

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)
Інститут народознавства Національної Академії наук України
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Ягелонський університет (Польща)

**ПЕРША МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
«ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ЗБЕРЕЖЕННЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ ТА
МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА»**

присвячена 400-річчю Успенського іконостасу Ставропігійського братства у Львові
(1616–1638)

ЗБІРНИК ТЕЗ ДОПОВІДЕЙ



Київ–2016

Rząd Deesis w ikonostacie w Grzybowicach Wielkich. Próba rekonstrukcji pierwotnego układu

Ikonostas z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, obecnie w cerkwi św. Kosmy i Damiana w Grzybowicach Wielkich od lat nie przestaje zajmować badaczy malarstwa ikonowego. Nikt nie ma wątpliwości, że wymaga ono natychmiastowej kompleksowej pracy konserwatorów zabezpieczającej zarówno ikony, jak i strukturę architektoniczno-rzeźbiarską. Ta kwestia jest najważniejsza i najpilniejsza, na bok zaś powinny zostać odsunięte w tym momencie wątpliwości, co do jego dalszych losów, jak też ewentualnego scalenia z ikonami pozostałymi we Lwowie, i przywrócenia jego pierwotnej formy.

Zdemontowany i wywieziony z cerkwi wołoskiej ikonostas został kupiony za pośrednictwem rzeźbiarza Szymona Starzewskiego w 1767 roku do Grzybowic Wielkich. Choć znacznie zdekompletowany i tak był za duży, do małej wiejskiej cerkwi. Dlatego usunięto z niego część ikon. Tak zmniejszony ikonostas nadal nie mieścił się w granicach wyznaczonych przez filary łuku tęczowego i wielokrotnie załamany znacznie wykroczył poza nie. Pierwszej próby odtworzenia pierwotnego kształtu przegrody z cerkwi brackiej dokonał Mieczysław Gębarowicz w napisanej w latach 50. Profesor zwrócił uwagę, poza zmianami oczywistymi, między innymi na złą kolejność przedstawień w rzędzie dodatkowym bezpośrednio nad ikonami namiestnymi i wrotami diakońskimi, oraz na zaginięcie kartuszy z prorokami. Dalsze próby odtworzenia pierwotnej formy i programu przegrody, np. Włodzimierza Aleksandrowycza czy Marii Pelech pomijały szczegółową analizę rzędu *Deesis* namalowanego w całości przez Mikołaja Petrachnowycza. Na najstarszych zachowanych zachodnioruskich *Deesis* malowanych na jednym podobrazu obok Chrystusa, Marii i Jana Chrzciciela zawsze znajdowali się archaniołowie Michał i Gabriel, apostołowie Piotr i Paweł oraz popularni święci, Ojcowie Kościoła, a w cerkwiach monasterskich także mnisi, np. Onufry. W wieku XVI obok postaci głównych *Deesis* coraz częściej umieszczano dwunastu apostołów. Taki skład rzędu *Deesis* stał się obowiązkowy od wieku XVII. Badacze są zgodni, że ikonostas z cerkwi wołoskiej stał się wzorem, do którego odwoływali się najlepsi twórcy ruscy w następnych dziesięcioleciach.

W ikonostacie w Grzybowicach Wielkich najłatwiej rozpoznać Piotra i Pawła, stojących tuż za Matką Boską i Janem Chrzcicielem. Obaj ukazani są zgodnie z tradycyjną ikonografią wschodnią i zachodnią. Piotr jest starszym mężczyzną z siwymi, krótkimi włosami i taką też okrągłą brodą. W dłoniach trzyma duże klucze. Zgodnie z tradycją w następnej kolejności w obu orszakach rzędu *Deesis* powinni znajdować się ewangeliści. Tu jednak jest inaczej: za Piotrem stoi Mateusz i

Andrzej, za Pawłem – Jan i Szymon. Rozpoznanie tych postaci również nie jest trudne dzięki stałym cechom ikonograficznym i umieszczonym w dole scenom męczeństwa. Rozpoznanie w stojącym za nim mężczyźnie apostoła Andrzeja nie budzi większych wątpliwości. Święty ten zmarł na krzyżu, zbitym z belek ustawionych ukośnie. Moment ten został ukazany w scenie poniżej, a skopiowany został z ryciny Johanna Bussemachera wg Martina de Vos.

Równie łatwa i pewna jest identyfikacja analogicznej pary po przeciwnej stronie. Jan jest tu starszym, łysiejącym mężczyzną, z długą i siwą brodą; w ręce trzyma otwartą księgę. Te cechy ikonograficzne znaczą go również na innych współczesnych ikonach ukraińskich, np. w ikonostasach rohatyńskim i piatnickim. Dodatkowo, u stóp apostoła ukazana została scena cudu podczas pogrzebu ewangelisty, kiedy to zmarły miał sam wejść do grobu i z jego wnętrza pobłogosławić zebranych. Podobna scena znajduje się na ikonie *Jana Ewangelisty* z Wierbiza w Muzeum Narodowym we Lwowie oraz na rycinie sygnowanej przez monogramistę BΘ w *Apostole* wydany we Lwowie w roku 1639 w oficynie Michała Śłozki (k. 70v, 77v). Zapewne ruscy twórcy korzystali z tego samego zachodniego wzorca graficznego. Stojącego za Janem apostoła Szymona zw. Gorliwym charakteryzuje głównie scena męczeństwa. Według średniowiecznych żywotów zginął on rozcięty piłą. Wydarzenie to ukazane na ikonie w grzybowickiej cerkwi, skopiowane zostało z miedziorytu Johanna Bussemachera wg rysunku Martina de Vos.

Rozpoznanie Andrzeja i Szymona w apostołach umieszczonych za ewangelistami Mateuszem i Janem na ikonostasie w Grzybowicach Wielkich jest pewne i wskazuje na ich późniejsze przesunięcie ku centrum. Zgodnie z tradycją bowiem na ich miejscach powinni znajdować się ewangeliści Marek i Łukasz. Tego drugiego łatwo dostrzec w rzędzie po prawej stronie. To młody mężczyzna z ciemnymi, długimi włosami i krótką, rozdwijającą się brodą. Spośród pozostałych apostołów wyróżnia go księga w dłoni - atrybut autora ewangelii. Ponadto, opisane cechy fizjonomii są wspólne z innymi przedstawieniami Łukasza w sztuce ukraińskiej. Po drugiej stronie rzędu *Deesis* żaden z apostołów nie trzyma księgi, ale jeden z nich jest znacznie przemalowany. Na archiwalnym zdjęciu z 1914 roku widać znaczną różnicę w układzie prawej ręki u mężczyzny stojącego jako drugi od strony północnej. Dodatkowo jasna, prostokątna smuga powyżej jego dłoni przypomina wierzch bloku białych kartek zamkniętej księgi. Jest to zatem ewangelista Marek. Hipotezę tę potwierdza również scena jego męczeństwa, gdy wlekli za szur po Aleksandrii, a po ulicach zostawały krwawe ślady. Mimo, że nie udało się na razie znaleźć bezpośredniego wzoru dla tego przedstawienia wśród dzieł zachodnich, to w tym kręgu kulturowym można wskazać liczne przykłady podobnych ilustracji.

