

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Навчально-науковий Інститут мистецтв
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

на тему: **РОЗВИТОК МОЗАЇКИ НА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНІ
ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.**

Виконав: студент II курсу
спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація
денна форма навчання
Бойко Юрій Васильович

Керівник:
канд.мистецтвознавства, доцент
Кузенко П. Я.

Рецензенти:
канд.педагогічних наук, професор
Тимків Б. М.

Івано-Франківськ - 2021 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерела та методика дослідження.....	5
РОЗДІЛ 2. Витоки традиції техніки мозаїки на Івано-Франківщині в контексті розвитку цього ремесла в Україні.	18
2.1. Зародження традиції мозаїки в Княжу добу.....	18
2.2. Розвиток мозаїки в Галичині в контексті сецесії кін. ХІХ-поч. ХХ ст...	25
2.3. Особливості розвитку мозаїки на Івано-Франківщині 60-80 ХХ століття.....	45
РОЗДІЛ 3. Розвиток мозаїки на Івано-Франківщині другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	47
3.1. Творча особистість Євгена Андрухіва та діяльність йогомайстерні.....	47
3.2. Мозаїка Євгена Андрухіва в інтер'єрі храмів Івано-Франківщини	51
3.3. Римська мозаїка у творчій діяльності Олега Дунаєвського.....	57
ВИСНОВКИ.....	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64
ДОДАТКИ	72

ВСТУП

Актуальність дослідження. Мозаїка є одним з основних жанрів мистецтва. Вона представляє собою візерунки або зображення, що розташовані на стінах, стелі чи підлозі приміщень, Мозаїка викладається за допомогою невеликих шматочків кольорового непрозорого скла чи смальти, які закріплюються спеціальним клеєм.

В Україні мозаїка має багатовікову історію, а на території Івано-Франківщини набула великого розвитку в другій половині ХХ – початку ХХІ століття. У 60- 80 роках ХХ століття нею оздоблювали численні будівлі світського призначення, а в кінці ХХ – поч. ХХІ ст. поширення набули пам'ятки сакрального змісту які прикрашають храми регіону. Нажаль через руйнівні впливи природи, а іноді і людини чимало з цих творів втрачено, інші пошкоджено.

Незважаючи на різноманітність та часто високу якість творів мозаїки Івано-Франківщини означеного періоду, вивченню цього великого пласта художньої творчості приділялося недостатньо уваги. Тому актуально постала необхідність проведення всебічного аналізу таких пам'яток.

Мета дослідження – розкрити тенденції розвитку та художньо-стилістичні особливості мозаїки Івано-Франківщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст. як унікального мистецького явища української культури.

Поставлена мета визначає наступні завдання:

1. Систематизація і аналіз наукових праць, що присвячені мозаїці та формування, на їх основі, джерельної бази дослідження.
2. Простежити витоки традиції техніки мозаїки в Україні.
3. Проаналізувати особливості розвитку мозаїки на Івано-Франківщині 60-80 років ХХ ст.
4. Охарактеризувати творчу особистість Євгена Андрухива та діяльність його майстерні.
5. Проаналізувати мозаїки Є. Андрухива в інтер'єрі храмів Івано-Франківщини.

б. Охарактеризувати художні особливості мозаїки у творчості О. Дунаєвського.

Об'єкт дослідження – мозаїчні роботи в опорядженні декоративних фасадів та інтер'єрів архітектури Івано-Франківської області.

Предмет дослідження – стилістичні, композиційні, технологічні особливості та стан збереження мозаїчних творів Івано-Франківщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Методи дослідження. Відповідно до мети дослідження та поставлених завдань, було використано наступні методи: опису – під час первинної обробки матеріалу; аналізу – для всебічного вивчення різноманітних мозаїчних робіт Івано-Франківської області; історичний – для визначення основних етапів становлення та розвитку мозаїчної творчості Івано-Франківщини; узагальнення – задля створення загальної картини мозаїки Івано-Франківської області періоду дослідження; системності – у розкритті творчої діяльності відомих майстрів мозаїки як одної зі складових національного мистецтва; порівняння – для зіставлення окремих соціокультурних явищ.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше було комплексно досліджено розвиток мозаїки на Івано-Франківщині в другій половині ХХ – початку ХХІ ст. Була систематизована та всебічно проаналізована діяльність та творчість провідних митців які працювали в техніці мозаїки. До наукового обігу введено ряд маловідомих творів мистецтва.

Практичне значення наукової роботи полягає в тому, що матеріали магістерської роботи можуть бути використані під час читання лекцій з історії українського мистецтва, а також при створенні наукових праць, каталогів та підручників.

