду  
К 35.052.25  
при Національному університеті  
«Львівська політехніка»

#### Довідка про впровадження

Управління туризму Львівської міської ради підтверджує, що положення та результати дисертаційної роботи здобувачки кафедри Дизайну та основ архітектури Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка» Радомської Віолетти Радіонівни на тему: «Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті XX століття (на прикладі творчості Модеста Сосенка)» впроваджені в лекції-екскурсії «Модест Сосенко – творець інтер'єрного дизайну першої чверті XX століття» в рамках Днів європейської спадщини у Львові (7-9 вересня 2018 року).

В. о. начальника  
управління туризму

Г. Гриник



СЕД Львівської міської ради IT-Enterprise  
№2702-вих-103579 від 30.12.2020  
Підписувач ГРИНІК ГАЛІНА ЗІНОВІВНА



## ДОДАТОК В

## Додаткові матеріали до розділів дисертаційної роботи

## Додаток В.2.

## Додаткові матеріали до Розділу 2

Перелік основних сакральних об'єктів, збудованих, реконструйованих та реставрованих в кін. ХІХ ст. – пер. чверті ХХ ст. у Львівській, Івано-Франківській, Тернопільській областях України

I. Сакральні об'єкти Львівської області, 1890–1925 рр.  
(за сайтом Державної реєстрації пам'яток  
архітектури національного значення, 2015)

№	Місцевість	Церква	Дата	Охоронний номер
1	2	3	4	5
<b>Бродівський район</b>				
1	с. Суходоли	Церква Вознесіння Господнього (мур.)	1898 р.	1776-М
<b>Буський район</b>				
2	вул. Шкільна, 7 м. Буськ	Церква Св.Миколая	п.ХХ ст	785-М
3	с. Куткір	Церква Преображення Господнього (дер.)	1883 р.	1564-М
4	с. Новосілки	Церква Св.Миколая (дер.)	кін.ХІХст . 1894 р.	2251-М
5	с. Острів	Церква Св.пр.Іллі (дер.)	1906 р.	2251-М
<b>Городоцький район</b>				
6	с. Путятичі	Дмитрівська церква	1883 р.	1575-М

1	2	3	4	5
<b>Дрогобицький район</b>				
7	с. Болехівці	Церква Покрови Пресвятої Богородиці (мур.)	1886 р.	1410-М
8	с. Воля	Церква (дер.)	п.ХХ ст.	2255-М
9	с. Довге	Церква Введення в храм Пресвятої Богородиці (св.Миколая) (дер.)	п.ХХ ст.	2256-М
10	с. Дорожів Верхній	Церква Св.Юрія (Івана) (Вознесіння Господнього) (дер.)	п.ХХ ст.	2254-М
11	с. Залужани	Церква Перенесення Св.Миколая	1907 р.	2260-М
12	с. Медвежа	Церква Св.Миколая (дер.)	1925 р.	1416-М
13	с. Смільна	Церква Воздвиження Чесного Животворящего Хреста (дер.)	п. ХХ ст.	2261-М
14	с. Сторона	Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці Св.Миколая (дер.)	п. ХХ ст.	2262-М
15	с.Бартишів	Церква Різдва Христового (дер.)	п. ХХ ст.	2264-М
16	с. Заріччя	Церква Різдва Пр. Богородиці (дер.)	п. ХХ ст.	2265-М
17	с. Прибілля	Церква Св. Дмитрія (дер.)	п. ХХ ст.	2273-М
<b>Жовківський район</b>				
18	с. Блищиводи	Церква Покрови Пр. Богородиці (дер.)	1829 р. (1910р.)	2274-М
19	с. Гребенці	Церква Св. Миколая (дер.)	1889 р.	1928-М
20	с. Грибовичі Великі	Церква Св. Кузьми і Дем'яна (мур.)	1897 р.	1927-М
<b>Золочівський район</b>				
21	сmt. Глиняни	Церква Св. Миколая	1894 р.	2283-М
22	сmt. Глиняни	Церква Св. Анни	поч.ХХ ст.	2284-М
23	с. Гологори	Церква Пресвятої Трійці	1893 р.	2279/1-М
24	с. Гологори	Дзвіниця церкви Пресвятої Трійці	1893 р.	2279/2-М
25	с. Княжне	Церква Св. Іллі	1906 р.	2287-М
26	с. Поляни	Церква Воскресіння Господнього (дер.)	1903 р.	2289-М

1	2	3	4	5
27	с. Почапи	Церква Різдва Пресвятої Богородиці	1887 р.	2290-М
28	с. Розваж	Церква Св. арх. Михаїла	1905 р.	2292-М
29	с. Ясенівці	Церква Преображення Господнього	1897 р.	2295-М

### Кам'янка-Буський район

30	вул. Хомина, 5 м. Кам'янка-Буська	Костел Успіння Пресвятої Богородиці (мур.)	1914 р.	846-М
31	с. Банюнин	Церква Різдва Пресвятої Богородиці	1897 р.	1917-М
32	с. Воля Жовтанецька	Церква Св. арх. Михаїла (дер.)	1884 р.	1919-М
33	с. Жилдець	Церква Воскресіння Господнього	1905 р.	2298-М
34	с. Колоденце	Церква Св. Іллі	1895 р.	2299-М
35	с. Неслухів	Церква Св. арх. Михаїла (дер.)	1897 р.	1922-М

### Миколаївський район

36	с. Устя	Церква Св. Микити	1909 р.	2333-М
----	---------	-------------------	---------	--------

### Мостиський район

37	с. Вовчищовичі	Церква Св. пр. Іллі (дер.)	1910 р.	2307-М
38	с. Волостків	Церква Св. Ів. Хрестителя (дер.)	1910 р.	2308-М
39	с. Липники	Церква Положення Ризи Пресвятої Богородиці (дер.)	1893 р.	1312-М
40	с. Санники	Церква Вознесіння Господнього (дер.)	1902 р.	2316-М
41	с. Стоянці	Церква Введення в храм Пресвятої Богородиці (дер.)	1906 р.	2317-М
42	с. Судковичі	Церква св. Стефана (дер.)	1901 р.	2318-М
43	с. Ятвяги	Церква Успення Пр. Богородиці (дер.)	1890 р.	2320-М

### Перемишлянський р-н

44	вул. Д. Галицького (на кладовищі) м. Бібрка	Каплиця (мур.)	кін. XIX ст.	2349-М
45	с. Білка	Церква Воскресіння Хрестового	кін. XIX ст.	2337-М
46	с. Болотня	Церква Св. Миколая (мур.)	1912 р.	2874-М

1	2	3	4	5
47	с. Брикун	Церква Різдва Св. Івана Хрестителя	1905 р.	2876/1-М
48	с. Брикун	Дзвіниця ц-ви Різдва Св. Івана Хрестителя	1905 р.	2876/2-М
49	с. Вишнівчик	Церква Св. Архангела Михаїла (мур.)	1895 р.	2878-М
50	с. Глібовичі Свіржські	Церква Св. Івана Хрестителя (мур.)	1900 р.	2903-М
51	с. Добряничі	Церква Воздвиження Чесного Животворного Хреста (мур.)	1905 р.	2880/1-М
52	с. Добряничі	Дзвіниця ц-ви Воздвиження Чесного Животворного Хреста (мур.)	1905 р.	2880/2-М
53	с. Дунаїв	Церква Різдва Пресвятої Богородиці	поч. ХХ ст.	2336-М
54	с. Кореличі	Церква Св. Миколая	1880 р.	1466-М
55	с. Кореличі	Дзвіниця ц-ви Св. Миколая	1880 р.	2885-М
56	с. Лопушна	Церква Воскресіння Христового (дер.)	поч. ХХ ст.	2338-М
57	с. Любешка	Церква Успіння Пресвятої Богородиці	1898 р.	2339-М
58	с. Мерещів	Церква Св. Параскеви (мур.)	1909 р.	2889-М
59	с. Неділиська	Церква Введення в храм Пресвятої Богородиці (мур.)	1902 р.	2890/1-М
60	с. Неділиська	Дзвіниця ц-ви Введення в храм	1902 р.	2890/2-М
61	с. Підгородище	Церква Воздвиження Чесного Животворного Хреста (мур.)	1908 р.	2892-М
62	с. Підмонастир	Церква Благовіщення Пресвятої Діви Марії (мур.)	1906 р.	2894-М
63	с. Подусів	Церква Св. Володимира і Ольги	1883 р. (1887)?	1949-М
64	с. Прибин	Каплиця Різдва Пресвятої Богородиці (мур.)	1894 р.	2896-М
65	с. Розсохи	Церква Покрови Пресвятої Богородиці (мур.)	1920 р.	2899-М
66	с. Свірж	Церква Покрови Пресвятої Богородиці	1901 р.	2902-М
67	с. Стоки	Церква Пресвятої Трійці	1905 р.	2342-М
68	с. Стрільки	Церква Різдва Христового (мур.)	1911 р.	2901-М

1	2	3	4	5
69	с. Тучне	Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці	1901 р.	2343-М
70	с. Утіховичі	Церква Св. архангела Михаїла (мур.)	1913 р.	2906-М
71	с. Ушковичі	Церква Св. Параскеви (мур.)	1892 р.	2907/1-М
72	с. Ушковичі	Дзвіниця ц-ви Св. Параскеви	1892 р.	2907/2-М
73	с. Чемеринці	Церква Пресвятої Трійці	поч. ХХ ст.	2336-М

#### Пустомитівський р-н

74	м. Пустомити	Церква Св. Миколая (мур.)	1908 р.	1939-М
75	с. Вовків	Костел Св.Марії Магдалини (мур.)	1924 р.	1946-М
76	с. Глуховичі	Церква Воздвиження Чесного Животворного	1880 р.	1940-М
77	с. Гуменець	Церква Успення Пр. Богородиці (мур.)	1914 р.	1942-М
78	с. Підтемне	Церква Різдва Пр. Богородиці	1900 р.	2364-М

#### Радехівський р-н

79	с. Криве	Церква Різдва Пресвятої Богородиці	1901 р.	2370-М
80	с. Берестяни	Церква Воздвиження Чесного Животворящего Хреста	1912 р.	2530-М

#### Сколівський р-н

81	с. Довжки	Церква Введення в Храм Пресвятої Богородиці (дер.)	1912 р.	2374-М
82	с. Завадка	Церква Собору Пресвятої Богородиці (дер.)	1887 р.	2914-М
83	с. Двірці	Церква Преображення Господнього	1884 р.	1479-М

#### Старосамбірський р-н

84	с. Березів	Церква Івана Богослова	1890 р.	2411-М
85	с. Букова	Церква Св.Дмитрія (дер.)	1922 р.	2409 -М
86	с. Великосілля	Церква Воскресіння	п.ХХст.	2395 -М
87	с. Волосянка Велика	Церква Св.Василія Великого	п.ХХст.	2394-М
88	с. Городисько	Церква Св.Юрія (дер.)	1910 р.	2396-М
89	с. Гуменець	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дер.)	п.ХХст.	2397-М

1	2	3	4	5
90	с. Кобло Старе	Церква Успення Пресвятої	1894 р.	1515-М
91	с. Плоске	Церква Св.арх.Михаїла (дер.)	1885 р.	2401 -М
92	с. Торгановичі	Церква Різдва Пресвятої Богородиці	1907 р.	2407 -М