Rozpoznanie pozostałych czterech apostołów jest łatwe, gdyż ilustracje scen męczeńskich śmierci nawiązują do ukazanych na miedziorytach Johanna Bussemachera wg Martina de Vos. Tak więc na

lewo, przed ewangelistą Markiem stoi Bartłomiej, a za – Tomasz, po drugiej zaś stronie orszak zamykają – Jakub i Filip. Z tego wynika, że aby wrócić do pierwotnego porządku rzędu *Deesis* należy dokonać roszady: Marka przesunąć w prawo i umieścić między Mateuszem a Andrzejem, zaś Szymona również w prawo, między Jakuba a Filipa.

Znalezienie wzorów graficznych, z których korzystał Petrachnowycz przy malowaniu ikon rzędu *Deesis*, nie tylko pomogło w rozpoznaniu apostołów i ich uporządkowaniu, ale pozwala również na szczegółową analizę procesu twórczego ruskiego malarza i stopnia wykorzystania przez niego gotowego wzoru, pochodzącego z obcej tradycji ikonograficznej. Petrachnowycz znał zapewne cały cykl apostolski wykonany techniką miedziorytu przez Johanna Bussemachera do projektu Martina de Vos. Jest to typowy dla sztuki zachodniej temat *Kolegium* czy *Creda apostolskiego*, w którym do pierwszych uczniów Chrystusa dołączano także Pawła. Tak więc składy osobowe tego cyklu oraz rzędu *Deesis* znacznie się różniły: w zachodnim występował obaj Jakubowie i Maciej, we wschodnim zaś ewangeliści Marek i Łukasz. Petrachnowycz w tym względzie pozostał wierny tradycji prawosławnej i umieścił w ikonostasie czterech ewangelistów i Jakuba, syna Zebedeusza. Na wskazanych rycinach mężczyźni ukazani zostali w oryginalnych, dynamicznych i swobodnych pozach, z atrybutami i księgami. Z rycin przejął on natomiast sceny śmierci apostołów umieszczone w dolnych partiach ikon. Zgodnie z tradycją wschodnią przedstawiania kolejnych wydarzeń z życia świętego umieszczano w *klejmach* na polu, tj. obramieniu ikony. Wprowadzanie scen mniejszych w obręb głównego przedstawienia, nie ograniczonych ramą, w ujęciu perspektywicznym - tak jakby wydarzenia na nich ukazane działały się w tym samym czasie, ale na dalszym tle - jest zabiegiem przejętym z nowożytnego sztuki zachodniej, gdzie stał się szczególnie popularny w grafice końca XVI i początków XVII wieku.

Sceny narracyjne wprowadzone do rzędu *Deesis* nie zmieniły jego zasadniczego, reprezentacyjnego i symbolicznego znaczenia. Małe umieszczone w dolnych partiach ikon i ograniczone ramą są słabo widoczne i w ogólnym oglądzie ikonostasu giną, zdominowane przez monumentalne postaci apostołów. Stanowią przykład przemyślnego wkomponowania nowych i obcych motywów w tradycyjny schemat ikonograficzny, bez łatwo zauważalnych zmian. Rząd *Deesis*, podobnie jak cały ikonostas brackiej cerkwi swój pierwotny kształt zawdzięczał zrównoważonemu u jego twórców połączeniu fascynacji nowatorskimi rozwiązaniami renesansowej sztuki zachodniej a szacunkiem wobec własnej średniowiecznej tradycji.

Елементи бароко в католицьких дерев'яних храмах Івано-Франківщини

На теренах Івано-Франківщини дерев'яне будівництво було найбільш розповсюдженим у селах та малих містечках і виразило себе одночасно у будівлях православного, греко- та римо-католицького обрядів. Відомі також вірменські костели та унікальні дерев'яні барокові синагоги XVIII ст.

Церкви православного обряду не так охоче набирали нових рис, і хоча у XVII–XVIII ст. постала більшість цих храмів, їх зовнішній вигляд на землях регіону переважно був традиційним: не надто висока хрещата споруда з однією банею. Ознаки бароко у них більше виявились у влаштуванні інтер'єрів – появі барокових п'ятирядних іконостасів, що розривали простір навіть відносно невисокої споруди, який виник через усунення стелі.

Зовнішні барокові ознаки в дерев'яному храмобудівництві прослідковуються лише у кінці XVIII – другій третині наступного XIX ст., переважно у храмах римо- та греко-католицького обрядів. Так, церква Архангела Михаїла у с. Росільна (1849) будувалась як зменшена копія барокового двоверхового костелу єзуїтів у Станиславові (на час будівництва церкви – уніатської катедрі). Також двоверховими були греко-католицькі церкви: «долішня» (1832) у с. Ляхівці (тепер с. Підгір'я, до 1963 р. – с. Бистриця, Богородчанського району), та Успіння Богородиці у с. Бортники Тлумачького району (1873–1879). Унікальною для регіону є п'ятибанна церква Різдва Богородиці у с. Нижній Вербіж (1808), що наслідує образ барокових соборів Лівобережжя.

Характерною рисою доби стала так звана «барокізація» – перенесення рис кам'яної архітектури у дерев'яне будівництво, що відобразилась у членуванні шальованих стін дощатими пілястрами, оббитті верху споруд різьбленими карнизами, отворів дверей та вікон профільованими обкладками. В інтер'єрах влаштовувались стелі складної конструкції або плоскі розписувались ілюзійно. Акцент робився на головному фасаді. Прямим цитуванням кам'яних соборів римо-католицького обряду було влаштування сигнатури, великого вікна (парафіяльний костел у Вікнянах середини XVIII ст. – перенесений з Тлумача 1874 р.) чи навіть балкона у другому ярусі (парафіяльний костел у Пістині 1775 р.), зведення трикутного фронтона з ажурним завершенням (парафіяльний костел в Отинії 1775). У другій половині XVIII ст. великого значення як у дерев'яному, так і в кам'яному будівництві набув ілюзіонізм. Дерев'яні конструкції складніше піддавалися пластичним трансформаціям, тож хвилясті лінії замінювали ламаними, а в декорі іноді зубчатими елементами. Велика роль

відводилася стінописові. Мальована колона прирівнювалась до кам'яної, намальований мармур на стінах замінював матеріал, а ілюзійний купол – просторову конструкцію.

Траплялись випадки залучення іменитих архітекторів до проектування дерев'яних костелів. Відома участь у проектуванні храму в Клементовичах (1684–1690, Польща) Тильмана з Камерен (Tylman van Gameren). Військовий архітектор Якуб Лонгау (Jacob de Longau) проектував костел у Бурштині.

Загалом у костельному дерев'яному будівництві відзначені два типи планів – повздовжній тридольний та центральний хрещатий, що мали найближчі відповідники у типах зрубів місцевих церков. Відмінною рисою римо-католицького дерев'яного будівництва стало виділення засобами декору та конструкції лише головного фасаду. У XVIII ст. відзначено безвежові фасади, двовежові набули поширення у греко-католицьких храмах XIX ст. Облаштування інтер'єрів описаних костелів традиційне для римо-католицького обряду: влаштування вівтарів та амвонів, прикрашених повнофігурною скульптурою, використання засобів ілюзійності в декорванні стін та стель.