Обсяг та структура роботи. Основний зміст роботи подано на 63 сторінках. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

Праці українських та зарубіжних вчених, присвячені античній мозаїці, умовно можна розділити на такі групи:

- роботи, що охоплюють широке коло питань, пов'язаних з мозаїчними пам'ятками всього греко-римського світу (А.П. Чубова, А.П. Іванова, К. Данбебін, Р. Лінг та ін);

- праці з описом розвитку мистецтва та архітектури в окремих регіонах у певних часових межах, що включають узагальнені огляди художніх традицій монументальної мозаїки (А.В. Банк, Т.М. Каптерева, Є.Е. Ліпшиц, І.І. Саверкіна, Н. А. Сидорова та ін);

- дослідження, присвячені античним мозаїкам окремих країн (В.М. Польовий, Н. Хелу, Ж. Балті, Е. Кіцінгер та ін.);

- опис та вивчення мощень, виявлених в окремих містах (Е. Н. Кувшинова, І. Лавін, Д. Леві та ін);

- монографічні дослідження, присвячені одному пам'ятнику мозаїчного мистецтва античності (Дж. Бретт, П. Мейбум, Д. Райє та ін). дослідження технічних та художньо-технологічних прийомів мозаїчного набору античності та монтажу готових творів (В.І. Селезньов, А.В. Віннер, К. Данбебін та ін.) [56, с.12].

У 1963 році з ініціативи відомого вченого Г. Стерна відбувся перший Міжнародний колоквиум з мозаїки античності і створена організація АЕЕМА, яка приступила до видання бюлетеня міжнародної асоціації, присвяченого вивченню античної мозаїки. На цей час опубліковано шість послідовних видань колоквиуму; восьме видання вийшло 1997 року в Лозанні. Більш менш щорічний бюлетень BullAIEMA містить повномасштабну бібліографію мозаїчних публікацій. Ці видання особливо цінні висвітленням нових відкриттів, оглядами та невеликими статтями. Приблизно в цей час розпочато публікацію серії досліджень регіональних комітетів, метою яких є повне

видання всіх мозаїк даного географічного регіону. Завдяки зусиллям Генрі Стерна в 1957 опубліковано I том Зводу мозаїки Галлії. Багато сотень праць зарубіжних учених присвячено дослідженням мистецтва та культури європейських провінцій Римської імперії. У всіх країнах Західної Європи виходить у світ чимало періодичних видань, таких як «Галія», «Дакія», «Німеччина». Важлива ініціатива здійснена для того, щоб класифікувати орнаментальні мозаїчні зображення та стандартизувати для їх опису термінологію, що існує п'ятьма європейськими мовами [35, с.22].

Книга А.П Чубової та А.П. Іванової «Античний живопис» є першою хрестоматією російською мовою з античного мистецтва. Це єдине подібне видання, і для того, щоб заповнити велику інформаційну лакуну, автори були змушені розглядати еволюцію живопису на тлі найважливіших історичних подій. Важко переоцінити значення цієї праці для радянського мистецтвознавства і особливо ознайомлення з мозаїчним спадщиною античності, хоча деякі припущення авторів входять у суперечність із судженнями, прийнятими у мистецтвознавчій літературі, що дозволяє розширити амплітуду сприйняття описуваного матеріалу.

К. Данбебін обрала метод дослідження мощень за територіально-часовою ознакою, що дозволила їй створити загальну картину поширення та розвитку мозаїчного мистецтва у часі та просторі. Наприкінці книги представлені зразки орнаментального мозаїчного декору та наведено їх загальноприйняті назви, що дозволяють уніфікувати термінологію. Автор наводить важливі відомості з історії еволюції різних технік мозаїчних мощень, а також з технологічних процесів набору та монтажу. Дослідження К. Данбебін є основним для даної роботи, тому у всіх розділах представленої дисертації будуть присутні посилання на її працю [43, с.18].

Аналогічну систему побудови матеріалу за мозаїчним мощенням античності обрав для своєї книги Роджер Лінг, але в дещо скороченому вигляді, хоча кожен розділ масштабніший за охопленням території або

хронології. У книзі представлено кілька ілюстрацій, що раніше не публікувалися.

І. І. Саверкіна та К.С. Горбунова склали каталог творів з мистецтва Стародавню Грецію і Риму зборам Ермітажу, серед яких представлена мозаїка «Червень», створена Римі на початку III століття н.е. Вичерпний коментар супроводжує ілюстрацію високої якості, яка неодноразово була джерелом натхнення для студентів художніх вишів Петербурга [2, с.17].

Літератури, присвяченої мистецтву значних територій і що охоплює значний часовий період з описом історичного фону, явищ архітектури, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва та живопису значно більше, ніж спеціальних праць, присвячених дослідженню окремих пам'яток мозаїчних мощень. Не применшуючи значення цієї літератури, слід визнати, що вона носить не стільки власне дослідницький, скільки навчально-пізнавальний характер. Праці, що стосуються цієї групи, дають широку панораму історії мистецтв цього періоду, в яку органічно вписується проблема мозаїчних мощень античності, що цікавить нас, але обраний авторами принцип дослідження не дозволяє їм розглянути її докладніше. Оскільки автори досліджує процес еволюції архітектури та мистецтва загалом, мозаїчні мощення залишаються лише частиною цього процесу.