### Стрийський р-н

93	с. Вівня	Церква Собору Пресвятої	1908 р.	2383 - М
94	с. Довголука	Церква Івана Хрестителя (дер.)	1925 р.	2386- М
95	с. Заплатин	Церква Різдва Пресвятої	1925 р.	2387- М
96	с. Колодниця	Церква Св.Миколая	1917 р.	2388/1-М
97	с. Луг	Церква Св.Юрія (дер.)	1924 р.	2389- М
98	с. Пукеничі	Церква Св.Косми і Дем"яна	1888 р.	2059 - М
99	с. Розгірче	Церква Св.Миколая	1888 р.	2390- М
100	с. Семигинів	Церква Воздвиження Чесного Хреста	1892 р.	2051- М
101	с. Лімна	Церква Св.Арх.Гавриїла	1882 р.	-
102	с. Хащів	Церква Собору Пресвятої Богородиці	1889 р.	-
103	с. Явори	Церква Вознесіння Господнього	1882 р.	-

### Яворівський р-н

104	с.Коханівка	Церква Успення Пресвятої Богородиці (дер.)	1887 р.	1531
105	с. Лозина	Церква Св. Миколая	1912 р.	2415
106	с. Сарни	Церква Св. Пр. Іллі	1909 р.	2417
107	с. Свидниця	Церква Різдва Пресвятої Богородиці	1880 р.	1539
108	с.Середкевичі	Церква Успення Пресвятої Богородиці	1897 р.	2418



## II. Перелік сакральних об'єктів Івано-Франківської обл., 1890–1925 рр.

№	Місцевість	Церква	Дата	Охоронний номер	Постанова, рішення	Конфесія
1	2	3	4	5	6	7
<b>м. Івано-Франківськ</b>						
1	вул. Вовчинецька, 54	Церква Св. Йосифа Обручника (цегла)	1912 р.	516-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
2	вул. Княгинин	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (цегла)	1904 р.	519-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
3	вул. Є. Коновальця	Церква Св. Параскеви (цегла)	1908 р.	459-М	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УГКЦ
4	вул. Нечуя-Левицького	Дмитріївська церква (дерево)	1902 р.	228-М	Рішення ОВК від 04.01.80 р. №7	УГКЦ
5	с. Крихівці	Церква Воздвиження Чесного Хреста (дерево)	Кін XIX ст.	466-М	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УГКЦ
6	вул. Озаркевича, 6	Церква Св. Жон Мироносиць (цегла)	1909 р.	716-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
7	вул. Довжанська, 65 б	Церква Св. Анни (дерево)	1870 р. перебуд. 80-і рр. XX ст	717-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ, УГКЦ
8	майдан Шептицького, 10	Церква Св. Михаїла (цегла)	1904 - 1913 рр.	529-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
<b>Богородчанський район</b>						
9	сmt. Солотвино	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1904 р.	632-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
10	сmt. Солотвино	Дзвіниця церкви Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1904 р.	633-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
<b>Верховинський район</b>						
11	с. Бережниця	Церква Св. Миколая(дере во)	1921 р.	636-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
12	с. Верхній Ясе-нів	Церква Пресвятої. Трійці (дерево)	1882 р.	1145-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09. 79р. № 442	УАПЦ
13	с. Верхній Ясенів	Дзвіниця церкви	1917 р.	1145-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УАПЦ
14	с. Демешківці	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1884 р.	642-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
15	с. Жалібори	Церква Собору Пресвятої Богородиці (дерево)	1892 р.	644-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
16	с. Загір'я- Куکیلницьке	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1924 р.	645-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
<b>Галицький район</b>						
17	с. Нараївка (прис. Гербутів)	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1925 р.	653-М/1	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
18	с. Нараївка (прис. Гербутів)	Дзвіниця церкви Різдва Пресвятої Богородиці (дерево )	1925 р.	653-М/2	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
19	с. Нові Скоморохи	Церква Св.Архистр. Михаїла (дерево)	1920 р.	654-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
20	с. Острів	Церква Різдва Христового (цегла)	1889 р.	657-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
<b>Городенківський район</b>						
21	с. Вільхівці	Церква Св. Микити (камінь)	1887 р.	691-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
22	с. Городниця	Церква РіздваПресвят ої Богородиці (дерево)	1895 р.	692-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
23	с. Колінки	Церква Св. Миколая (цегла)	1904 р.	695-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
24	с. Копачинці	Церква Різдва Івана Хрестителя (дерево)	1884 р.	696-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
25	с. Чортовець	Церква Св. Миколая (дерево)	1906 р.	698-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ

1	2	3	4	5	6	7
26	с. Рашків	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (цегла)	1886 р.	702-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
27	с. Репуженці	Церква Чуда Св.Архистратига Михаїла (цегла)	1893 р.	703-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ УПЦ КП
28	с. Серафінці	Церква Перенесення мощей св. Миколая (камінь)	1882 р.	706-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
29	с. Топорівці	Церква Успіння Пресвятої Богородиці (дерево)	1853р. реконст р. 1912 р.	684-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
30	с. Торговиця	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1924 р.	708-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
31	с. Чернятин	Церква Успіння Пресвятої Богородиці (дерево)	1886 р.	711-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ УПЦ КП
32	с. Ясенів-Пільний	Церква Чуда Св. Архистратига Михаїла	1882 р.	712-М	Рішення ОВК від 18.06.91р. №112	УАПЦ

1	2	3	4	5	6	7
<b>Долинський район</b>						
33	с. Долина вул. Шептицького, 58	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (цегла)	поч. XX ст.	1215-М	Розпоряд ж. Предст. Президент а України від. 23.03.94р. № 77	УГКЦ
34	с. Бубнище	Церква Св. Параскеви (дерево)	1891р.	719-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
35	с. Велика Тур'я	Церква Св. Параскеви (дерево)	1891р.	720-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
36	с. Кальна	Церква Св. Архистратиг а Михаїла (цегла)	1910 р.	724-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
37	с. Лолин	Церква Св. Миколая (дерево)	1892р.	729-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
38	с. Максимівка	Церква Пресвятої Трійці (дерево)	1885 р.	730-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
39	с. Новий Мізунь	Церква Успіння Пресвятої Богородиці (дерево)	1908 р.	733-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
40	с. Раків	Церква Собору Пресвятої Богородиці (дерево)	1888 р.	739-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
41	с. Старий Мізунь	Церква Воздвиження Чесного Хреста (цегла)	1886 р.	732-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
42	с. Слобода Долинська	Церква Собору Пресвятої Богородиці (дерево)	1908 р.	744-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
43	с. Слобода Болехівська	Дзвіниця церкви Богоявлення Господнього (дерево)	1895 .	745-М/2	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ

### Калуський район

44	с. Бабин Зарічний	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1904 р.	753-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
45	с. Вістова	Церква Різдва Христового (дерево)	1889 р.	756-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
46	с. Голинь	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1886 р.	758-М		УАПЦ
47	с. Грабівка	Церква Різдва Христового (дерево)	1895 р.	759-М		УАПЦ
48	с. Гуменів	Церква Св. Миколая (дерево)	1908 р.	760-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
49	с. Добровляни	Церква Богоявлення Господнього (дерево)	1885 р.	762-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ



1	2	3	4	5	6	7
50	с. Добовиця	Церква Св. Михаїла (дерево)	1909 р.	763-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
51	с. Довга Калуська	Церква Св. Василя Великого (дерево)	1919 р.	764-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
52	с. Довгий Войнилів	Церква Різдва Христового (дерево)	1893 р.	765-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
53	с. Довжка	Церква Св. Івана Хрестителя (дерево)	1896 р.	766-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
54	с. Довпотів	Церква Св. Параскеви (дерево)	1907 р.	767-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
55	с. Завадка	Церква Собору Пресвятої Богородиці	1887 р.	768-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
56	с. Кудлатівка	Церква Пресвятої Діви Марії (дерево)	1911 р.	772-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
57	с. Лука	Церква Св. Івана Золотоустого (дерево)	1888 р.	773-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
58	с. Мислів	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1892 р.	774-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
59	с. Негівці	Церква Воздвиження Чесного Хреста (дерево)	1880 р.	776-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
60	с. Новиця	Церква Преображен ня Господнього (дерево)	1921 р.	777-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УПЦ КП
61	с. Перевозець	Церква св. Івана Богослова (дерево)	1904 р.	778-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УПЦ КП
62	с. Перекоси	Церква Св. Архистратиг а Михаїла (дерево)	1893 р.	779-М		УГКЦ
63	с. Підмихайля	Церква Св. Архистратиг а Михаїла (дерево)	1891 р.	491-М/1	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УАПЦ
64	с. Підмихайля	Дзвіниця церкви Св. Михаїла (дерево)	1891 р.	491-М/2	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УАПЦ
65	с. Слобідка	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1904 р.	785-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
66	с. Старий Угринів	Церква В'їзду Господа Ісуса Христа в Єрусалим (дерево)	1924 р.	788-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
67	с. Станкова	Церква Різдва Христового (дерево)	1888 р.	789-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
68	с. Тужилів	Церква Св. Ігнатія (дерево)	1890 р.	790-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	
69	с. Цвітова	Церква Св. Миколая (дерево)	1862 р. реконст. 1888 р.	492 - М/1	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УАПЦ
70	с. Цвітова	Дзвіниця церкви Св. Миколая (дерево)	1862 р. рекон. 1888 р.	492 - М/2	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УАПЦ

### Коломийський район

71	с. Воскресінці	Церква Воскресіння Христового (дерево)	1882 р.	800-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
72	с. Закрівці	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1808 р. рекон. 1887 р.	806-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
73	с. Іванівка	Церква Воздвиження Чесного Хреста (дерево)	1887 р.	809-М/1	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
74	с. Іванівка	Дзвіниця церкви Воздвиження Чесного Хреста (дерево)	1892 р.	809-М/2	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
75	с. Ковалівка	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1893 р.	811-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
76	с. Кропивище	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1892 р.	815-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
77	с. Марківка	Церква Введення в Храм Пречистої Діви Марії (дерево)	1874 р. реконст. 1883 р.	820-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
78	с. Молодилів	Церква Пресвятої Трійці (дерево)	1880 р.	822-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
79	с. Молодятин	Церква Успіння Пресвятої Богородиці (дерево)	1895 р.	823-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
80	с. Семаківці	Церква Св. Василя Великого (дерево)	1885 р.	832-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
81	с. Скопівка	Церква Вознесіння Господнього (дерево)	1891 р.	833-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
82	с. Торговиця	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1906 р.	838-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
83	с. Угорники	Церква св. Параскеви (дерево)	1882 р.	841-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
<b>Косівський район</b>						
84	м. Косів вул. Б.Хмельницького, 78	Церква Св. Василя Великого(дерево)	1895 р.	1158-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УГКЦ
85	м. Косів вул. Б. Хмельницького, 78	Дзвіниця церкви Св. Василя Великого (дерево)	189 5р.	1158-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УГКЦ
86	с. Бабин	Церква Вознесіння Господнього (дерево)	1896 р.	1159-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
87	с. Бабин	Дзвіниця церкви Вознесіння Господнього (дерево)	1896 р.	1159-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
88	с. Великий Рожин	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1895 р.	1161-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УГКЦ
89	с. Великий Рожин	Дзвіниця церкви Св. Дмитрія (дерево)	1895 р.	1161-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УГКЦ
90	с. Космач	Церква Св. апостолів Петра і Павла (дерево)	1904-1905 рр.	1165-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
91	с. Космач	Дзвіниця церкви Св. апостолів Петра і Павла (дерево)	1905 р.	1165-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
92	с. Прокурава	Церква Собору Пресвятої Богородиці (дерево)	1889 р.	1170-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УАПЦ
93	с. Прокурава	Дзвіниця церкви Собору Пресвятої Богородиці (дерево)	1889 р.	1170-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УАПЦ
94	с. Річка	Церква Св. Василя Великого (дерево)	1896 р.	1172-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УАПЦ
95	с. Річка	Дзвіниця церкви Св. Василя Великого (цегла)	1896 р.	1172-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УАПЦ