Сучасний стан інтер'єру церкви Різдва Христового в Галичі - пам'ятки архітектури національного значення.

Негативні тенденції сучасного вітчизняного церковного мистецтва, до яких належить засилля кітч у церковне мистецтво та відсутність ансамблевості у церковних інтер'єрах, автори нечисленних статей та монографій у цій сфері стараються оминати. Серед новозбудованих храмів оздоблених мозаїкою особливо виділяються організацією довколишнього простору храму, сучасним трактуванням традиційних архітектурних об'ємів часів Київської русі та ансамблевістю у облаштуванні інтер'єру київський Спасо-Преображенський храм у Голосієво (архітектурний проект виконав В. Жежерін, художнє вирішення інтер'єру храму під керівництвом Ю. Шевченка), львівський храм Різдва Богородиці на Сихові (архітектурний проект виконав Р. Жук, мозаїки та розписи авторства С. Владики). Зважаючи на існуючі вдалі сучасні приклади комплексного підходу до вирішення мозаїчного оздоблення та загальної стилістики українських храмів спробуємо об'єктивно проаналізувати ініціативу парафії храму Різдва Христового у м. Галич зі створення нових мозаїк у його інтер'єрі.

Історична довідка цієї пам'ятки Давнього Галича рясніє цікавими фактами і підтверджує її вагоме місце серед українських храмів. Цей храм є однією з найстарших мурованих церков краю. Таких споруд майже не збереглося дотепер в Галичині, однак суперечливим є датування його будівництва. Думки численних дослідників сходяться, що церква мала свою дерев'яну попередницю. На думку Ю. Лукомського, будівництво церкви скоріше всього слід віднести до XIV ст., а інші дослідники називають різні дати зведення храму: від XI-XV ст. Церкву реставрували і у 1825 р.: тоді ліквідували контрфорси, а у притворі розмістили відсутні раніше хори. Під час реставрації (1904–1906 рр.) споруджено нову баню, відновлено інтер'єр і освячено споруду митрополитом А. Шептицький. Підтверджених даних про авторів розписів під час цієї реставрації нами поки що не знайдено, окрім того факту, що до реставрації був причетний відомий архітектор, автор багатьох церков Л. Левицький. У церкві у 1960 р. провели ще один ремонт під час якого ґрунтовно оновлено внутрішній інтер'єр братами Щупаками, однак їхні розписи не були вдалими.

У 1963 р. церкву занесли до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, а у 70-х роках її детально дослідив архітектор І. Могитич й здійснив спробу реконструкції первісного вигляду. До святкування 1100-річчя Галича було проведено дослідження стін храму й

поновлено головний вхід у західній частині. Реставрація споруд, упорядкування прилеглих територій, розбудова під'їзних шляхів та іншої туристичної інфраструктури довкола відомих церковних сприятиме розвитку туризму на Прикарпатті, а отже, й зростанню місцевого бюджету. Хочемо у цьому контексті позитивно відзначити старання о. В. Завірача, який став ініціатором створення біля церкви макету літописних храмів з бетону і кераміки «Святині Галича» (автор П. Перекліта), який є особливо цікавий для подорожніх.

Останні роки старі розписи потребували негайної реставрації (штукатурка почала нищитись), тому було ініційовано реставрацію храму за проектом інституту Західпроектреставрація. Сьогодні храм реставрується на пожертви громадян, а на стінах виконуються мозаїки. З приводу вже зроблених мозаїк храму в масмедіах зустрічаємо лише схвальні, захоплюючі відгуки.

Виконує ці мозаїки за власним проектом Є. Андрухів. За плечима його плечима є не лише студії у духовній семінарії, а й закордонний мистецький вишкіл у Римі та навчання і праця в ательє сакрального мистецтва центру «Енціо Алеуті» під керівництвом о. Марка Івана Рупніка де він опановує мистецтво створення мозаїк. Йому вдалося та ознайомитись з різними античними мозаїчними технологіями, а також працювати над оздобленням різних храмів у Європі. Серед улюблених мозаїчних технік, за визначенням самого майстра, є *opus tessellatum* – маленькі квадратні кубіки зі смальти та природного каміння, викладені з певною послідовністю; *opus vermiculatum* – каміння різної форми, викладені у довільному порядку; *opus signinum* – поєднання каміння квадратної та інших форм. У Зарваниці на Тернопільщині він оздоблював мозаїкою церкву Благовіщення та центральний собор Божої Матері. А однією з найбільших робіт художника в Україні є храм Покрови Пресвятої Богородиці, що у Підлютому на Івано-Франківщині (колишня літня резиденція митрополита Андрея Шептицького). Попри велику кількість вже виконаних майстром проектів та схвальні відгуки у різних статтях у пресі у нас є декілька думок з приводу його проекту в Галичі.

Центральне місце в абсиді займає зображення Богородиці Оранти в золотому колі та з оригінально композиційно вирішеному сяйві позаду постаті. Привертає увагу вираз лику: строгий, уважний з витонченими рисами та проникливими очима і це вірно, адже це тип зображення де Богородиця в молитві. Оригінально вирішено краї німбу та вигадливо поєднані різні мозаїчні техніки. Однак красу цієї деталі можна роздивитись при зближенні за допомогою оптичних пристроїв. На жаль пересічному парафіянину це не до снаги. На нашу думку у зображенні Оранти дещо різкий контраст між світлою і темною частинами мафорию. Темно-червоні площини домінують на зображенні і творять свій окремий силует, що заважає сприйняти постать Богородиці цільно.

Нижче виконано сюжет із зображенням таїнства Євхаристії. Українське монументальне церковне мистецтво ще з давніх часів має декілька віртуозно виконаних мозаїчних варіантів цього сюжету (Софійський та Михайлівський собори у Києві тощо). Основна увага у цих та інших варіантах сюжету звернена на Христа та апостолів, адже основним змістом сцени є символічне причастя апостолів. Є. Андрухів також притримується класичного варіанту: у фризовій композиції центром є світла постать Спасителя, до якого з двох сторін з повагою і смиренням приступають апостоли. Силуети постатей апостолів майже скрізь чітко прочитуються на світлому фоні. Вирішення вертикальних мозаїчних смуг фону та орнаментальне вирішення символічного позему сюжету хочеться позитивно відзначити. Дещо надумані форми мають світлі хвилясті смуги позаду постатей. Найбільш незрозумілим є ультрамариновий акцент на подібній хвилястій смузі позаду Христа та апостолів поряд з ним. Ці дві темні плями, на жаль, розбивають цілісність цієї композиції. Однак, попри деякі композиційні недоречності, хочеться відзначити надзвичайно точне і елегантне технічне вирішення мозаїк, що свідчить про неабиякий технічний вишкіл майстра.

Зараз більшість стін храму поштукатурені й помальовані в один колір, тому вже зроблені мозаїки притягують до себе максимум уваги. Питання про те як буде остаточно виглядати інтер'єр храму після реставрації, наскільки ми можемо зараз судити, залишається ще відкритим. Сподіваємось, що домінанта у оздобі храму – мозаїки, попри певні композиційні недоліки, будуть гармонійно і цілісно співзвучні з іншими новими елементами інтер'єру храму: іконостасом, аналоєм, кіотом, бічними вівтариками, світильниками, лавами тощо.