Праці Т. П. Каптерової з мистецтва Іберійського півострова та Північної Африки [28, с.9] відрізняються глибоким знанням предмета; дослідниці вдається створити об'ємну, майже стереоскопічну картину подій у світі мистецтва давнини. Методика викладу традиційна - історичний огляд, архітектура, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво та живопис, що включає мозаїчне мистецтво. При такому підході можливості автора докладно проаналізувати якийсь конкретне мощення надзвичайно обмежені, але навіть та увага, яку автору вдається приділити підлоговим мозаїкам, безцінна.

У вітчизняній мистецтвознавчій літературі слід виділити працю АМ. Польового про мистецтво Стародавню Грецію [49, с.13]. У розділі,

присвяченій мистецтву епохи еллінізму, автор розглядає різноманітні тенденції пізньоантичного мистецтва у тому художній єдності [55, с.43].

У тритомнику «Історія Візантії» авторами глави «Візантійське мистецтво IV-VII століть» [7, с.16], в якій описані зміни в образотворчому стилі, що відбувалися в зазначений період, є А.В. Банк та Є.Е. Липшиць. Вони зазначають, що у архітектурі наочно проводилося протиставлення християнської Візантії язичницької античності. Починаючи з IV століття, у монументальному живописі поступово виробляється новий стиль, відмінний від реалістичного стилю пам'яток античності. Людські постаті втрачають жвавість і природність руху, жесту, набуваючи натомість значущість та ієратичність. Усе це ознаками появи раннього середньовічного стилю.

Книга «Мистецтво Східного Середземномор'я I—IV століть» [29, с.27] є спільною працею відомих радянських учених А.П. Чубовий, М.М. Касперавічюса, І.І. Саверкіної та Н.А. Сидоровий. Для нас цікавлять глави, присвячені мозаїчному мистецтву та живопису римської Сирії та Єгипту в період римського панування. Обидві глави використовують описовий метод подачі матеріалу. Перша з них дає загальне уявлення про мозаїчну пам'ятку різних міст Сирії, що дуже важливо при первинному ознайомленні з проблемою. Короткість опису мозаїчних творів Єгипту обумовлена не тільки обмеженою кількістю пам'яток, що збереглися, але в першу чергу обраним методом викладу матеріалу.

В.Д. Лихачова у книзі з мистецтву Візантії [40, с.56] розглядає еволюцію образотворчого мистецтва у межах традиційної періодизації. Такий підхід залишає осторонь цікаві для нас проблеми античних мощень, за винятком тих випадків, коли переплата античних образів у християнську іконографію не викликає сумнівів. Незважаючи на те, що дослідження охоплює величезний часовий період з IV по XV століття, автор знаходить можливість приділити увагу мозаїчним мощенням Великого палацу в Константинополі.

Мозаїчному мистецтву римських провінцій Північної Африки присвячено четвертий розділ книги Н.А. Сидорової та А.П. Чубовий [61, с.10]. Автори виділяють два основних напрямки в мозаїках II—III століть — один, наступний мальовничим оригіналам, та інший, що розвиває графічний початок, хоча майстри обох напрямів прагнули реалістичної передачі образів. У IV столітті зображення відходять від традиції еллінізму, головним образотворчим засобом стає колірна пляма з різким контуром. Вчені простежують, як із віку в століття змінюється основна тематика мощень: у II столітті переважає грецька міфологія, морські сюжети; в III - поряд з міфологією розвиваються жанрові сюжети: сільськогосподарські роботи, полювання, риболовля; у IV столітті вони стають основною частиною репертуару. Аналіз мозаїчних зображень все ж таки носить описовий характер.

До книги з мозаїків Йорданії [81, с.41] увійшли статті Х. Бушхаузена [H. Buschhauseri], М. Піккірило [P. M. Piccirillo], Ж. Балті, Г. Бішеха [G. Bisheh],

П. Тестіні [P. Testini], Н. Дюваля [N. Duval], Р. Кампанаті [R. F. Campanati] та ін. Представлені дослідження дають широку панораму мозаїчного мистецтва сакральних споруд різних конфесій на території Йорданії, яка завжди була своєрідним мостом між Азією та Європою з погляду своєї історії та культури. Велика кількість у цьому регіоні мощень породжує питання про співвідношення античної та ранньовізантійської мозаїчної спадщини. Більшість мозаїк відноситься до епохи Юстиніана I або до пізнішого періоду аж до мусульманського завоювання в VII столітті, від якого Сирія так і не змогла одужати.