### Надвірнянський район

96	с. Білі Ослави	Дзвіниця Аннозачатіївської церкви (дерево)	1922 р.	1184-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	УГКЦ
97	с. Бистриця	Церква Св. Юрія (дерево)	1924 р.	1183-Н/1	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ



1	2	3	4	5	6	7
98	с. Бистриця	Дзвіниця церкви Св. Юрія (дерево)	1924 р.	1183-Н/2	Постанова РМ УРСР від 06.09.79 р. № 442	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
99	с. Добротів	Церква Положення Пояса Пресвятої Богородиці (дерево)	1896 р.	853-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
100	с. Перерісль	Церква Св. Миколая (дерево)	1822 р. рекон. 1903 р.	858-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	
101	с. Стримба	Церква Св. Миколая (дерево)	XVIII ст. рекон. 1924 р.	860-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

### Рогатинський район

102	с. Гончарівка (Сарники Середні)	Церква Воскресіння Христового (дерево)	1911 р.	868-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
103	с. Діброва	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1895 р.	869-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ
104	с. Дегова	Церква Св. Миколая (цегла)	1895 р.	870-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
105	с. Журавеньки	Церква Успіння Пресвятої Діви Марії (дерево)	1899 р.	871-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
106	с. Калинівка	Церква Св.Архистра тига Михаїла (цегла)	1910 р.	507-М/1	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УГКЦ
107	с. Калинівка	Дзвіниця церкви Св.Архистра тига Михаїла (цегла)	1910 р.	507-М/2	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	УГКЦ
108	с. Любша	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1912 р.	874-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
109	с. Чернів	Церква Преображен ня Господнього ( мур)	1890 р.	882-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ

#### Рожнятівський район

110	м. Рожнятів вул. Січових Стрільців	Церква Різдва Христового (дерево)	1900 р.	886-М	рішення ОВК від 18.06.91 р. № 112	УГКЦ
111	с. Брошнів	Церква Св. Параскеви ( дерево)	1910 р.	888-М	рішення ОВК від 18.06.91 р. № 112	
112	с. Дуба	Церква Св. Миколая (дерево)	1908 р.	893-М	рішення ОВК від 18.06.91 р. № 112	
113	с. Дубшари	Церква Введення в храм Пречистої Діви Марії(дерево )	1924 р.	894-М	рішення ОВК від 18.06.91 р. № 112	

1	2	3	4	5	6	7
114	с. Іванівка	Церква Собору Св. Івана Хрестителя (дерево)	1827 р. реконст р. 1924 р.	896-М	рішення ОВК від 18.06.91 р. № 112	УГКЦ
115	с. Лоп'янка	Церква Воздвиження Чесного Хреста (дерево)	1924 р.	904-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	
116	с. Нижній Струтинь	Церква Св. Дмитрія (дерево)	1926 р.	918-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
117	с. Підсухи	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1900 р.	907-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
118	сmt. Перегінське	Церква Зішестя Святого Духа (дерево)	1894 р.	908-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
119	сmt. Перегінське	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1894 р.	909-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

### Снятинський район

120	м. Снятин вул. Пушкіна, 4	Церква Чуда Св.Архистрата тига Михаїла (цегла)	1880 р.	1276-М	Розпорядж. предст. президента України від. 23.03.94 р. № 77	
121	с. Борщів	Церква Успіння Пресвятої Богородиці (дерево)	1886 р.	931-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ

1	2	3	4	5	6	7
122	с. Кулачківці	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1888 р.	950-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
123	с. Новоселиця	Церква Введення в храм Пречистої Діви Марії (дерево)	1889 р.	955-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
124	с. Рудники	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (цегла)	1902 р.	959-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
125	с. Русів	Церква Різдва Пресвятої Богородиці (дерево)	1885 р.	961-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	
126	с. Тростянець	Церква Вознесіння Господнього (дерево)	1894 р.	964-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
127	с. Тулова	Церква Благовіщення Пречистої Діви Марії (дерево)	1880 р.	966-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
<b>Тисменицький район</b>						
128	с. Вільшаниця	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1848 р. реконст р. 1904 р.	983-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
129	с. Драгомиричани	Церква Св. Миколая (деревो)	1923 р.	974-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
130	с. Загвіздя	Церква Св. Івана Хрестителя (цегла)	1820 р. реконст р. 1918 р.	976-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
131	с. Клубівці	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (деревो)	1906 р.	979-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
132	сmt. Лисець	Церква Воздвиження Чесного Хреста (дерево)	1849 р. реконст р. 1925 р.	971-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
133	с. Радча	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1890 р.	989-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
134	с. Сілець	Церква Різдва Христового (дерево)	1888 р.	990-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
135	с. Слобідка	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1888 р.	991-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
136	с. Старі Кривотули	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1772 р. реконст. 1923 р.	992-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

1	2	3	4	5	6	7
137	с. Тязів	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1894 р.	995-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
138	с. Чернолізці	Церква Св. Миколая (дерево)	1851 р. Реконст р 1910р.	1001-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ

### Тлумацький район

139	с. Гарасимів	Церква Перенесення мощей Св. Миколая (цегла)	1831 р. реконст р. 1909 р.	1017-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УАПЦ
140	с. Долина	Церква Покрову Пресвятої Богородиці (дерево)	1882 р.	1020-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ
141	с. Королівка	Церква Св. Архистратига Михаїла (дерево)	1864 р. реконст р. 1916 р.	1023-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
142	с. Кутище	Церква Різдва Св. Івана Хрестителя (дерево)	1802 р. реконст р. 1908 р.	1024-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р.	УАПЦ
143	с.мт. Обертин	Церква Св. Кирила і Мефодія (цегла)	1882 р.	1031-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
144	с. Олешів	Церква Перенесення мощей Св. Миколая (дерево)	1806 р. реконст р. 1899р.	1029-М	Рішення ОВК від 19.09.89 р. №144	Сп. кор. УАПЦ УГКЦ



1	2	3	4	5	6	7
145	с. Палагичі	Церква Св.Архистра тига Михаїла (дерево)	1895 р.	1032-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ
146	с. Петрилів	Церква Св. Косми і Дем'яна (дерево)	1892 р.	1033-М	Рішення ОВК від 18.06.91 р. №112	УГКЦ

### III. Перелік сакральних об'єктів Тернопільської обл., 1890-1925 рр.

№	Місцевість	Церква	Дата	Реєстраційний номер
<b>Кременецький район</b>				
1	м. Кременець вул. Шевченка, 90	Дзвіниця	п. XX ст.	1591/3
2	пл. Возз'єднання м. Почаїв	Троїцький собор	1912 р.	672/2
<b>Тернопільський район</b>				
3	с. Буцнів	Дзвіниця церкви Св. Петра і Павла	п. XX ст.	1598/2

**Всього:** Львівська обл. – 108 об'єктів  
Івано-Франківська обл. – 146 об'єктів  
Тернопільська обл. – 3 об'єкти

Львівська область	108
Бродівський район	1
Буський район	4
Городоцький район	1
Дрогобицький район	8
Жидачівський район	3
Жовківський район	3
Золочівський район	9
Кам'янка-Буський район	6
Миколаївський район	1
Мостиський район	7
Перемишлянський район	30
Пустомитівський район	5
Радехівський район	1
Самбірський район	1
Сколівський район	3
Старосамбірський район	9
Стрийський район	11
Яворівський район	5

Рис. Д.2.1. Статистичні дані будівництва церков кін. XIX – поч. XX ст.,  
Львівська обл., 2015

(джерело: сайт Державного реєстру пам'яток архітектури, 2015)


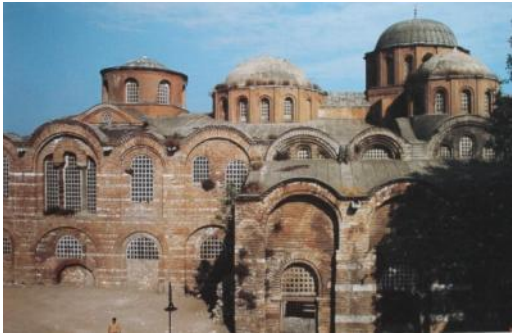


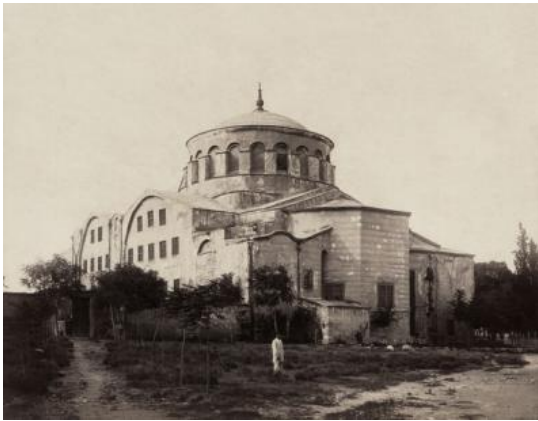
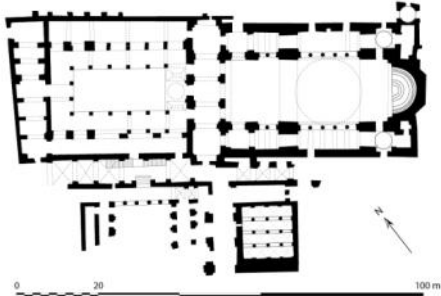
Івано-Франківська область	146
м. Івано-Франківськ	8
Богородчанський район	2
Верховинський район	6
Галицький район	4
Городенківський район	12
Долинський район	11
Калуський район	27
Коломийський район	13
Косівський район	12
Надвірнянський район	6
Рогатинський район	8
Рожнятівський район	10
Снятинський район	8
Тисменицький район	11
Тлумацький район	8

Рис. Д.2.2 Статистичні дані будівництва церков кінця XIX – початку XX ст.,  
Івано-Франківська обл., 2015

Тернопільська область	
Кременецький район 2 церкви	
Дзвіниця Келії, п. XX ст., м. Кременець вул. Шевченка, 90 Троїцький собор, 1912 р., пл. Возз'єднання місто Почаїв	
Тернопільський район 1 церква	
Дзвіниця церкви Св. Петра і Павла, п. XXст., с. Буцнів	
Тернопільська область	3
Кременецький район	2
Тернопільський район	1

Рис. Д.2.3 Статистичні дані будівництва церков кінця XIX – початку XX ст.,  
Тернопільська обл., 2015

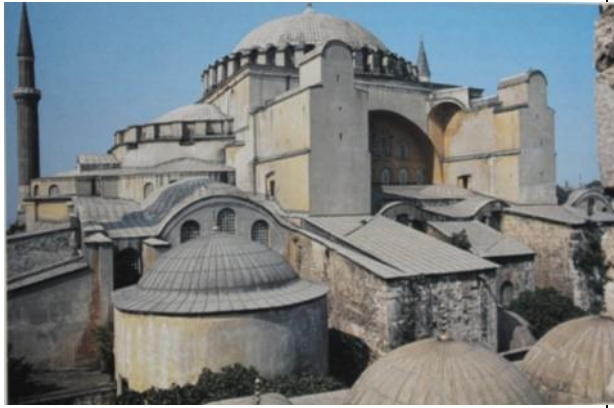
## Сакральна архітектура та інтер'єри ареалів ранньоавізантійського впливу

<b>ВІЗАНТІЯ</b> Константинополь (сучасна територія Туреччини)	 <p>колишня імператорська церква (Паммакарістос в Стамбулі)</p>	 <p>Комплекс монастиря Христа Пантократора, церква Св Михаїла бл. 1136 р., Константинополь</p>
	 <p>Церква Св.Ірини поч. будів.ІV ст., кол.кафедральний храм Константинополя (сучас. Стамбул, Туреччина)</p>	 <p>Інтер'єр церква Св. Ірини, фото 1912 р. Поліхромії повністю були знищені під час перелаштування інтер'єру для потреб ісламського віросповідання</p>
	 <p>Церква Св Ірини, фото 1900 р.</p>	 <p>Наземний план церкви Св Ірини</p>