Успенський іконостас у с. Великі Грибовичі та ілюстрована рукописна метрика сусіднього с. Малехова у середині XVIII ст.

Проблема досліджень поверхневих записів XVIII ст. ікон Успенського іконостасу. Визначення їх художньої цінності як сакрального мистецтва УГКЦ у с. Великі Грибовичі доби пізнього бароко і рококо. Можлива причетність до цих робіт учнів чи кола школи Г.Пінзеля Івана Старевського (Старжевського) (сприяв продажу і перевезенню іконостасу у 1767 р.), Петра Полейовського (працював протягом 1770-х рр. в сусідньому с. Малехів над будівлею мурованого костелу Архістратига Михаїла).

Ілюстрована метрична книга греко-католицької парафії сусіднього села Малехів (з с. Дубляни) повіт Львів, 1717–1781 рр. - унікальна історико-мистецька пам'ятка (Місцезнаходження: ЦДІАУ у Львові). Структура ілюстративного ряду метрики: традиційні образи церкви східного обряду Оранти, Покрови з компіляціями здобутків західноєвропейського мистецтва, й можливо нових записів Успенського іконостасу - мотиви рококо у фрагментах з образами ангелів, оригінальних творчих пошуків в образах Христа і Фарисеїв, Адама і Єви (образ Всевидячого Ока), Смерті (образи, близькі духу гайдамаччини). Рисунки, згідно найближчих метричних записів можна датувати не раніше 1732 -1736 роками і не пізніше 1750-х рр., коли в Малехові побудували нову церкву.

Культурні взаємини громад Малехова та Великих Грибович, що відобразилися у храмовому будівництві в обох селах на протязі 20 років. 1754р. у Малехові будують церкву Втечі Пр. Богородиці в Єгипет, рідкісна назва якої пов'язана з тим, що малехівчани часто мусіли тікати від татар в ліси, що біля Великих Грибович. В народній сміховій культурі малехівчан пізніше називали боягузами і втікачами, що теж вплинуло на зміну назви храму з посвятою Собору Пр.Богородиці в кінці XIX ст. А в середині XVIII ст. цілком ймовірною виглядала ідея перевезення старого Успенського іконостасу в богородичну церкву Малехова, так би пасувало. Однак згідно документів його перевезли в храм заступників всіх хворих і немічних Свв. Кузьми і Дем'яна у Великих Грибовичах. Натомість через кілька років в сусідньому Малехові будують костел Арх. Михаїла, що знаходився під зверхністю Закладу Св.Лазаря у Львові, що теж опікувався хворими і немічними.

Мініатюристи Малехівської метрики і автори записів XVIII ст. ікон Успенського іконостасу у с. Великі Грибовичі,- або одні і ті ж особи (особливо в ділянці мініатюрних робіт, в опрацюваннях деталей), або – люди порівняно близького часу у відрізок 15-30 років, одної околиці, проте можливо різних поколінь, які однозначно виконували спільні художньо-

естетичні потреби місцевого духовенства і вірян обох сіл коло Львова, між якими були тісні контакти, про що свідчать і записи в метричній книзі Малехова.

Подальші дослідження визначають обов'язковість детального рентгеносканування шарів записів ікон старого Успенського іконостасу. Пошук аналогій в сакральному малярстві того часу, області рукописної графіки як джерела чи виходу інспірацій, що походить з документів церковних архівів інших сусідніх парафій с. Великі Грибовичі.

Варіанти рекомендацій: 1. Консервація пам'ятки з частковим зняттям фрагментів поверхневих узагальнених суцільних записів для відкриття шарів з деталізованим малярством XVII-XVIII ст., пастозні мазки якого візуально прочитуються під верхнім шаром. 2. Реставрація: планомірне зняття верхніх шарів записів до первісного малярства, з детальним фотодокументуванням, скануванням окремих шарів записів. 3. Так зване роздублювання окремих шарів записів ікон (тобто з одної ікони рошаруванням зробити дві чи три), цей проект найбільш дороговартісний, однак і він грозить певною втратою ефекту накладення різних малярських шарів.

Актуальні питання дослідження української малярської церковної спадщини (на прикладі іконостасу з Успенської церкви у Львові)

У цьому році минає 400 років з часу початку створення іконостасу Успенської церкви у Львові – однієї з блискучих пам'яток перехідної доби в історії української художньої культури, яка стала прикладом гармонійного синтезу поствізантійської іконописної традиції із західноєвропейським ренесансним мистецтвом. У березні 2016 р. Інститут народознавства НАН України організував круглий стіл, на якому було розглянуто питання негайного порятунку іконостасу, оскільки триває невпинний процес руйнації фарбового шару малярства. На сьогоднішній день з настоятелем храму свв. Косьми і Даміана у с.Вел.Грибовичі, де зберігається іконостас, досягнуто усної згоди щодо пошуку можливості реставрації пам'ятки, а також, що не менш важливо, здійснено паспортизацію об'єкта. До цього часу іконостас не мав відповідного до свого художньо-мистецького рівня пам'яткоохоронного статусу. Тобто, охорона пам'ятки з боку держави, яка відповідно до закону (ст. 16 закону України «Про культуру») покладена на органи виконавчої влади та місцевого самоврядування, взагалі не надавалася.

Цей прикрий прецедент спонукає нас, дослідників-мистецтвознавців, до ширшого аналізу нашої позамузейної мистецької спадщини. Адже не секрет, що у різних церквах, зокрема, Галичини зберігається чимала кількість високохудожніх мистецьких творів, які є додатковим підтвердженням досягнень української культури в широкій історичній перспективі. Ці твори перебувають у власності церковних громад і не є об'єктами культурної спадщини, відтак не охороняються державою. Це створює поле для ризику втрати вагової частини нашої національної культури: як унаслідок нефахових поновлень чи реставрацій, так і через свідоме вилучення творів давніх майстрів.

Мова, у даному випадку, не йде про те, що уся спадщина повинна стати надбанням музеїв, хоча, можливо, в ідеальній перспективі це мало би бути пріоритетною ціллю. Головне завдання, яким його бачать фахівці на даному етапі, є внесення нововиявлених творів мистецтва до реєстру пам'яток історико-культурної спадщини та створення загальнодоступної електронної бази даних об'єктів цієї спадщини, що унеможливить їх вилучення чи підміну. Наступним етапом стане укладення між церковною громадою і органом державної влади охоронного договору, що також додасть пам'ятці захисних функцій.

Що не менш важливо, ці дії сприятимуть покращенню умов праці для дослідників. Не секрет, що часто мистецтвознавці стикаються із відмовою у дозволі працювати з об'єктами художньої спадщини на місцях. Церковнослужителі чи представники церковної громади розглядають пам'ятки лише як свою власність, не розуміючи, що це є також частина загальнонаціональної мистецької спадщини. І що фахівець-мистецтвознавець – це, в першу чергу, дослідник, метою якого є зафіксувати, проаналізувати, проінтерпретувати твір. Саме завдяки його компетенції власники часто довідуються про художній рівень та історико-мистецьке значення того, чим вони володіють.