Жанін Балті [76, с.43] бачить нерозривний зв'язок виникнення сирійського мозаїчного мистецтва з процесом еллінізації провінції Сирія у IV-I століттях до н. Поява в Антіохії наприкінці II століття н.е. фігуративних поліхромних панно з міфологічними сюжетами вона пов'язує з римським пануванням. Власне античні мозаїки Сирії - це твори I-початку III століття. В

епоху Костянтина відроджується класицизуючий стиль, який отримав у мистецтвознавчій літературі назви «прекрасний стиль», «константинівський ренесанс», «ретроспективний класицизм». Епоха Юліана Відступника характерна поверненням до язичницьких ритуалів, що наклало відбиток на мистецтво цього періоду: у трактуванні форми простежуються прийоми еллінізму I-II століть. У мощення повертаються сюжети та сцени із зображеннями Улісса, Сократа, суду Нереїд. До кінця IV століття відносяться мозаїки, що еллінізують, стиль яких отримав назву «маньєризм епохи Феодосія» і характеризується досконалістю техніки, витонченістю виконання і рафінованістю.

Г. Стерн є не лише автором фундаментальної праці з античних мозаїків Галлії — завдяки його зусиллям та енергії відкрився Перший міжнародний колоквиум з мощень античності і вийшов перший том Зводу античних мозаїк Галлії. Книгу Генрі Стерна з мистецтва Візантії [128, с.65] перекладено польською мовою в 1975 році. Для уточнення датування мощень Хризотриклінія в Константинополі важливим є його зауваження про те, що християнська Церква терпимо ставилася до міфологічної тематики, сцен полювання і повсякденного життя, персоніфікацій сезонів на стінах і підлогах культових споруд лише до кінця IV — початку V століття, хоча на окраїні. репертуар зберігався значно довше.

Д.В. Айналов у своїй праці [4, с.31] описує настінні мозаїки християнських пам'яток Риму, Неаполя, Капуї та Мілана та особливу увагу приділяє іконографії сакральних образів давньохристиянського мистецтва. Автор, порівнюючи названі твори з їхніми катакомбними попередниками, зазначає деяку невмілість ранньохристиянських мозаїчистів, які, очевидно, не отримали належної художньої підготовки, але компенсували цей недолік глибиною віри. Говорячи про мавзолей св. Констанці (чи Костянтини), Д.В. Айналов робить висновок про те, що такий характерний для мистецтва Середньовіччя прийом як темний силует на світлому фоні зародився у позбавлених природного світла катакомбних церквах, оскільки інакше фігури

святих у напівтемряві були б невиразні. Ця праця важлива для цієї дисертації тим, що Д.В. Айналов бачить в античних мозаїках прямих попередників мозаїк ранньохристиянських, а також тим, що він звертає особливу увагу на недолік майстерності мозаїчників ранньохристиянського періоду, що дозволяє нам докладніше зупинитися на цій проблемі при розгляді мощень східних римських провінцій [44, с.47].

У 1942 році в Женеві вийшла книга Вальдемара Деонна (M. Waldemar Deonna) [89, с.69], в якій представлені різні види мистецтва Римської провінції Реція та Гельвеція (нинішня Швейцарія), у тому числі мозаїчні мощення. Автор пропонує оригінальну схему класифікації творів античного мистецтва на території нинішньої Швейцарії, яка передбачає їх поділ за такими категоріями: за тематикою; місцевому чи привізному походження; за стилем, що має етнічне коріння (грецьке, римське, кельтське); за основним образотворчим принципом або естетичною концепцією, якою слідує художники. На жаль, багато мощень датуються занадто широким часовим діапазоном.

Перу Жоржа Фрадье (Fradier George) [100, с.57], директора ЮНЕСКО зі збереження культурної спадщини Північної Африки, належить натхненному есе про римських мозаїків Тунісу, що передує прекрасним ілюстраціям. Автору вдалося створити яскраву, живу картину повсякденного життя пунічної країни. Ця картина ґрунтується на глибокому знанні її історії та її мозаїчного мистецтва. Ж. Фрадье тонко вловив і зумів передати зв'язок часів, ніби принаближаючи до нас сиву давнину. Втілені у вічний матеріал образи стародавніх жителів римської провінції, їхні турботи та розваги виявилися близькими і зрозумілими сьогодні.

Найсерйозніше дослідження з мощень Антіохії та їх витоків належить перу Ірвінга Лавіна [12, с.39]. Основуючи висновки на ретельному вивченні понад трьохсот підлогових мозаїк, які можуть розглядатися як образотворчий матеріал, що допомагає заповнити історичну лакуну, що виникла в результаті руйнування Помпей, автор стверджує, що латинському Заходу, або, точніше,

провінційним західним традиціям належить важлива роль у формуванні мистецтва на грецькому Сході. Ця думка розходиться з більшістю наукових концепцій з цього питання. Автор зазначає наявність західних тенденцій, що широко розповсюдилися, які особливим чином розвиває північноафриканське мистецтво. І. Лавін поставив два фундаментальні питання: чи є специфічні північноафриканські риси місцевою особливістю і чому цей провінційний за походженням стиль стає важливою частиною європейської художньої еволюції. Намагаючись відповісти на них, автор приваблює великий образотворчий матеріал для порівняльного аналізу мозаїчних пам'яток Антіохії та інших регіонів імперії. У деяких аспектах автор дотримується наукового методу.