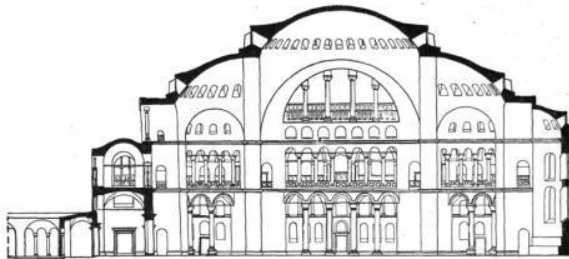


**ВІЗАНТІЯ**

**Константинопіль**



Кафедральний храм Св. Софії, 533–537 рр.,  
Константинопіль  
(сучасний Стамбул, Туреччина)



Повздовжній переріз храму Св Софії,  
Константинопіль



Початковий вигляд Св Софії в  
Константинополі



Сучасний вигляд Св Софії, Стамбул



Фрагменти мозаїчних композицій



Сучасний вигляд інтер'єру Св Софії,  
Стамбул (Туреччина)

Герьоме (сучасна Тууреччина)



Богородиця Умиління,  
фрагмент поліхромії ХІст.,  
Герьоме (Туреччина)



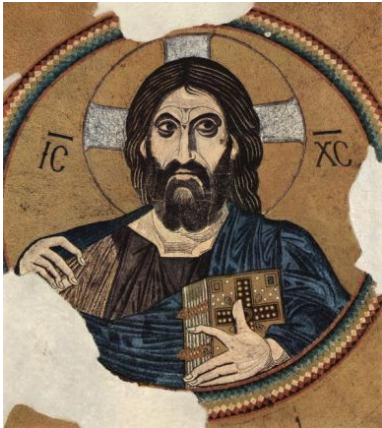




Архангел, фрагмент поліхромії ХІ ст.,  
Герьоме (Туреччина)



Цар Соломон,  
фрагмент поліхромій ХІ ст.,  
Герьоме (Туреччина)

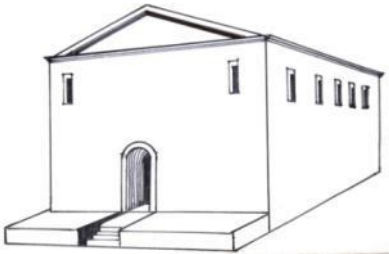
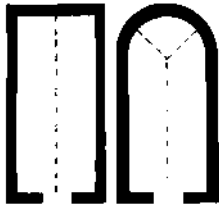

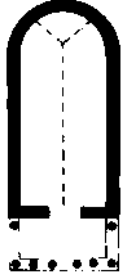



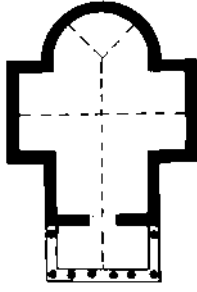


ГРЕЦІЯ	Дафна	 <p>ц.Христа Пантократора, Дафна провінція Атен (сучасна територія Греції)</p> <p>Храм Успіння Богородиці вважають побудованим у 11 столітті. Храм хрестово-купольного типу, за планом – у вигляді грецького хреста. Церкву вінчає єдина восьмикутна баня з напівсферичним склепінням. Серед хрестово-купольних храмів Македонської династії (867–1056) його вважають найкращим серед збережених зразків</p>	 
	Кіпр	 <p>Причастя апостолів, фрагмент поліхромій святилища церква Богородиці, Асіни, поч. XII ст.</p>	 <p>Поліхромії з церква Христа Пантократора, монастир в Дафні (сучасна Греція)</p>





**Об'ємно-просторова типологія християнського храму та іконографічна інфраструктура інтер'єру (реконструкція за Д. Степовиком, 2016 р.)**

Базилікальний тип	План	Іконографічна інфраструктура
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- поліхромії (зображення Христа Пантократора) на стіні умовного простору «святинища» (за престолом)</li> <li>- поодинокі алегорично-символічні знаки (на бокових стінах нави)</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- поліхромії символічно-алегоричного характеру з'являються на плафонах підвісних стель</li> <li>- поліхромії на стінах нефу; іконографія Христос Пантократор: на стіні «святинища»</li> </ul>
		<p>поліхромії символічно-алегоричного характеру містились: стіни нефу, плафони підвісних стель, Христос Пантократор (стіна святинища)</p>
<p align="center">2. Хрестоподібний тип</p>	<p align="center">План</p>	<p align="center">Іконографічна інфраструктура</p>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- поліхромії символічно-алегоричного характеру наносились: стіни нефу і трансепту, плафони підвісних стель, Христос Пантократор (стіна святинища)</li> </ul>




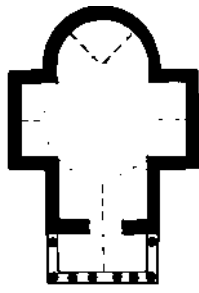
3.Хрестово-купольний тип	план	Іконографічна інфраструктура
		<p>- поліхромії символічно-алегоричного характеру наносились: стіни нефу і трансепту, плафони підвісних стель(нава, рамена трансепту) Агнець (згодом Христос Пантократор) → склепіння куполу; овечки (згодом постаті апостолів) → ребра барабану підкупольного простору</p>



Рис. Д. 2.4. Будівля Академії мистецтв, м. Мюнхен (Баварія), 1905 р.  
(джерело: *Digitale Bibliothek-Münchener Digitalisierungszentrum*, <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb0000462/images/index.html?id...15.02.2013>)

а

Digitale Bibliothek - Münchener Digitalisierungszentrum Seite 1 von 2

Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, 1884-1920 [Projektbeschreibung] [MDZ/Digitale Bibliothek] [Impressum] [PDF-Download]

Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, Bd. 3, München, 1884-1920 BSB Bayerische Staatsbibliothek Digitalisat-Bestellung

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00004662-8 © Bayerische Staatsbibliothek Digitalisat-Bestellung

150% Miniaturansicht 90% |< -50 -10 -5 < > +5 +10 +50 >| Bildnr: 220

Permalink dieser Seite: <http://daten.digitalisat-sammlungen.de/bsb00004662/images/index.html?id=00004662&img=117717>

Zahl	Name	Geburts-Ort und Stand der Eltern	Alter	Kunsthochschule	bei Aufnahme
2171	Sapla Anatolij	St. Petersburg Bismarckstr. auf	25	Bildhauerei Schnitzerei	1898
2172	Kado Guro	Hannover B. Grottelstr. w. w.	25	Malerei Baukunst	" "
2173	Kauschat Wlad.	Wien Grossgörsch auf	21	Malerei Schnitzerei	" "
2174	Reumtun wladimir	St. Petersburg Lefers auf	23	Malerei Baukunst	" "
2175	Sosenko Modest	Porogy Bez. Bogorodzany auf	25	Malerei Baukunst	" "
2176	Wield Gerdof	Wien Wippenstr. w. w.	20	Malerei Schnitzerei	" "
2177	Seng Walf	St. Petersburg Grossgörsch auf	20	Malerei Baukunst	" "
2178	Pjuz Kondratij wlad.	St. Petersburg auf	24	Malerei Schnitzerei	" "
2179	Pjuz Sotdelac Wlad.	St. Petersburg auf	23	Malerei Schnitzerei	" "
2180	Klee Wlad	St. Petersburg auf	21	Malerei Schnitzerei	" "

ca 43.74x34.37cm (-> Hinweise zur Berechnung)

<http://daten.digitalisat-sammlungen.de/bsb00004662/images/index.html?id=00004662&img=117717> 15.07.2013

б

02175 Modest Sosenko — Matrikel AdBK München Seite 1 von 2

STARTSEITE MATRIKELDATIONSBANKZUR ADBK

### 02175 Modest Sosenko

Scan des Matrikeleintrags

**Transkription**

Matrikelbuch:  
1884-1920  
Matrikelnummer:  
2175  
Vorname:  
Modest  
Name:  
Sosenko  
Eintritt:  
17.10.1900  
Austritt:  
Ort (Faksimile):  
Porogy Bez. Bogorodzany / Galizien/  
Stand der Eltern:  
Pfarrer +  
Konfession:  
griechisch-katholisch  
Adresse:  
Alter:  
25  
Fach bei Einschreibung:  
Malschule O. Seitz  
Lehrer bei Eintritt:  
Seitz, Otto  
Eigenschaft:  
Bemerkungen:

**Normierte und zusätzliche Angaben**

Nachname, Vorname:  
Sosenko, Modest  
PND ID:  
Fach normalisiert:  
Malerei  
Weitere Lehrer:  
Ort normalisiert:  
Porogy  
Herkunftsland heute:  
Ukraine

<http://matrikel.adbk.de/Gedruckte/1884-1920/Suche/1900/matrikel-02175> 15.07.2013

Рис. Д. 2.5 Реєстраційна книга Академії мистецтв, Мюнхен, 1884–1920 pp.

(джерело: *Digitale Bibliothek-Münchener Digitalisierungszentrum*, <http://daten.digitalisat-sammlungen.de/~db/bsb00004662/images/index.html?id...> 15.02.2013)

**а – Реєстраційна книга вступу студентів Академії мистецтв у Мюнхені, 1884-1920 pp.**

Дані таблиці: номер – 2/175; місце народження та дані про батьків – Пороги пов. Богородчани Галичина, сирота; вік–25; мистецький фах – живописна школа О.Зайтца.

*а – Martikeilbücher der Akademie der Bildenden Künste München: Zahl-2/175; Geburts-Ort und Stand der Eltern– Porogy; flter–25; Kunstfach: Malschule O.Seitz.*

**б – Реєстраційна книга: 1884-1920**

*б – Martikeilbuch: 1884-1920; Martikeilnummer: 021175; Vorname: Modest Sosenko; Eintritt:17.10.1900; Austritt: Ort (Faksimile): Porogy Bez. Bogorodzany: Galizien; Stand der Eltern: Pfarrer+; Konfession: griechisch-katolich; Adresse: Flter: 25; Fash bei Einschreibung:Mallschule O.Sietz; Lehrer bei Eintritt: Seitz, Otto; Herkunftsland heute: Ukraine*



## Додаток В.3

## Додаткові матеріали до Розділу 3



Рис. Д. 3.1 Композиційно-морфографічний аналіз ікони Андрія Рубльова Старозавітна Трійця: а – «Старозавітна Трійця», А. Рубльов; б – основні структурні форми зображення в іконі; в – осьова та діагональна структура композиції; г – трансцендентна динаміка в образній передачі іконографічного сюжету; д – зворотня динаміка: замкнутість композиційного сюжету; е – безперервна кругова динаміка – триєдиність; є – прихований композиційний засіб: триєдиність – пряме і опосередковане зображення чаші; ж – засоби зворотньої перспективи простору (солея, два трони) – сутність форми і змісту (джерело: Реттинг, 1993, с. 23–33)



## Додаток В.4

### Додаткові матеріали до Розділу 4.

**Висновки хімічно-технологічного дослідження  
тиньку, пігментів та в'язива поліхромій Модеста Сосенка  
ц. Арх. Михаїла, с. Підберізиці Львівської обл.,  
Відділ Консервації та реставрації творів мистецтва Краківської Академії  
Мистецтв (РП), 2009 р.**

**ANALIZA CHEMICZNO-TECHNOLOGICZNA  
SKŁADU TYNKÓW  
ORAZ ANALIZA ILOŚCIOWO-JAKOŚCIOWA SOLI  
WRAZ Z I BADANIEM PIGMENTÓW I SPOIW  
PRÓBEK POBRANYCH  
Z XX-WIECZNEJ (1911 R.) POLICHROMII ŚCIENNEJ  
Z CERKWI ŚW. MICHAŁA  
W PIDBERIZCI - UKRAINA**

### METODYKA BADAŃ

Analizę chemiczno-technologiczną *zapraw* wykonano metodą opracowaną w Laboratorium Chemii Konserwatorskiej Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie w oparciu o zalecenia DIMOS (ICCROM, Italia) i polską normę branżową BN - 75 6730 - 07 (Materiały budowlane).