З прикрістю можна відзначити те, що держава в особі відповідальних органів теж демонструє свою некомпетенцію або відсутність волі до цивілізованих дій у сфері охорони культурно-мистецької спадщини. Так, наприкінці 2015 р. у ЗМІ було оприлюднено результати аудиту Рахункової палати «щодо ефективності використання коштів держбюджету, виділених Міністерству культури на збереження історико-культурної спадщини, здійснення заходів з охорони, паспортизації, інвентаризації та реставрації пам'яток», який засвідчив неспроможність Міністерства культури України здійснювати державну політику по управлінню культурною спадщиною... Відомо, що добре налагоджений облік пам'яток і об'єктів культурної спадщини – це ефективний запобіжник зловживань у цій сфері. Внесені до єдиної електронної бази, проінвентаризовані, зафіксовані й оприлюднені пам'ятки зберігаються краще, ніж ті, які нікому невідомі».

Можливо, і не в останню чергу саме за підсумками цього аудиту 01.02.2016 р. Кабінет Міністрів України ухвалив «Довгострокову стратегію розвитку української культури – стратегію реформ». Серед стратегічних цілей програми зазначено й неконкретне «удосконалення політики у сфері захисту культурної спадщини». Маємо лише сумнів, що запровадження контрактної форми роботи, а також реформи структури департаментів і відділів – це ті дієві реформи у галузі культури, на які чекає наше суспільство і зокрема наша мистецька спадщина.

Структура та іконографія іконостасів стилістики майстрів із Риботич 1680–1750-х рр.

У контексті розвитку високого іконостасу в українських храмах показовими є такі ансамблі виконані у стилістиці риботицьких майстрів. М. Риботичі розташовується на південь від Перемишля, належало до Нижанковецького деканату бувшої Перемиської єпархії, етнографічно відноситься до Надсяння, адміністративно входить до Малопольського воєводства Польщі. Особливого розвитку риботицький осередок майстрів здобув в останній чверті XVII – першій половині XVIII ст. Це підтверджують архівні документи та велика кількість вцілілих творів в українських, польських, словацьких музеях, а також на місцях у храмах. Твори риботицької стилістики в основному походять або досьгодні зберігаються у храмах Лемківщини, Бойківщини, Надсяння та Закарпаття.

Майстри з Риботич у повному обсязі могли виконати іконописні роботи до храму, про що свідчать пам'ятки. Основним їхнім заняттям були іконостаси та вітварі, причому вони виконували малярські, різьбярські й столярські роботи. В храмах на території України повних уцілілих іконостасів риботицької стилістики (без перемалювань) нам не відомо. Кілька таких неповних ансамблів можна оглянути у бувших греко-католицьких церквах на території Польщі (Святкова Мала, Балутянка, Котань, Русельчиці). Велике значення для дослідження становлять іконостаси риботицької стилістики 1680–1750-х рр. у дерев'яних греко-католицьких храмах на території східної Словаччини в околицях Свидника, де вони збереглися у своєму первісному вигляді із дотриманням авторської структури ансамблю.

При дослідженні вцілілих іконостасів *in situ* та при реконструкції ансамблів (або їх частин), що зберігаються у музеях можемо зробити певні висновки щодо тенденцій їхньої структури та іконографії. Іконостаси риботицьких майстрів п'ятиярусні, складаються із цокольного, намісного, празникового, молитовного та пророчого ярусів. Завершує іконостас вирізане по силуету трираменне Розп'яття, інколи з пристоячими, що також вирізані по силуету. Яруси розташовані чітко по-горизонталі, не має характерного для бароко піднятого до центру (до образу Христа на престолі) ярусу з апостолами в Молінні. Типовим для риботицьких майстрів було малювати ікони у цокольному ярусі, які тематично, наскільки можна простежити, пов'язані з намісними іконами. Найбільш поширеними образами на цокольних іконах цих майстрів були св. Антоній та Теодосій Печерські. Це підкреслює зв'язок із Києвом, як центром культурного та духовного життя місцевого населення.

В іконостасах риботицької стилістики немає додаткових ярусів (страсного чи неділь-п'ятидесятниці). Один сюжет циклу неділь-п'ятидесятниці, а саме Христос являється св.

Петру патріарху Александрійському, що є ілюстрацією до неділі Отців Церкви, вони інколи вміщували у цокольному ярусі іконостасу. Характерними є чотири намісні ікони, як правило крайня ліва – св. Миколая, далі півфігурна Богородиця Одигітрія або Замилування, півфігурний Христос Пантократор і храмова. Намісні ікони мають глибоке обрамлення з розірваними карнизами, колонками по боках, з ажурною та накладною різьбою, з поліхромією та срібленням. Верх обрамлення намісних ікон інколи закривав празники. Царські врата були ажурно різьблені, за іконографією двох типів: зі сценою Благовіщення Богородиці та чотирма євангелистами або з сюжетом Древа Єсеєвого.

Особливістю іконостасів цих майстрів була відсутність дияконських врат. У центрі Молитовного ярусу представлено Христа, переважно як Архиерея, послідовність розташування апостолів типова для українських іконостасів того часу. Апостоли інколи зображені із знаряддями своєї смерті в руці, на поземі біля євангелистів можна побачити їхні символи. Ікони пророчого ярусу невеликі, виконані у формі медальйона або фігурного картуша, який оточує ажурна різьба. Пророки закомпоновані по одному або по два. Загальний колорит іконостаса насичений, домінують сині, червоно-оранжеві відтінки, сріблення, тоноване під золото. На карнизах іконостаса майстри білилом писали підписи до зображень, інколи там були уміщені вкладні тексти.

Між документами і авторською манерою: проблемні питання дослідження творів Луки Долинського (1740-1824)

Вивчення творчості художника неодмінно опирається на джерела до його приватної та творчої біографії, які допомагають встановити хронологію діяльності, атрибуцію творів, показують коло професійних і людських контактів, можуть прояснити художні інтенції тощо. Проте, покладатися лише на свідчення і описи очевидців, сучасна мистецтвознавча наука не може: в дослідженнях все активніше залучаються нові технічні (фізико-хімічні) засоби. Творча спадщина Луки Долинського є одним із прикладів суперечливості тверджень різних джерел і проблемності атрибуцій окремих творів. Очевидно, що вийти із дискусії мистецтвознавців на рівні «знаточества» (connoisseurship) не вдасться, доки не будуть проведені дійсно ґрунтовні технічні дослідження творів із різних ансамблів авторства Л. Долинського. Крім того, вирішення даних завдань дозволило б перевести мистецтвознавчі дослідження на якісно новий методологічний рівень, коли дослідник міг би займатися не лише формально-стилістичним аналізом, а фокусувався на есенціальних/сутнісних характеристиках твору.

На даному етапі хочемо окреслити коло питань, які ускладнюють аналіз творчості художника.

1) Джерела до приватної біографії майже відсутні: короткі спогади сина /публікація 1857 р.) та архівні відомості про нерухомість художника (Л. Купчинська, М. Долинська). З цих незначних згадок все ж виринають важливі деталі: художник, був українцем («твердо тримався руської віри»), мав тісні контакти із греко-католицьким львівським і волинським кліром.

2) Джерела про творчість: свідоцтво про навчання у Віденській мистецькій академії (НМЛ), документи міського та святоюрського архівів (опрацював М. Голубець /1924), рахунки робіт для собору Св. Юра (І. Свенціцький 1938, та ін.), документи фонду Почаївської Лаври (ДАТО).