Леві, сама наукова проблема та шляхи її вирішення вперше були запропоновані Ернстом Кіцінгером.

Велику роль відіграють дослідження Дороти Леві [11, с.48] щодо пам'яток античних мощень, відкритих археологами на території Антіохії. Ці дослідження представляють виявлені твори у тих класицизуючого мистецтва і пропонують хронологію пам'яток, що дає можливість представити історію підлогових мощень як безперервний процес. На думку Д. Леві в еволюції мозаїчної статі в Антіохії слід бачити не стільки впливу Сходу, скільки логічно обумовлену, гармонійну еволюцію художнього стилю, що проходила в рамках греко-римської культури. Цей процес переривається на порозі середньовіччя, оскільки досі не вдалося виявити жодного мощення, створеного після перського завоювання 540 року. Дослідницький метод Д. Леві, який слід було б продовжувати і розвивати, ґрунтується на аналізі стилістики окремих мотивів - орнаментів, фігур, зображень тварин - і полягає в «порівнянні подібного до подібного». Для мозаїчиста при дослідженні стилю та техніки мозаїчного набору цей метод є більш важливим, ніж ознайомлювальний та описовий методи, незалежно від того, чи відповідатимуть висновки загальноприйнятої точки зору чи ні.

Фатіх Кімок (Fatih Cimok) [75, с.50] присвятив чудово ілюстровану книгу найбільш значним мозаїчним пам'ятникам Константинополя. У першому розділі представлені мозаїчні підлоги Хризотриклінії Великого імператорського палацу. Автор вважає, що величезна мозаїчна підлога за стилістикою відноситься до типу римського мозаїчного мистецтва, що часто зустрічається, який характерний відокремленими зображеннями окремих фігур на вільному світлому тлі, а простір між ними заповнюється деревами, скелями або будівлями. Наступні розділи присвячені мозаїкам храму Святої Софії, храму Діви Марії Паммакаристи (Всемилолюбивий), храму Святого Спасителя в Хорі та зборах античних мозаїк в археологічному музеї Стамбула.

Спеціальна наукова література з давніх мозаїчних мощень, на жаль, практично не включає робіт, створених вітчизняними вченими. Тим ціннішими стають такі дослідження, як робота О.М. Кувшинової, присвячена античним мощенням Неа Пафосу на Кіпрі [33, с.85] та стаття Н.С. Гайдукова про літургійний аспект декоративної програми мощення «базиліки в базиліці» у Херсонесі [15, с.41].

Стаття Софії Корсунської є передруком із щорічника німецького археологічного інституту, видану в Берліні в 1928 році. У статті розглядається історія появи чорно-білої мозаїки італійського походження «Викрадення Європи» у Санкт-Петербурзі. За наказом імператриці Катерини Великої мозаїка частинами була доставлена в Петербург і прикрасила підлогу Концертного залу, побудованого за проектом Дж. Кваренги в Царському Селі. Автор відносить мозаїку до групи мощень із Остії. Мозаїка згадується в історичному огляді С. Н. Вільчковського [11, с.28], який очолював охорону царського сільського палацу. Багато років мозаїка прихована під дерев'яним настилом, який буде знятий у 2010 році у дні ювілею Царського Села.

Праця П. Мейбума про мозаїків Палестрини присвячена одному з найзагадковіших творів давнини — мозаїці підлоги храму Фортуни Примігенії в Пренесті — історії цієї пам'ятки від часу його створення і

реставрації до теперішнього часу, опису та інтерпретації образотворчого ряду, архітектурному контексту. Особливу увагу автор приділяє тим змінам, які внесли зображення реставратори середини XVII століття. Значне місце займає тлумачення тих чи інших сюжетів та образів, проводяться паралелі з прозвідками в інших видах мистецтва. Насичені інформацією примітки та посилання на оригінальні джерела роблять книгу безцінною з наукового погляду.

Не можна назвати малозначною роботу Єви Шмідт, видану 1927 року в Бреслау з мозаїки Барберіні в Палестрині. У Санкт-Петербурзькій бібліотеці Академії Наук зберігається пошкоджений екземпляр її дослідження, що становить близько третини початкового обсягу, останні листи обпалені та місцями погано читаються. П. Мейбум посилається на цю роботу в бібліографії до своєї фундаментальної праці з мозаїки Барберіні.

До групи досліджень, присвячених технічним та художньо-технологічним прийомам мозаїчного набору, слід віднести роботу «Зразки та мозаїки», написану завідувачем фабрикації емалей для мозаїчного відділення Імператорської Академії мистецтв В.І. Селезньовим в 1896 [59, с.86]. Автор, приділяючи основну увагу мозаїкам із смальти, докладно зупиняється на історії античних підлогових мощень та настінних мозаїк не лише із смальти, а й із натурального каменю. Підлоговий мозаїчний декор у вигляді картини на підлозі він розглядає як занепад смаків, як наслідок надмірної витонченості нащадків кочівників. Що ж до образного ладу християнської символіки, автор бачить їх витoki у творах античності.