Zasada metody polega na odtworzeniu składników wyjściowych zapraw metodą analizy chemicznej, oznaczając kolejno zawartość części rozpuszczalnych w kwasie solnym (spoiwo zaprawy) oraz nierozpuszczalnych (wypełniacz zaprawy).

Próbki przygotowywano do oznaczeń w ilości 2 g (wyniki są średnią arytmetyczną trzech badań). Próbkę zadawano stęż. HCl i podgrzewano do całkowitego rozpuszczenia CaCO<sub>3</sub>. Roztwór sączono (przesącz) a pozostałość na sączku przemywano ponownie stęż. HCl i spłukiwano wodą destylowaną. Do przesączu dodawano ilościowo 1M NaOH do zobojętnienia wobec wskaźnika. Na podstawie ilości 1M NaOH potrzebnego do zobojętnienia kwasu obliczano zawartość spoiwa w próbce.

Pozostałość na sączku przemywano wodą destylowaną oraz całość suszono do stałej masy i obliczano masę osadu, przyjmując że jest to wypełniacz zaprawy (% piasek + nierozpuszczalne krzemiany + glinki). Następnie tę samą pozostałość na sączku zadawano 10 % wodnym roztworem Na<sub>2</sub>CO<sub>3</sub>, ogrzewano, dekantowano, sączono, suszono i ważono. Po odjęciu od poprzedniej wartości wypełniacza otrzymywano % zawartość gliniek.

Przesącz natomiast podzielono na dwie części. W pierwszej części określono zawartość gipsu (CaSO<sub>4</sub> 2 H<sub>2</sub>O) w oparciu o reakcję Ca<sup>+2</sup> z Ba<sup>+2</sup> (BaCl<sub>2</sub>) oraz określono jego % udział w wyjściowym składzie zaprawy. Do drugiej części przesączu dodawano na gorąco stęż. HNO<sub>3</sub> oraz NH<sub>4</sub>Cl, osad

sączone, suszono i ważono, traktując go jako % zawartość dodatków hydraulicznych (%  $\text{Al}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_2\text{O}_3$ ).

Z obliczonych zawartości spoiwa i wypełniacza oblicza się przy założeniach podanych wyżej, stosunek wypełniacza i spoiwa użytego do wykonania zaprawy.

**Badania zasolenia** przeprowadzono stosując tradycyjną metodę suszarkowo-wagową. Próbki otrzymanych zapraw w postaci proszkowej ekstrahowano metodą ekstrakcji stacjonarnej. Na wstępie próbki rozkruszono i odważono w ilości 2 g z dokładnością do 0,001 g oraz zadano 20 ml wody destylowanej. Po upływie 24 godzin zawiesiny zdekantowano a w przesączach oznaczano obecność kationów i anionów stosując metodę płomieniową, kroplową i mikrokrytaloskopową wg. załączonego schematu. Ponadto oznaczano przybliżoną ilość węglanów rozpuszczonych w wodzie przy użyciu wskaźników (indykatorów) porównujących powstałe kolory z odpowiadającym ich stężeniem (tylko dla próbek tynków).

#### KATIONY:

$\text{Ca}^{+2}$  - wykonano reakcję mikrokrytaloskopową z 2M  $\text{H}_2\text{SO}_4$  - stwierdzono wykrystalizowanie igieł gipsu  $\text{CaSO}_4$ .

$\text{Na}^+$  - reakcja płomieniowa - pomarańczowożółte zabarwienie płomienia.

$\text{K}^+$  - wykonano reakcję mikrokrytaloskopową z 2M  $(\text{CH}_3\text{COO})_2\text{Cu}$ , 2M  $\text{PbCl}_2$  i  $\text{NaNO}_2$  - wytrącenie się czarnych sześciątów soli  $\text{K}_2\text{PbCu}(\text{NO}_2)_6$ .

$\text{Fe}^{+3}$  - wykonano reakcję kroplową z 2M  $\text{K}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ , potwierdzającą obecność jonów  $\text{Fe}^{+3}$  w badanym roztworze.

$\text{Mg}^{+2}$  - żółty osad w reakcji z oksychinoliną.

#### ANIONY:

$\text{CO}_3^{-2}$  - po zadaniu 2M  $\text{HCl}$  wydziela się gaz  $\text{CO}_2$ .

$\text{SO}_4^{-2}$  - reakcja z 2M  $\text{BaCl}_2$  - wytrącenie się nierozpuszczalnego białego osadu  $\text{BaSO}_4$ .

$\text{NO}_3^-$  - reakcja z  $\text{FeSO}_4$  i stęż.  $\text{H}_2\text{SO}_4$  - brązowa obrączka soli zespolonej  $[\text{Fe}(\text{NO})]\text{SO}_4$ .

$\text{Cl}^-$  - reakcja z 2M  $\text{AgNO}_3$  - wytrącenie się serowatego osadu  $\text{AgCl}$ .

Pozostałości z nad ekstraktów suszono w suszarce w temp.  $105^\circ\text{C}$  do stałej masy, ponownie je ważono i metodą wagową oznaczono procentową zawartość sumaryczną wszystkich soli rozpuszczalnych w wodzie. W tabeli podano tak % zawartość wszystkich soli rozpuszczalnych w wodzie jak i % zawartość węglanów (dla próbek tynków).

Zamieszczone wyniki są średnią arytmetyczną z trzech pomiarów.

**Analizę pigmentów** przeprowadzono stosując metody mikroskopowe oraz mikrochemiczne. Próbki pigmentów obserwowano pod mikroskopem mineralogicznym (Laboval, prod. Carl Zeiss Jena, Niemcy) w świetle spolaryzowanym przechodzącym przy powiększeniu do 400 x, określając ich kolor, kształt, homogeniczność, własności optyczne kryształów (pleochroizm, współczynnik załamania światła) oraz reakcje chemiczne (mikrokrytaloskopowe i kroplowe).

**Analizę spoiwa** wykonano stosując metodę spektroskopii w podczerwieni. Widmo IR zarejestrowano na spektrofotometrze FTIR typu Nicolet 380 w zakresie od  $4000$  do  $400\text{ cm}^{-1}$ .

## W Y N I K I

Otrzymane próbki oznaczono jak na załączonych fotografiach:

**Nr 1 – tynk**

**Skład tynku:**

Relacja spoiwa do wypełniacza 1 : 2,9

Zaprawa tynku wapienno-piaskowa z wtrąceniami innych kruszyw w kolorze białym. Spoiwo typu porowego. Wypełniacz mieszany głównie piasek kwarcowy, ziarna różnej wielkości frakcji psefitowej, psamitowej oraz aleurytowej. Ziarna wypełniacza w kolorze białym, przezroczystym, ugrowym, pomarańczowym, szarym, brązowym oraz czarnym (węgiel drzewny lub popiół). Ponadto zaprawa zawiera dużo grudek nie rozpuszczonego wapna oraz drobne błyszczące szaro-czarne biotyty.

**Nr 2 (Z<sub>A<sub>B</sub></sub>K<sub>A<sub>B</sub></sub>) – pobiała**

a. W widmie IR występują pasma przy następujących częstościach:

710, 880, 1040, 1440, 1650, 1710, 1800, 2820, 2910 cm<sup>-1</sup> - charakterystycznych dla węgla wapnia oraz spoiwa białkowego typu kleju.

**W N I O S E K : pobiała wapienna - spoiwo klejowe.**

**Nr 3 (CA<sub>3</sub>) – tynk**

**Skład tynku:**

Relacja spoiwa do wypełniacza 1 : 3,1

Zaprawa wapienno-piaskowa z wtrąceniami innych kruszyw w kolorze białym z odcieniem szarym. Spoiwo typu porowo-kontaktowego. Wypełniacz mieszany głównie piasek kwarcowy, ziarna różnej wielkości frakcji psefitowej, psamitowej oraz aleurytowej. Ziarna wypełniacza w kolorze białym, przezroczystym, szarym, ugrowym, brązowym oraz czarnym (węgiel drzewny lub popiół). Ponadto zaprawa zawiera dużo grudek nie rozpuszczonego wapna, drobne błyszczące szaro-czarne biotyty oraz perłowy muskowitz.

**Pigment, błękit**

a. Pod mikroskopem widoczne małe okrągłe cząstki w kolorze niebieskim, zbite w większe grupy, pojedynczo załamujące światło.

Po zadaniu 2M HCl zaobserwowano wydzielanie się gazu o charakterystycznym zapachu H<sub>2</sub>S siarkowodoru i po podgrzaniu nastąpiło całkowite odbarwienie się pigmentu.

**W N I O S E K : Na<sub>8</sub>-10Al<sub>6</sub>Si<sub>6</sub>O<sub>24</sub>S<sub>2-4</sub> - ultramaryna sztuczna.**

**Nr 4 (D<sub>1</sub>) – tynk**

**Skład tynku:**

Relacja spoiwa do wypełniacza 1 : 3,0

Zaprawa wapienno-piaskowa z wtrąceniami innych kruszyw w kolorze biało-szarym. Spoiwo typu kontaktowego. Wypełniacz mieszany głównie piasek kwarcowy, ziarna różnej wielkości frakcji psefitowej, psamitowej oraz aleurytowej. Ziarna wypełniacza w kolorze białym, przezroczystym, ugrowym, pomarańczowym, szarym, brązowym oraz czarnym (węgiel drzewny). Ponadto zaprawa zawiera dużo grudek nie rozpuszczonego wapna, drobne błyszczące szaro-czarne biotyty oraz perłowy muskowitz.

**Nr 5 (D<sub>2</sub>) – sole****Analiza stopnia zasolenia próbki****Analiza jakościowa soli:****Kationy:** Ca<sup>+2</sup>, K<sup>+</sup>, Mg<sup>+2</sup>, Fe<sup>+3</sup>**Aniony:** SO<sub>4</sub><sup>-2</sup>, NO<sub>3</sub><sup>-</sup>, Cl<sup>-</sup>**W N I O S E K:** siarczany, azotany i chlorki wapnia, potasu, magnezu i żelaza.**Pigmenty, zielen**

a. Pod mikroskopem widoczne cząstki zieleni, średniej wielkości, nieregularne, częściowo przezroczyste, dwójłomne.

Pigment nie rozpuszcza się ani w kwasach ani w zasadach. Wykonano reakcję z perłą boraksową, potwierdzającą obecność jonów Cr<sup>+3</sup>.

Wniosek: Cr<sub>2</sub>O<sub>3</sub> x H<sub>2</sub>O - zielen chromowa. mikroskopem widoczne cząstki w kolorze żółtym, homogeniczne, drobne, zbite w większe grupy, pojedynczo załamujące światło.

Pigment zadano 2M HCl i wykonano reakcję kroplową z 2M K<sub>4</sub>[Fe(CN)<sub>6</sub>], potwierdzającą obecność jonów Fe<sup>+3</sup> w badanym roztworze.

Wniosek: (Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> + Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) H<sub>2</sub>O - żółta żelazowa.

c. Pod mikroskopem widoczne bardzo drobnutkie białe cząstki, zbite w większe grupy, pojedynczo załamujące światło.