Загалом, більшість збережених великих проектів Л. Долинського викликають ряд запитань на предмет одноосібного авторства, ознак єдиної творчої авторської манери тощо. Наприклад, оздоблення собору Св. Юра в літературі беззаперечно «розподілено» між двома авторами: Ю. Радивиловським та Л. Долинським. Проте авторство Ю. Радивиловського опирається на хитку основу суб'єктивних суджень (не підкріплених порівняннями з іншими

творами цього ж художника, яких є просто обмаль). До авторства Долинського в соборі беззастережно відносять овали із зображеннями пророків та 16 композицій на стінах святилища. Хоча зі спогадів сина дізнаємося, що батько виконував увесь святоюрський цикл. Вважав Долинського автором намісних Христа і Богородиці також І. Свенціцький (на підставі підпису «Лука»). До цієї версії (поправок чи підмалювань творів Радивиловського Долинським в проміжку між 1778-1785 рр.) схильні також реставратори, які реставрували ансамбль святоюрських ікон в 1996 р. На їх переконання (що опирається на суто технологічні особливості малярства), кольорові партії всіх згаданих композицій створені на основі подібних пігментів. Особливо важливим встановлення питання авторства апостольського циклу є з огляду на крипто-автопортрет в одній із композицій...

Ситуація із іншими проектами художника є подібною, адже порівнюючи твори різних періодів у різних храмах, також іноді важко однозначно атрибутувати твір саме цьому майстру; визначити міру участі помічників/учнів при роботі над великими проектами (церква Святого Духа у Львові, ансамбль головної нави Успенського собору в Почаєві). При тому, що значна кількість великих проектів Л. Долинського (в т.ч. й монументального настінного малярства) до нас не дійшла, значення відповідальних атрибуцій важко переоцінити.

«Іконопис Галичини XVII ст.: нова доба малярської традиції»

Іконопис Галичини XVII ст. нерозривно пов'язаний із розвитком іконостасного мистецтва того часу, є нерозривним елементом ансамблю декорації інтер'єру храму. Система просторової репрезентації біблійних тем наслідувала візантійську традицію монументальних розписів на стінах мурованих храмів. Нова доба малярської традиції пов'язана з авторами львівської школи та їхнім твором – іконостасом церкви Успіння Пресвятої Богородиці львівського Успенського братства (1616-1638 рр.). Він належить до творчої спадщини непересічних художників – Федора Сеньковича та Миколи Петраховича-Мороховського. Іконографія іконостасу пов'язана з релігійним життям православного ставропігійського міського Святоуспенського братства та львівських міщан, які вплинули на самобутнє вирішення програми іконографічного наповнення сюжетів і тем, що стала зразком для наслідування численними церковними громадами Галичини.

Іконостас Успенської церкви у Львові мав історичну роль в загальному процесі малярства, як твір високої мистецької вартості львівського малярського осередку, він зберіг кращі досягнення попередньої доби, є актуальним виразником матеріальної і духовної культури традиції краю, який, у свою чергу служить фундаментом та чинником подальшого багатопланового процесу формування художньо-образної системи сакрального малярства Галичини. Історичні обставини та полеміка довкола Берестейської церковної унії, сформувало на власній історичній основі нову добу малярської традиції. На ґрунті синтезу традиції та композиційних і технічних запозичень із спадщини західної культури утверджено своєрідний стиль професійного малярства, наділеного властивою східнохристиянською світовою духовною глибиною. Заснована на використанні західно-європейських гравюр як іконографічних зразків зі збереженням традиційних образних та планово-просторових засад.

Як приклад, на відміну від традиційних дванадцятьох сюжетів, Успенський іконостас має розширену версію святкового циклу. До нього, зокрема, введено такі теми, як «Обрізання Христа» та «Воскресіння Лазаря». Іконографія «Обрізання Христа» використана також в наступних храмах – у с. Добра, Судовій Вишні (НМЛ), Миколаївських – у Дмитровичах та Кам'янці-Бузькій. Натомість тема «Воскресіння Лазаря», виняткова для досліджуваного ярусу, запозичена з попередньої доби (сс. Поляна (НМЛ), Стара Скварява (ЛІМ)). У «Тайній Вечері» відтворений ракурс Юди із гравюри Е. Саделера (1593). Елементи цієї ж гравюри бачимо й на іконах Святодухівської церкви в Рогатині, Миколаївського храму Крехівського монастиря, Хрестовоздвиженського – у Скиті Манявському (НМЛ) тощо. На прикладі

празникових творів, створених під впливом західноєвропейської гравюри, відбувалося формування іконографії сюжетів празничних ярусів.

Поєднання візантійських та ренесансних образотворчих традицій, цілком різних за своїм формально-мистецьким вирішенням та філософсько-ідейним підґрунтям, в українському іконописі набуло ознак оригінального та неповторного явища. У ньому співіснують площинна декоративність у трактуванні предметів інтер'єру та новаторський характер у зображенні фігур.

Мініатюрні сюжети страти апостолів, що є нововведенням у іконографію чину Моління іконостаса Успенської церкви у Львові залучені і у розписи Святоюр'ївської церкви Дрогобича. Іконографія «страсти святих» згодом наслідувалась і в інших іконостасних чинах, у намісних іконах: «Усікновення голови Йоана Хрестителя» із села Ятвяги (ЛМНА), у клеймах із сценами життя намісних ікон «Параскевія П'ятниця» із П'ятницьких церков Львова та Бунева. У предельному циклі Юр'ївської церкви Дрогобич наявна ікона «Відсічення голови Великомученика Юрія». У празничних ярусах Миколаївської церкви у Дмитровичах присутня мученицька кончина св. Йоана Предтечі. Аналогічна іконографія відтворена і в іконі із с. Баличі (НМЛ).

У XVII ст. істотне місце відводиться іконам страсного циклу – як окремому ярусу, покликаному укріпити в національній свідомості прагнення до діяльного життя та самопожертви в ім'я вищої мети, що також відображено в запровадженні подібних сюжетів у настінних розписах. Іконографія страсного циклу інтерпретувалася за західноєвропейськими взірцями. Визначальним чинником розвитку тематики страждань Христа було популяризування апокрифічних текстів, зокрема Никодимового Євангелія, введеного згодом до структури богослужінь та «запозиченого від Західної церкви». Сцени страсного циклу розташовувалися над апостольським ярусом у першій половині-середині XVII ст. (П'ятницька та Успенська церква у Львові, Миколаївські храми у Замості та Кам'янці-Бузькій). У другій половині XVII ст. ці сцени доповнили завершальну композицію – «Розп'яття з пристоячими», розмістившись у медальйонах розквітлого Хреста (церква Різдва Богородиці у Жовкві та Різдва Христового в Новій Скваряві (НМЛ)).

Опрацьована у львівському середовищі оригінальна образна система сакрального мистецтва як основа нового неповторного національного стилю розвинулась і в інших мистецьких центрах Галичини – Кам'янці-Бузькій, Рогатині, Судовій Вишні та Жовкві. Виявлені пам'ятки – твори високої мистецької якості, орієнтовані на наслідування шедеврів західноєвропейського мистецтва зламу XVI–XVII ст.