А.В. Віннер є видатним спеціалістом радянського періоду з мозаїчних технік і матеріалів [12, с.72]. Перша частина книги присвячена мозаїкам античності, починаючи від галькових мощень Ольвії, Херсонеса, Делоса; далі він простежує розвиток мозаїчного мистецтва в Середньовіччі та переходить до відкриттів російської мозаїчної школи. Глибина його знань разюча, вона включає тонкощі мозаїчної справи, проблеми сполучних складів, хімічні властивості різних матеріалів, що розкривають суть відкриттів М.В.

Ломоносова. Саме з цієї книги вчилися кілька поколінь радянських мозаїчистів, зокрема і Є.Ф. Прикіт, професор кафедри монументально-декоративного живопису ЛВГПУ ім. Мухіної, провідний спеціаліст кафедри з технології матеріалів. Згодом увесь свій досвід він передав доценту Г.С.

Маначуряну. На кафедрі збереглися конспекти Єгора Федоровича Прикота, записані на лекціях О.В. Віннера, з латинськими назвами мозаїчної техніки античності. З часу видання книги минуло понад півстоліття; за цей час відкрито багато нових мистецьких пам'яток, які потребують опису та дослідження [45, с.66].

У згадуваній вище книзі К. Данбебін значну увагу приділено техніко-технологічним проблемам мозаїчного мистецтва.

Робота Мошкова В.М. та Кузнєцова О.І. присвячена теорії композиції творів монументального живопису; вона заснована як на дослідженні найбільш значних пам'яток різних епох, а й у власному творчому досвіді авторів. Деякі з термінів, що використовуються, цілком застосовні при дослідженні і систематизації мозаїк античності, а їх введення в ужиток мозаїчної майстерні збагачує репертуар єдиної мови монументально-декоративного мистецтва. Тут згадуються мозаїчні мощення античності як окремий випадок більш загальних закономірностей.

З книг, що недавно вийшли, слід відзначити працю Н.С. Кутейнікова «Мозаїка. XVIII-XXI століття» [35, с.61], який присвячений творам майстрів-мозаїчистів Петербурга за останні три століття. Консультантом цього видання є викладач кафедри монументально-декоративного живопису СПДГПА ім. Штигліця доцент А.В. Васильєв. Образотворчі витоки деяких мозаїк можна виявити в традиціях мозаїчного набору античності та раннього середньовіччя.

Ознайомлення з мистецтвознавчою літературою, присвяченої мозаїчним мощенням давнини, дозволяє усвідомити масштаб античної спадщини у цьому виді монументально-декоративного мистецтва і показує, що різноманітність методологічних підходів, які використовуються

авторами, не тільки відкриває шлях для введення у вітчизняне мистецтвознавство щодо нового для нього кола пам'яток, але та іншого підходу до їх дослідження. Процес вироблення загальноприйнятих поглядів на це мистецтво, що триває донині, дає простір для самобутнього трактування античного образотворчого матеріалу, для самостійних припущень і висновків.

При аналізі джерельної бази було використано теоретичні та емпіричні методи дослідження: загальнонаукові методи:

- сходження від абстрактного до конкретного;
- аналіз історичного та логічного;
- метод аналогій; метод історизму, основою якого покладено гегелівський закон про нерівномірності розвитку видів мистецтва кожен конкретну історичну епоху;
- проблемно-логічний метод дозволив розчленувати цю проблему на ряд більш вузьких проблем, кожна з яких розглядається в логічній послідовності та виділити основні концептуальні положення «художньої картини світу» у контексті гуманітарно-мистецтвознавчого знання;
- типологічно-системний, що дозволяє намалювати образ «художньої картини світу», показати специфічні особливості взаємозв'язку та синтезу мистецтв окремого періоду [34, с.49].

Вони означають відшукування конкретних причин, що породили певні події у розвитку історико-культурного простору, розширення проблематики, поява нових питань, що раніше не висвітлювалися, умови формування нових ідей, висновків, узагальнень; мистецтвознавчий аналіз творів різних видів мистецтва.

Отже, таким чином праці вчених умовно можна поділити на 5 груп. У 1963 році була створена організація АЕЕМА, яка приступила до видання бюлетеня міжнародної асоціації, присвяченого вивченню античної мозаїки. Для того, щоб класифікувати орнаментальні мозаїчні зображення та стандартизувати для їх опису термінологію було створено чимало праць, що

дозволяє дослідити ті чи інші роботи п'ятьма європейськими мовами. Російські ж дослідники для того, щоб заповнити велику інформаційну лакуну, автори були змушені розглядати еволюцію живопису на тлі найважливіших історичних подій. Літератури, присвяченої мистецтву значних територій і що охоплює значний часовий період з описом історичного фону, явищ архітектури, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва та живопису значно більше, ніж спеціальних праць, присвячених дослідженню окремих пам'яток мозаїчних мощень. Спеціальна наукова література з давніх мозаїчних мощень, на жаль, практично не включає робіт, створених вітчизняними вченими.

РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ ТРАДИЦІЇ ТЕХНІКИ МОЗАЇКИ НА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЦЬОГО РЕМЕСЛА В УКРАЇНІ.

2.1 Зародження традиції мозаїки в Княжу добу.

Занурюючись в історію української мозаїки, заснованої на використанні кольорових смальт, як основного мальовничого матеріалу, слід зазначити, що появленню такої мозаїки передувала високорозвинена в давній Русі техніка склоробства, що існувала не лише в центрі Київської держави, а й у Галичині та Чернігові [1, с.8].

Перші зразки мозаїчної смальти були привезені до Києва із Візантії. Згодом й у столиці Київської Русі почалося виробництво скляної смальти. Мозаїки найвеличніших давньоруських архітектурних пам'яток вражають величчям і багатством мозаїчного декору, до таких пам'яток мистецтва можна віднести: мозаїки Софійського собору і Михайлівського Золотоверхого монастиря (XI – XII ст.) в Києві, що були зведені за часів князювання Ярослава Мудрого. Вчені підрахували 177 відтінків з мозаїчної палітри Михайлівського Золотоверхого монастиря (Іл. 1). Після татаро-монгольської навали, жоден наступний правитель у Східній Європі не міг дозволити собі такі атрибути справжнього багатства [2, с. 45].

Чи не найкращі старовинні мозаїки Києва збереглися в Софійському соборі – із 640 квадратних метрів собору, прикрашеного цим видом монументального мистецтва, збереглося 260 квадратних метрів. Мозаїчні розписи Київського Софійського собору були зібрані на замовлення засновника собору — київського князя Ярослава Мудрого. Мозаїчний набір Софійського собору виготовлений із смальти, виплавленої київськими майстрами-смальтоварами в місцевій київській майстерні.

Яскраві мозаїки прикрашають головну баню та центральну апсиду собору, привертаючи увагу людини до вівтаря храму. На мозаїці зображені основні фігури християнського віровчення. Купальська кульмінація медальйону - Христос Вседержитель, навколо нього - чотири фігури

архангела, з яких на мозаїці залишилася лише одна в блакитній сукні (інші дописані М. Врубелем 1884 року). У простінках барабана зображено дванадцять апостолів. На парусах — чотири євангелісти (найповніший образ Марка). На стовпах передвітарної арки розміщено сцену «Благовіщення», зліва — фігура Гавриїла, а правого боку — діви Марії. Над аркою зображено зображення мучеників у медальйонах. Над вітарною аркою добре збереглася мозаїчна композиція «Деїсус» («Моління»). У склепінні головного знаходиться велична 6-метрова картина Оранти. У середньому регістрі апсиди — багатофігурна композиція «Євхаристія» (символічна сцена причастя апостолів). Вгорі — «Святительський чин» (постаті святителів і архідияконів) [34, с. 68].

В мозаїчних наборах в основному використовується смальта, але є й шматочки натурального каменю. Маленькі кубики (середній розмір 1 кубічний сантиметр) притискали прямо до стіни свіжою штукатуркою. Грунт для мозаїки готували дуже ретельно. Стіни покривали трьома шарами штукатурки, поверх якої маляр різнокольоровими фарбами малював ту чи іншу картину чи орнамент. Відтак підбирали потрібну смальту, і вапняні проміжки таким чином зливалися з кольоровими мозаїками. Дослідники вважають, що над їхнім викладанням працювало 8 майстрів мозаїки (імена яких невідомі). При уважному розгляді мозаїки видно, що вона була виготовлена індивідуально. Один майстер за робочий день міг викласти смальтою від 1,36 до 3,75 квадратного метра площі. Всі 640 квадратних метрів були заповнені мозаїками впродовж трьох років. В холодні пори року робота, очевидно, припинялася на певний час [3, с. 57].

Мозаїка відрізняється яскравістю і насиченістю, а палітра налічує 18 основних кольорів і 177 відтінків. Мало хто з живописців домагався дивовижно багатой та різноманітної палітри відтінків і відтінків, як мозаїчні живописці часів Ярослава Мудрого. Третину відзагальної площі мозаїки становить золотий фон, який нараховує 25 відтінків. На ньому виконано зображення переважно у синіх, сіро-білих і пурпурових тонах.

Кожен колір також має декілька відтінків. Наприклад, у смальті синього ультрамаринового кольору можна відрізнити 9 відтінків – від темно-синього до блакитного. У смальті синього кобальтового кольору їх п'ять, а синій колір індиго має сім відтінків. Є 35 відтінків зеленого! Червоні смальти поділяються на 31 групу. У жовтій «сім'ї» смальт – 44 відтінки.

Проте, слід зауважити, що майстерність – це не лише колір. У Софії Київській одні мозаїки розташовані ближче до глядача, інші знаходяться далі. Одні освітлені яскравіше, інші знаходяться у більш темних місцях. Деякі мозаїки розташовані в плоских площинах, а інші в кривизні. Майстрам мозаїки довелося все це враховувати. Чим віддаленіші зображення, тим більшими за розміром кубиками смальти вони викладалися.