Próbka rozpuszcza się w 2M HCl. Wykonano reakcję mikrokrystaloskopową z 2M CH<sub>3</sub>COOH i 2M (NH<sub>4</sub>)<sub>2</sub>[Hg(SCN)<sub>4</sub>], potwierdzającą obecność jonów Zn<sup>+2</sup>.

Wniosek: ZnO - biel cynkowa.

**W N I O S E K:** zielen chromowa z domieszkami żółtej żelazowej oraz bieli cynkowej.**Nr 6 (KA<sub>4</sub>) - czerwien**

a. Pod mikroskopem widoczne cząstki w kolorze czerwonym, homogeniczne, drobne, zbite w większe grupy, pojedynczo załamujące światło.

Pigment zadano 2M HCl i wykonano reakcję kroplową z 2M K<sub>4</sub>[Fe(CN)<sub>6</sub>], potwierdzającą obecność jonów Fe<sup>+3</sup> w badanym roztworze.

Wniosek: Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub> + Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> - czerwien żelazowa.

b. Obserwacja i analiza bieli jak w pkt. 5c.

**W N I O S E K:** czerwien żelazowa z wtrąceniami bieli cynkowej.**Spoiwo**

c. W widmie IR występują pasma przy następujących częstościach:

810, 880, 910, 1100, 1480 i 1800 cm<sup>-1</sup> - pochodzących od obecności spoiwa typu kazeiny wapiennej.

**W N I O S E K:** spoiwo typu kazeiny wapiennej.

## P O D S U M O W A N I E

Na podstawie przeprowadzonych **badan chemiczno-technologicznych próbek zapraw** tynków pobranych z polichromii ściennej z około 1911 roku z cerkwi Św. Michała w Pidberizci (Ukraina) można stwierdzić, że są to zaprawy zawierające spoiwo wapienne typu porowego, porowo-kontaktowego i kontaktowego.

Należy przypomnieć, że spoiwo typu podstawowego (bazalnego) to spoiwo z dużą ilością spoiwa w próbce, porowe zawiera mniej spoiwa a typu kontaktowego - najmniej spoiwa, dużo wypełniacza, którego ziarna stykają się ze sobą.

Opierając się na danych z tabel i wykresów podających skład zapraw relacja spoiwa do wypełniacza kształtuje się następująco:

Nr 1 – 1 : 2,9

Nr 3 - 1 : 3,1

Nr 4 – 1 : 3,0

Głównym składnikiem wypełniaczy jest kruszywo naturalne w postaci piasku kwarcowego psefitowego (ziarna > niż 2 mm), psamitowego (ziarna od 0,2 do 2 mm) oraz aleurytowego (ziarna < 0,2 mm).

Ponadto w składzie mineralnym kruszywa dominują ziarna krzemianów, łupków krzemionkowych, substancje ilaste, różne związki żelaza oraz wtrącenia węgla drzewnego (lub też mialkiego popiołu).

Ponadto zaobserwowano w strukturze większości zapraw obecność wtrąceń łyszczyków (miki -minerału skałotwórczego, czyli krzemianu potasowo-żelazowo-magnezowego) jako czarno-szarych błyszczących biotytów i perłowego muskowitu oraz nie rozpuszczonych grudek wapna.

Na podstawie przeprowadzonych **badan stopnia zasolenia** próbki tynku oznaczonego nr 5 stwierdzono, że zawartość % soli wynosi 2,5 % .

Należy nadmienić, że podana wartość soli w próbce tynku jest pomniejszona o % zawartość węglanów, która wynosi około 0,5%.

Reasumując przeprowadzone badania stopnia zasolenia otrzymanej próbki można zauważyć z podanych danych, że stopień zasolenia jest średni, ponieważ ilość soli o wartości około 2,5 % określa się jako średnią.

Granica umowną dużego zasolenia uznaje się w literaturze wartość > 3,5 %.

Występujące sole w badanej próbce tynku (pomijając węglany) to przede wszystkim **siarczany, azotany i chlorki wapnia, potasu, magnezu i żelaza.**

Zidentyfikowane sole to siarczany i azotany pochodzące głównie z procesów zanieczyszczenia powietrza bogatego tak w tlenki siarki jak i tlenki azotu (korozja chemiczna materiałów budowlanych), niektóre azotany pochodzą też z rozkładu substancji organicznych przez mikroorganizmy oraz chlorki, które są wprowadzane najczęściej w wyniku prowadzonych prac konserwatorskich lub zabiegów czyszczenia obiektu.

Węglany natomiast są wprowadzane już do zaprawy w samym procesie technologicznym jej wykonywania (dlatego podczas analizy ilościowej je pomijamy).

**Badania mikrochemiczne pigmentów** próbek oznaczonych nr 3, 5 i 6 pozwoliły na zidentyfikowanie:

**bieli** – cynkowej,

**żółcieni** – żelazowej,

**czzerwieni** – żelazowej,

**blekitu** – ultramaryny sztucznej oraz

**zieleni** – chromowej.

Biel cynkowa została odkryta z końcem XVIII wieku i wprowadzona do palety malarskiej w spoiwie olejnym około 1845 roku.

Syntetyczne żółcienie i czerwienie marsowe (żelazowe) zostały odkryte i wprowadzone do palety malarskiej w II-giej połowie XIX wieku.

Ultramaryna sztuczna jest pigmentem XIX wiecznym, odkryta w 1826 roku a po 1830 roku rozpoczęto już jej produkcję na skalę fabryczną.

Zieleń chromowa jest pigmentem odkrytym około 1840 roku, występującym w kilku odmianach a rozpowszechnionym w malarstwie po roku 1860.

Reasumując badania chemiczne oraz obserwacje mikroskopowe pobranych pigmentów można stwierdzić z punktu widzenia wyłącznie analizy chemicznej, że nie datują one jednoznacznie omawianej warstwy polichromii ściennej, ale zacieśniają jej najwcześniejsze datowanie na II-gą połowę XIX wieku, ze względu na wyniki analizy pigmentów.

A zatem nie zaprzeczają jej XX-wiecznej proveniencji.

Ponadto wykryto w próbce nr 2 pobiałe wapienne ze spoiwem klejowym a w próbce oznaczonej nr 6 spoiwo typu kazeiny wapiennej.

Kraków, 29. 06. 2009 r.

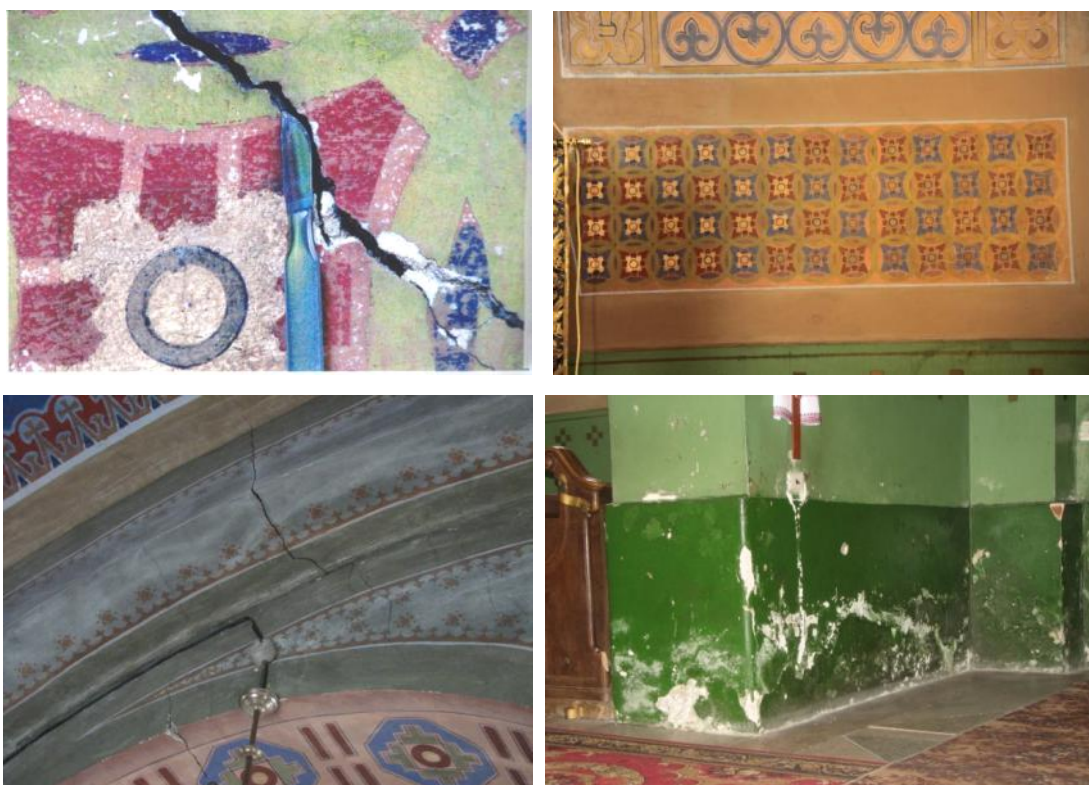


Рис. Д.4.1 Процес відбору проб для хіміко-технологічного дослідження

поліхромій Модеста Сосенка в церкві Арх. Михаїла, с. Підберізіці

(фото: Дуткевич та Радомська, 2008)



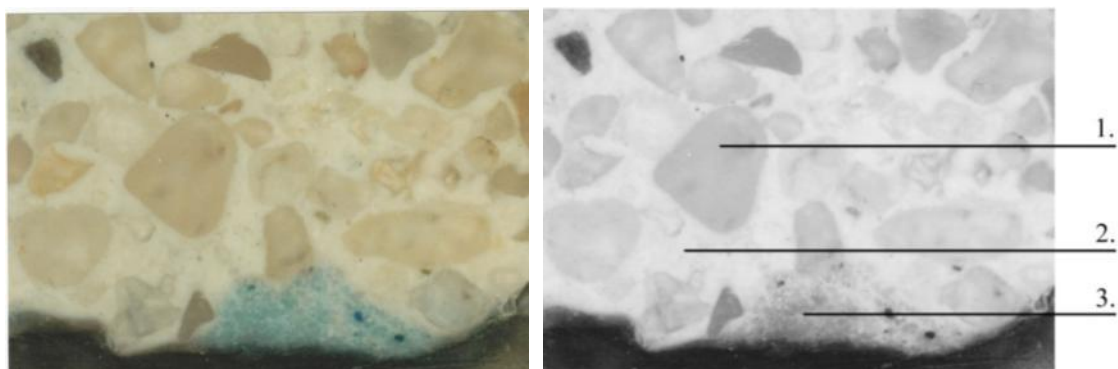


Рис. Д.4.2 Мікрофотофіксація поперечного зрізу проби тиньку:

*1 – пісок (наповнювач); 2 – в'язиво (вапно); 3 – пігмент*

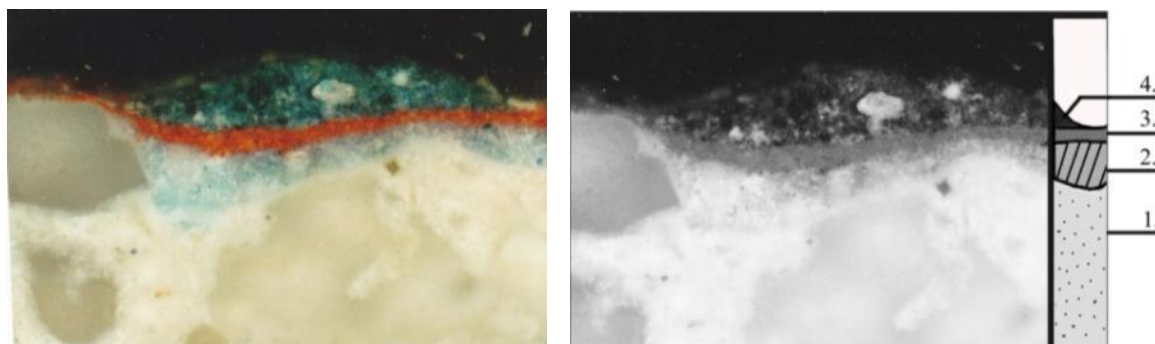


Рис. Д.4.3 Стратиграфія тиньку і малярських верств (мікрофотофіксація) :