Ікона М. Сосенка «Св. Йосафат Кунцевич» 1913 р. у храмі Вознесіння Господнього с. Побіч Золочівського р-ну Львівської області: проблема врятування й збереження пам'ятки

М. Сосенко, попри свою багатогранну творчість, найбільш відомий саме як художник-монументаліст, який за коротке життя виконав розписи й іконостаси до понад 10 храмів Львівщини, Тернопільщини та Івано-Франківщини. Ще його сучасники зазначали, що для сакральних робіт митця характерний власний «сосенківський стиль», у якому сміливо й органічно поєднувались переосмислені майстрами XVI-XVII ст. візантійські традиції з новітніми європейськими стилевими вимогами зламу XIX-XX ст. Він був тим початківцем який проклав шлях розвитку сучасного храмового мистецтва.

Однак вповні оцінити доробок М.Сосенка неможливо. Активні бойові дії на цих територіях у двох війнах п.п. XX ст., нетерпимі до культурної й духовної національної спадщини роки радянської влади, й навіть перші часи незалежності України, не сприяли збереженню храмів і їх наповненню. Тож змушені констатувати, що більша частина робіт М. Сосенка нині втрачена невідворотно. А те, що дійшло до наших днів вимагає нагальної фахової реставрації. Мова йде не лише про розписи, а й про окремі ікони для храмів.

Перед першою св. війною, 1912-1913 рр. художник багато працював на Золочівщині. Саме тоді ним виконано й невідомі донедавна два образи для бічних вітарів церкви Вознесіння Господнього у с. Побіч. Це ікона Богородиця з Дітям та Свмк. Йосафат Кунцевич.

Орієнтовно в 1960-х рр. греко-католицький храм у селі Побіч був зачинений, а ікони перенесено до православного храму сусіднього села Ушня. Тоді ж, ікону св. Йосафата накрито образом Св. Миколая. «Майстри» не приклали великих зусиль й грубо, цвяхами набили полотно на ікону, авторства М. Сосенка. 1989 р. церкву повернули громаді села. Відтоді храм є власністю української православної автокефальної церкви. Ікони зайняли своє історичне місце в інтер'єрі, але вже впродовж як понад 50 років образ Св. Йосафата залишається схованим під іншим полотном, пробитий по периметру цвяхами й його стан вимагає термінового втручання фахівців.

Вигляд пам'ятки зафіксований на архівній світлині з 1913 р., де обидві ікони ще не вмонтовані у вітарні конструкції. Образ св. Йосафата має багато спільного з подібною іконою для іконостаса у церкві св. Миколая у Золочеві, яка була врятована від знищення й повернена у храм у 1990-х рр. Пам'ятка з с.Побіч доповнює ряд поодиноких ікон Святого

мученика, створених М. Сосенком й розширює знання про розвиток його іконографії у мистецтві поч. ХХ ст. Ікони Св. Йосафата нищились від часу Львівського псевдособору 1946 р. Тому кожна врятована пам'ятка вимагає уваги істориків українського мистецтва.

Церковне майно є власністю громади села, тому, для врятування пам'ятки, насамперед потрібна її згода. Якщо зі сторони Митрополита української автокефальної церкви Макарія є повне розуміння й підтримка, то парафіяни храму висловлюють бажання залишити все без змін. На це в них є свої причини, пов'язані з розташуванням й історією села, яке після 1945 р. постраждало від жорстоких репресій. Відтак нині це село з невеликим населенням за два кілометри від «асфальту» з трьох сторін оточене лісами й глибоко закоріненою недовірою до владних органів й усвідомленням власної незахищеності. Й хоча селяни розуміють вартість творів М. Сосенка, й проблему з образом Св. Йосафата, вони постійно повторюють - «ще не час» чи «нехай висить», маючи на увазі закриваючу пам'ятку ікону Св. Миколая, яка своєю меншовартістю не привертає зайвої уваги. Понад 10 років тому були спроби відкрити твір М. Сосенка, але остаточне рішення громади - «нехай ще висить». На превеликий жаль проблема не зникла, пам'ятка надалі нищиться. А громада, налякана черговою хвилею церковних пограбувань на Золочівщині, й нині відстоює свою правоту. З огляду на сумний економічний стан у державі та малу кількість мешканців села, охоронцем скарбу с. Побіч, а саме ікони Св. Йосафата авторства М. Сосенка й надалі залишається Св. Миколай.

Успенський іконостас в церкві Св. Кузьми і Дем'яна села Великі Грибовичі – проблеми визначення предмету охорони пам'ятки та занесення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України.

Іконостас з церкви Св. Кузьми та Дем'яна в с. Великі Грибовичі Жовківського р-ну Львівської обл. був ідентифікований дослідником М. Гембаровичем у 1969 р., як іконостас Успенської церкви у Львові. Цей витвір завжди вражав своєю красою та досконалістю виконання. Професійні дослідники, мистецтвознавці, аматори - шанувальники старовини, описуючи іконостас називали його еталонним, найвизначнішим, високохудожнім твором українського сакрального мистецтва.

Розуміючи унікальність іконостасу, як твору монументального мистецтва, громадська організація – Львівська обласна організація Українського товариства охорони пам'яток історії та культури ще у 1989 р. замовила в Львівській філії українського спеціалізованого науково-реставраційного проектного інституту «Укрпроектреставрація» (сьогодні Державний інститут «Укрзахідпроектреставрація») наукові дослідження та проектні пропозиції для реставрації іконостасу.

Авторський колектив до складу якого ввійшли відомі реставратори та мистецтвознавці такі, як Володимир Мокрій, Ярослав Мовчан, Надія Скрентович, Наталія Сліпченко, Володимир Александрович та інші виконали ґрунтовні наукові дослідження і розробили методикку реставрації, яку було успішно випробовано реставратором В.Мокрієм під час реставрації ікони «Тайна вечеря». Але, незважаючи на однозначну оцінку фахівців про велику мистецьку та історико-культурну цінність іконостасу, наявність комплексних наукових досліджень, розробленої проектної документації, іконостас до сьогодні не став «пам'яткою» в юридичному сенсі цього слова, не потрапив в правове поле державних пам'яткоохоронних органів, які б могли забезпечити його збереження та реставрацію.

Щоб зрозуміти чому саме так відбувається потрібно розглядати іконостас в сукупності з храмом в якому він знаходиться.

Пам'ятки сакрального мистецтва завжди визначають за їх домінантною ознакою, як пам'ятки архітектури з невід'ємними складовими – стінописом, іконостасом, вівтарями, скульптурами – творами монументального мистецтва та окремими іконами, які вважаються станковими творами. Ці складові утворюють інтер'єр пам'ятки і мають однаковий із пам'яткою статус – національного або місцевого значення.

За цією ж логікою церква Св. Кузьми та Дем'яна в с. Великі Грибовичі, яка збудована у 1897 р. архітектором Василем Нагірним, разом з іконостасом XVII ст. створеним митцями Федором Сеньковичем та Миколою Петраховичем є пам'яткою місцевого значення з охоронним № 1927-М згідно постанови Кабінету Міністрів України від 27.12.2001 р.

Щоб зрозуміти проблему, потрібно подивитись на цей факт з точки зору Закону про охорону культурної спадщини і чітко визначити для себе декілька юридичних термінів:

- нерухомий об'єкт культурної спадщини;
- рухомі предмети, пов'язані з нерухомим об'єктом культурної спадщини;
- предмет охорони об'єкта культурної спадщини.

Нерухомий об'єкт культурної спадщини – це 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.

Рухомі предмети, пов'язані з нерухомими об'єктами культурної спадщини – це елементи чи групи елементів об'єкта культурної спадщини, що можуть бути відокремлені від нього, але складають з ним єдину цілісність, і відокремлення яких призведе до втрати археологічної, естетичної, етнологічної, історичної, архітектурної, мистецької, наукової чи культурної цінності об'єкта.

І найголовніше, предмет охорони об'єкта культурної спадщини – це характерна властивість об'єкта культурної спадщини, що становить його історико-культурну цінність, на підставі якої цей об'єкт визначається пам'яткою.

Усвідомивши значення і зміст цих термінів виникає питання визнання іконостасу створеного для Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові, що був проданий до сьогодні вже неіснуючого храму у с. Грибовичі, а потім перенесений у збудовану наприкінці XIX ст. церкву, невід'ємною частиною цього храму. Очевидно, що іконостас можна розглядати, як самостійну пам'ятку монументального мистецтва.

Тож виникає питання, що ж саме є предметом охорони - церкви Св. Кузьми та Дем'яна і що ж саме становить історико-культурну цінність храму. Виходячи з того, що церква має статус пам'ятки місцевого значення, до уваги, за звичною схемою, бралась архітектура. І хоча, В.Нагірний був визначним архітектором та відомим громадським діячем, його проект грибовицької церкви – швидше типовий ніж унікальний, чого не скажеш про іконостас, який є шедевром українського сакрального мистецтва.

Керуючись методичними рекомендаціями щодо визначення предмета охорони об'єктів монументального мистецтва, Успенський іконостас відповідає всім основним критеріям визначення предмета охорони та художньо-історичної цінності – це і хронологічна глибина і

ступінь відображення стилю і унікальність. Саме «унікальною» вважається пам'ятка, що містить винятково важливу інформацію про мистецькі явища, є витвором минулого художнього стилю або не має собі подібних і щодо походження, змісту, наукової, художньої цінності, зовнішніх ознак не може бути відновлена в разі непоправного пошкодження або втрати.

Отже, виходячи з вищесказаного, ми можемо стверджувати, що Успенський іконостас є самостійною пам'яткою монументального мистецтва і як предмет охорони є вищий статусом ніж сама споруда церкви. Отже, юридично відповідає вимогам п. 7 Постанови Кабінету Міністрів України від 27.12.2001 р. № 1760 «Про затвердження порядку визначення категорій пам'яток для занесення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» в якій йдеться, що об'єкти культурної спадщини національного значення є особливою історичною або культурною цінністю і повинні відповідати критерію автентичності, а також одному з критеріїв:

- мати значний вплив на розвиток культури та мистецтва країни;
- безпосередньо пов'язуватись з історичними подіями, віруваннями, життям і діяльністю видатних людей;
- репрезентувати шедевр творчого генія;
- бути етапними творами видатних митців.

Але незважаючи на відповідність цим критеріям іконостас не може бути занесений до Державного реєстру нерухомих пам'яток України як самостійна одиниця оскільки хоч і вважається твором монументального мистецтва, але з юридичної точки зору є рухомою пам'яткою.

У Державному реєстрі нерухомих пам'яток України пам'ятки монументального мистецтва представлені тільки пам'ятниками та меморіалами, а в методичних рекомендаціях щодо визначення предмета охорони об'єктів монументального мистецтва, в пункті 3.2.5 сказано, що до Державного реєстру повинні включатись лише ті об'єкти монументального мистецтва, які виконані з тривких матеріалів – граніту, мармуру, бронзи, міді, алюмінію, чавуну тощо. Твори монументального мистецтва, виготовлені з нетривких матеріалів не підлягають державній реєстрації. Цей правовий аспект робить неможливим занесення Успенського іконостасу до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, як окремої, самостійної пам'ятки монументального мистецтва.

Проблему занесення до Державного реєстру Успенського іконостасу в правовій площині можна розв'язати двома способами.

Перш за все Успенський іконостас потрібно визнати, як щойно виявлений об'єкт культурної спадщини. Далі згідно п. 3 і п. 6 Постанови Кабінету Міністрів України від 27.12.2001 р. №

1760 (в редакції постанови Кабінету Міністрів України від 14.09.2016 р. № 626) про порядок визначення категорії пам'яток для занесення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, виготовити облікову документацію для іконостасу як для щойно виявленого об'єкту культурної спадщини. Документація повинна включати:

- облікову картку;
- коротку історичну довідку;
- акт технічного стану;
- матеріали фотофіксації сучасного стану.

Згідно облікової документації слід визнати іконостас, як рухомий елемент об'єкта культурної спадщини, унікальною пам'яткою монументального мистецтва. На підставі цього переглянути сам предмет охорони пам'ятки місцевого значення – церкви Св. Кузьми і Дем'яна. Саме визначення унікального іконостасу, як предмету охорони пам'ятки відкриє можливість надати церкві Кузьми і Дем'яна в с. Великі Грибовичі статус національної пам'ятки, а наявність облікової документації на іконостас надасть і йому цей статус.

Як інший варіант можливості надання Успенському іконостасу статусу пам'ятки національного значення можна розглянути, при наявності облікової документації, п. 3.8 Методичних рекомендацій щодо визначення предмета охорони об'єктів монументального мистецтва де сказано, що у деяких випадках пам'ятка монументального мистецтва може бути частиною споруди, яка не є пам'яткою архітектури. Використавши цю норму вважаємо, що унікальний іконостас створений Федором Сеньковичем та Миколою Петраховичем у XVII ст. може бути пам'яткою монументального мистецтва національного значення в пам'ятці архітектури місцевого значення – церкві Св. Кузьми і Дем'яна збудованій Василем Нагірним наприкінці XIX ст.

1. **Олеся Семчишин-Гузнер** (старший науковий співробітник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, кандидат мистецтвознавства), **Наталія Дядюх-Богатько** (доцент кафедри графічного дизайну, мистецтва книги Української академії друкарства, кандидат мистецтвознавства);
2. **Надія Бабій** (доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства);
3. **Артур Іжевський** (науковий співробітник відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства);
4. **Софія Король** (завідувач відділом мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства);
5. **Роксолана Косів** (старший науковий співробітник відділу давнього мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, кандидат мистецтвознавства);
6. **Мар'яна Пелех** (асистент кафедри дизайну Львівського лісотехнічного університету, кандидат мистецтвознавства);
7. **Ірина Дундяк** (доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства);
8. **Маріанна Левицька** (докторант Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства);
9. **Агнешка Гронек** (професор Ягеллонського університету, габілітований доктор);
10. **Олег Рішняк** (керівник відділу реставрації живопису Інституту „Укрзахідпроектреставрація”, м.Львів.), **Оксана Садова** (головний спеціаліст відділу реставрації живопису Інституту „Укрзахідпроектреставрація”, м.Львів).