*1 – вапняно-піщаний тиньк; 2 – набіл; 3,4 – фарбові верстви поліхромій*

<b>В'язиво</b> <b>(%)</b>	<b>Наповнювач</b> <b>(%)</b>	<b>Пісок</b> <b>(%)</b>	<b>Доб.</b> <b>(%)</b>	<b>Вмс. гідр.</b> <b>(%)</b>
23,0	67,0	45,0	24,0	10,0

Рис. Д.4.4 Результати співвідношення в'язива і наповнювача (1 : 2,9)

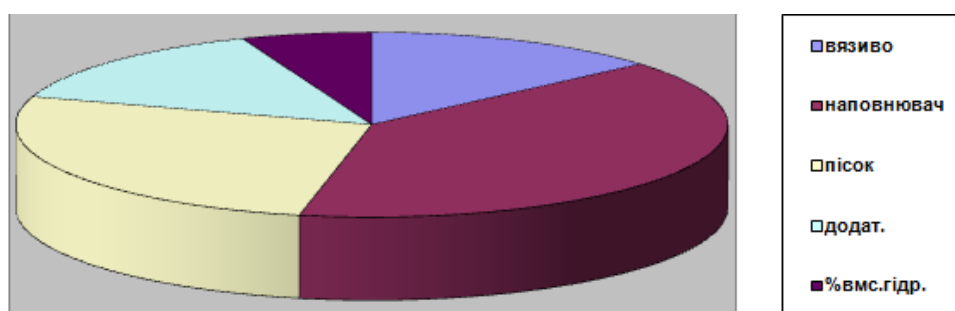


Рис. Д.4.5 Гістограма складу досліджуваної штукатурки

<b>В'язиво</b> (%)	<b>Наповнювач</b> (%)	<b>Пісок</b> (%)	<b>Доб.</b> (%)	<b>Вмс. гдр.</b> (%)
22,0	69,0	51,0	18,0	9,0

Рис. Д.4.6 Проба №3 (СА<sub>3</sub>) – склад штукатурки (світло-блакитного забарвлення)

Співвідношення в'язива до наповнювача 1:3,1

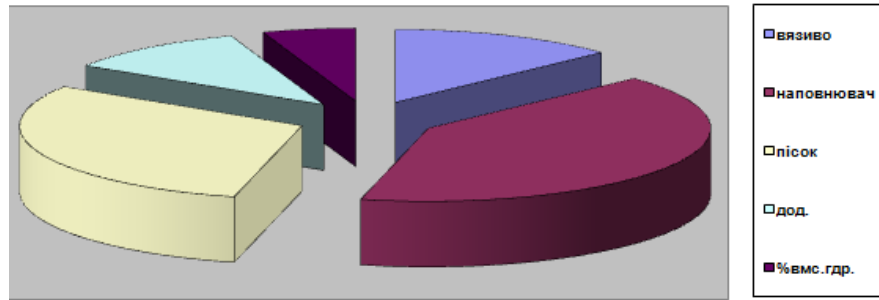


Рис. Д.4.7 Гістограма складу досліджуваної штукатурки

Проба	Сумарна кількість солі [%]	Карбонати [%]	солі [%] без карбонатів
<b>А</b>	<b>3,0</b>	<b>0,5</b>	<b>2,5</b>

Рис. Д.4.8 Таблиця даних: степінь засоленості проби (А)

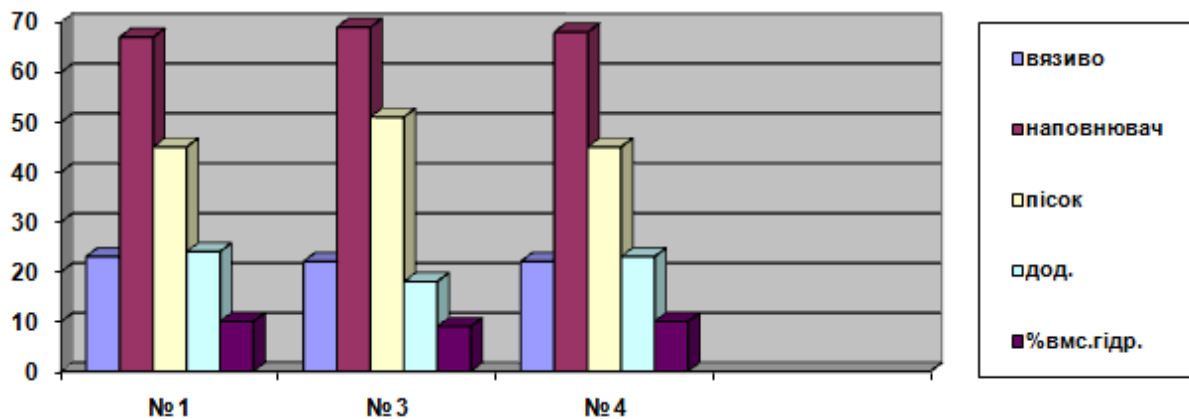


Рис. Д.4.9 Гістограма підсумку кількісного наповнення складу штукатурок

Головним складником наповнювача є природний матеріал – кварцовий пісок різних фракцій псефітового (зерна більші ніж 2 мм), псамітового (зерна від 0,2 до 2 мм) і алевритового (зерна менші 0,2 мм).

В складі мінеральних додатків домінують зерна силікатів, кременевого сланцю, глинистих речовин, різних сполук заліза і деревного вугілля.

Окрім цього спостерігаються блискучі включення (слюда, силікат калію), а також чорно-сірих блискучих біотитів, перлових включень та нерозчинних грудочок вапна.

На основі проведених досліджень щодо степені засоленості визначено, що % вміст *солі* складає 2,5%.

Слід зауважити, що кількість солі в штукатурці є зменшена в % співвідношенні на % вміст карбонатів, які складають близько 0,5%.

Підсумовуючи проведене дослідження щодо степені засоленості проби, на основі отриманих даних можна стверджувати, що степінь засолення є середньою, оскільки вміст у 2,5% солі в пробі вважається як середня норма.

Межею, що дозволяє говорити про високий степінь засоленості, згідно літератури, є вміст солі  $> 3,5\%$ .

Серед солей, що виявлено в пробі, сірчані, азотні і хлорні солі кальцію, калію, магнію, і заліза, не враховуючи карбонатів.

Сірчані і азотні солі, що виявлено в пробі, швидше за все як наслідок забруднення повітря оксидами сірки та оксидами азоту (хімічна корозія будівельних матеріалів). Деякі нітрати походять від розкладання органічних речовин мікроорганізмами. Хлориди – наслідок проведення консерваційних робіт і заходів пов'язаних з чищенням об'єкту.

В той же час карбонати є додані до матеріалу під час технологічного процесу роботи (при кількісному аналізі їх було опущено).

Мікроскопічне дослідження пігментів у відібраних пробах № 3, № 5 і № 6

дозволило виявити: білила – цинкові<sup>36</sup>; червоні – охра, жовті – охра<sup>37</sup>; сині – штучний ультрамарин<sup>38</sup>; зелені – хромові<sup>39</sup>.

Додатково виявлено в пр. №2 вапно з клеєвим в'язивом, а в пробі під №6 в'язиво тваринного походження – тип казеїну.

Підсумовуючи хімічні дослідження, зокрема мікроскопічні, взятих проб на пігменти, можна стверджувати з огляду *результатів хімічного аналізу*, що вони не дають однозначної відповіді щодо датування поліхромного настінного шару, але ставлять датування в певні часові рамки: найбільш ранні часові межі датування даних поліхромній – др. пол. ХІХ ст., з огляду на висновки щодо аналізу пігментів. Разом з тим, ніщо не заперечує її походження в ХХ ст.

---

<sup>36</sup> Цинкові білила відкрито в кінці ХVІІІ ст. і впроваджено до малярської палітри на олійній основі близько 1845 р.

<sup>37</sup> Синтетичну жовту і червону марсову (залізни охри) стали відомі і введені в палітру малярства в другій половині ХІХ ст.

<sup>38</sup> Штучний ультрамарин є пігментом ХІХ ст.; відкритий в 1826 р., і в 1830 р. вже розпочато його заводський випуск.

<sup>39</sup> Хромову зелень відкрито близько 1840 р., відомо кілька її різновидів, поширення в малярстві набула з 1860р.

**Фізико-оптичні методи дослідження матеріальної структури поліхромій  
Модеста Сосенка з церкви Арх. Михаїла с. Підберіців Львівської обл.**


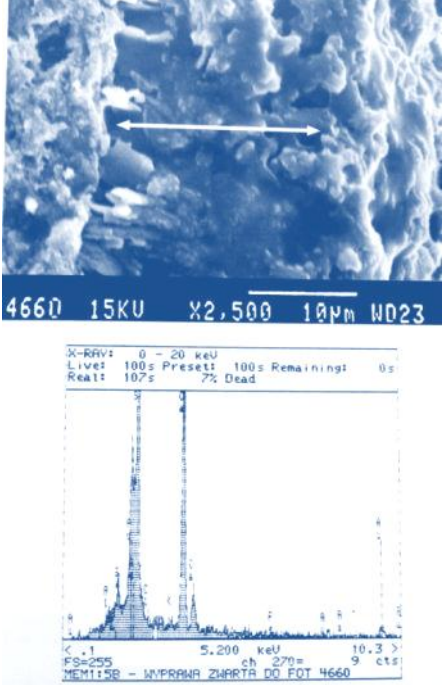
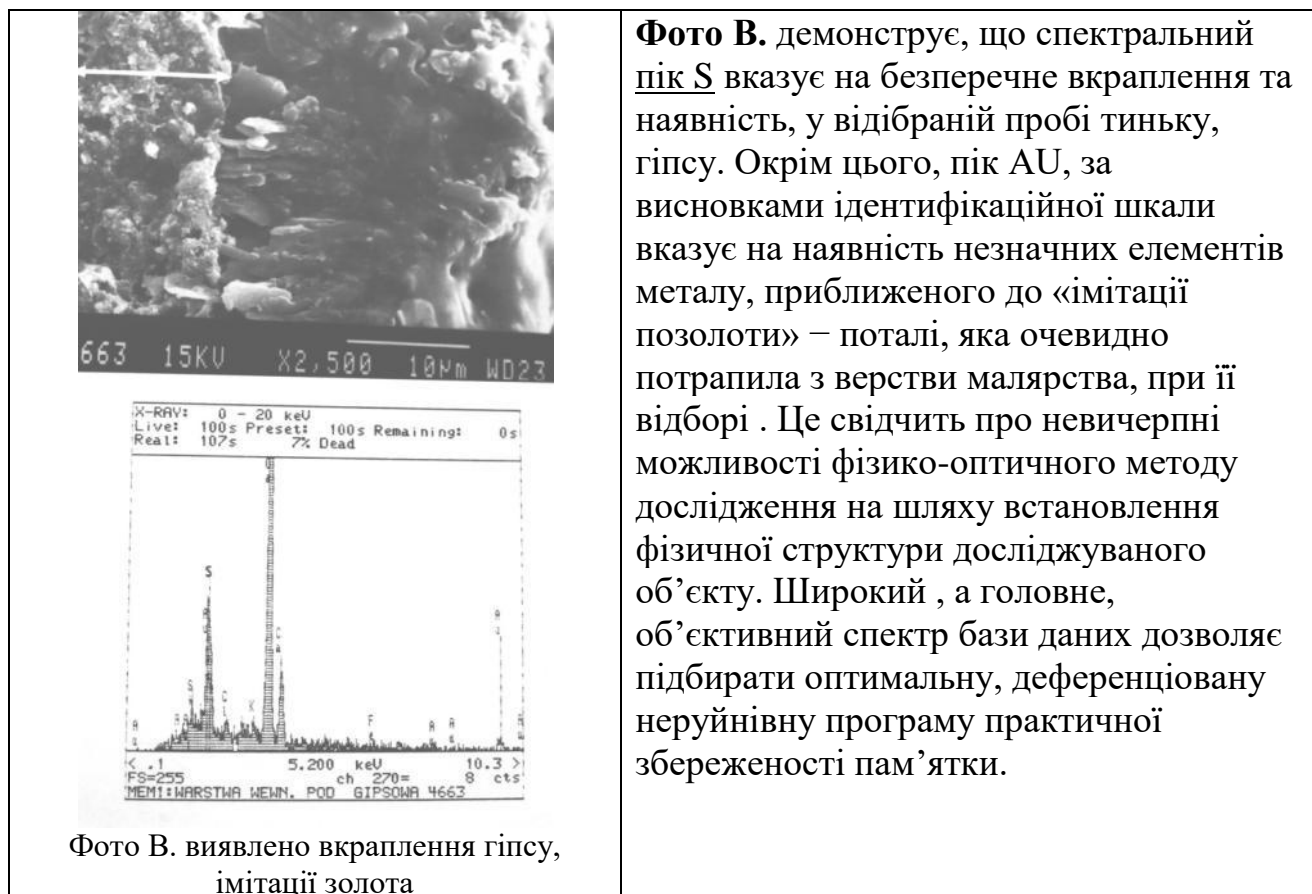
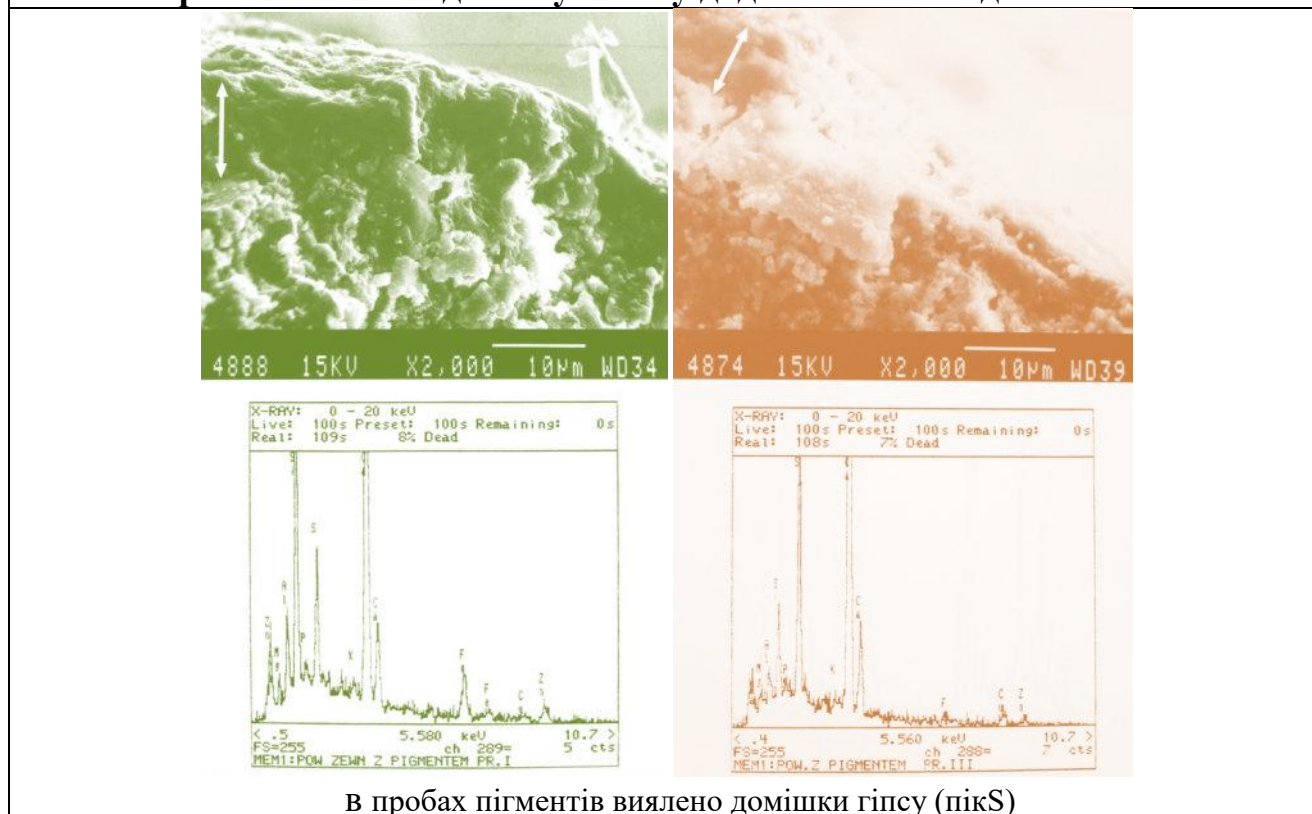
<b>ІЧ-спектроскопія – метод вияву вмісту додаткових складників тиньку</b>	
	<p><i>ІЧ-спектроскопія, це фізико-оптична метода дослідження, яка дозволяє виявити додаткові складники в структурі обраної проби, які не завжди прослідковуються при хімічних методах дослідження.</i></p> <p><b>Фото А.</b> демонструє, що певний спектр виявив, у відібраній порошкоподібній пробі тиньку (Пр.№5В), велику кількість сірки (гіпсу). Це важливий акт, оскільки домішки гігроскопічного гіпсу можуть спричинити до надмірного зволоження тиньку, і в результаті бути полем для життєдіяльності грибків, біоорганізмів, які негативно впливають на збереження поліхромій, зокрема клеєвого в'язива малярських верст, і можуть бути однією з причин споршкованості пігментів та деструкції деяких колористичних партій стінопису</p>
	<p><b>Фото Б.</b> І-Ч спектрохромографія демонструє структуру тиньку при зламі цільної проби тиньку. І в цьому випадку, чутлива спектральна крива виявила вміст гіпсу, при чім, у структурованому вигляді, з яскраво вираженою візуальною картиною пустот, які легко заповнюються конденсатом та іншим типом вологості.</p>

Фото А. вміст гіпсу у пробі тиньку

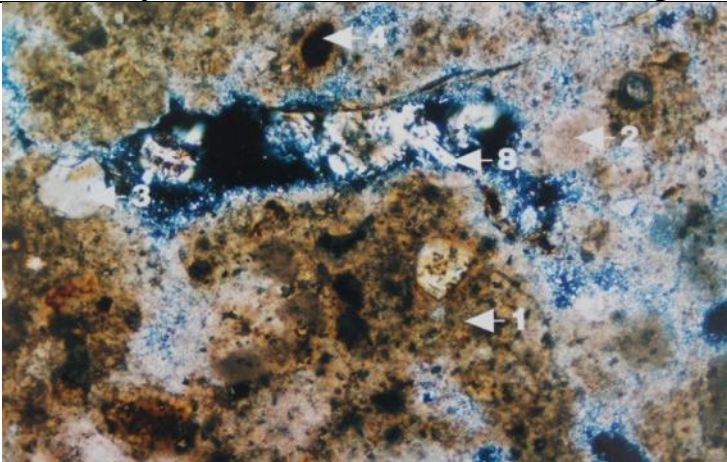
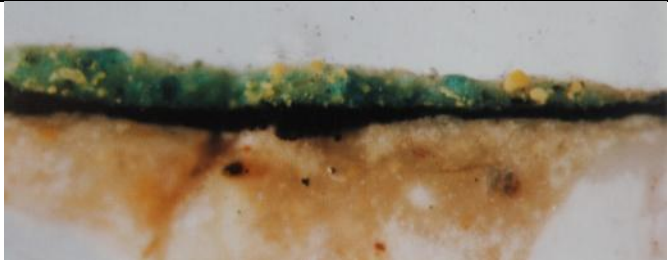
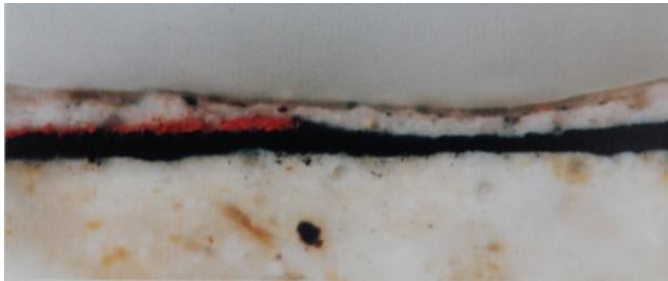
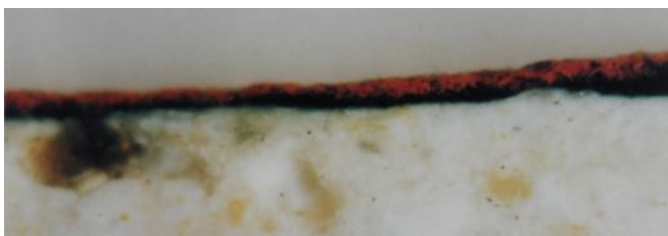
Фото Б. виявлено вміст гіпсу



### ІЧ-спектроскопія – метод вияву вмісту додаткових складників в пігментах





<b>Візуально-оптичні дослідження проб тиньку, малярської верстви</b>	
 <p data-bbox="293 719 831 757">Фото Д. При 100 х зб., 3,8– вміст гіпсу</p>	<p data-bbox="948 259 1489 685"><b>Фото Д.</b> (зб.100 х ), дає можливість досвідченому реставраторові та науковцеві виявити різні нетипові вкраплення у структурі проби. Цифрою 3,8 позначено епіцентри гіпсових втручань в автентичну структуру тиньку, які неозброєним оком побачити не можливо</p>
 <p data-bbox="225 1016 895 1099">Фото Є. Мал.верстви з тиньком, поперечний зріз /нижня -тиньк, дві верхні – ф.в.поліхромії</p>  <p data-bbox="245 1413 863 1525">Фото Ж. Мал.верстви з тиньком, поперечний зріз/тиньк, чорна ф.в., червона ф.в.(середня), світла ф.в.(верхня)</p>  <p data-bbox="220 1794 895 1906">Фото З. Мал.верстви з тиньком, поперечний зріз / тиньк, чорна ф.в.(нижня), червона з домішками чорної (верхня)</p>	<p data-bbox="948 757 1489 1312"><b>Фото Є.</b>(зб.100х) мікрофотофіксація поперечного зрізу проби тиньку з фарбовою верствою. При 100х збільшенні фахівець має змогу проаналізувати поетапність нанесення фарби – вивчити техніку, авторський принцип стінопису. Наприклад, встановлено наступне: поверх тиньку нанесена чорна барва; верхня ф.в.: зелень (висвітлений охрою малахіт).</p> <p data-bbox="948 1312 1489 1995"><b>Фото Ж.,З</b> – виявлено три верстви поліхромії: чорну, проміжкову–червону, верхню–світлу. Це свідчить про поетапне нанесення ф.в., характерне для іконопису середньовіччя, що створює неповторний ефект накладання та penetрації пігментів, утворюючи нюансний і вишуканий в колористиці живопис. В живописній техніці М.Сосенка відсутній спосіб граничного нанесення кожної колористичної партії, що характерно для сучасних монументалістів.</p>