Техніка мозаїчного малювання дозволяє порівнювати світлі і темні відтінки з холодними і теплими тонами. Однак мозаїцисти не зловживали цим інструментом. Такі поєднання є винятком, а не правилом. Для мозаїк Софії Київської більш характерна саме гармонія, а не контраст. Певний потяг до контрасту помітний лише в купольній мозаїці. У русі облич, одягу та орнаментів переважають плавні, м'які переходи. Один ряд кубиків мозаїки змінюється іншим, дуже близьким за відтінком, проте не є ідентичним. Насиченість кольору плавно зменшується, ніби невидимий пензлик змиває інтенсивність і похмурість фарби з кожного наступного ряду кубиків. Яскравим прикладом такого виконання є, наприклад, виконані Марія-Оранта, Причастя, Святительський чин, Благовіщення, а також орнаменти вітвара [4, с. 9].

Отже, завдяки досвіду книг, журналістів, простих людей-відвідувачів, ви можемо побачити, що центральний образ, який впадає в око, щойно ви входите в собор, — це Марія Оранта (Богоматір-заступниця). Цей великий витвір мозаїчного мистецтва виконано особливо майстерно. Сферична поверхня конхи ускладнювала процес виготовлення твору та вимагала особливого вирішення пропорцій фігури. Зображення круглої увігнутої стіни сприймається зовсім інакше, ніж плоскій стіні. Якби мозаїку

Марії Оранти можна було перевести «розгорнутою» в плоску площину, то важко було б сказати, що картина мала ідеальні пропорції, однак, майстер, щовиготовляв її, знав, що зображення на угнутий площині буде здаватися значно меншим, ніж насправді, а на вигнутій назовні, навпаки, помітно більшим за реальний розмір, і він все це врахував [75, с. 57].

Образ Оранти дуже виділяється у храмі. Насправді Марія-покровителька вважалася захисницею Києва, «непрохідної стіни», крізь яку не могли пролетіти ні стріли, ні списи.. Образ Марії-Оранти створив чи не найдосвідченіший майстер-мозаїст. Весь фон він покрити золотом смальтою. Тисячі полисків від кубиків згруповані в центрі, тому при освітленні фігура огортається м'яким, слабким золотистим сяйвом. Він також використовував ефект фокусування світла, що відбивається від вигнутого дзеркала. Однак «відображення» не було різким, оскільки поверхня не була гладкою і світло не потрапляло під прямі сонячні промені.. Таке сяйво виглядає дуже заспокійливим та м'яким. Серед цього Марія Оранта з серйозним і суворим обличчям демонструє справді недоторкану і всемогутню постать. А блакитний, фіолетовий, блакитний, золотий і чорний кольори її сукні збільшують ефект, надаючи ще більш урочистий та святковий вигляд.

Обличчя Марії-Оранти здалеку виглядає дещо рожевим. Цього кольору можна дуже вміло досягти за допомогою тональних переходів. Цікаво, що у роботі не так багато рожевих кубиків смальти на щоках, губах і підборідді. Однак тонкі червоні смуги, що покривають губи, ніс, повіки та підборіддя, виглядають ніби підфорбуванням у рожевий сусідніх оливкових, білих, сірих та жовтих тонів. Обличчя оживає, його виразність посилюється і проникливим поглядом очей [3, с. 89].

Майстру, який створив сцену Євхаристії (причастя), добре вдалося зобразити рух постатей апостолів. Це не простий рух, а благоговійний рух, сповнений вдячності та любові. У різних образах, таких як святі, мученики, ангели, різноманітні людські емоції передаються через рухи, жести, а

найчастіше — промовистий вираз обличчя, широко розплющеними очима. Очі святих сумні або благальні, сповнені великої величі чи ніжної любові. Але в усіх випадках вони пристрасні і живі. Усе це не може не свідчити про глибокі знання митців про внутрішній світ людини [6, с.4].

Завдяки насиченому кольору (смальта має дивовижну здатність вічно зберігати колір), не втрачаючи свого первісного соковитого відтінку протягом дев'яти з половиною століть, київська «Софійська мозаїка» була й залишається прикладом сили надихаючого мистецтва.

Мистецтво мозаїки в княжу добу було відомо багатьом слов'янським племенам, що населяли територію Русі. Такий вид ремесла був широко розповсюджений не тільки у Київській Русі, а й по всьому світу.

Починаючи з IV ст., саме склоробство та виробництво емалей стали попередниками давньоруського мозаїчного живопису, заснованого на застосування кольорових емалей, що набули широкого поширення в обробці храмів та світських архітектурних спорудах у X – XII ст.

Подібного роду декор досить часто використовувався при оформленні княжих споруд. Доказом цього є виявлені при розкопках в Києві (поблизу від Десятинної церкви) прямокутні фрагменти кам'яних будівель, що служили місцем зібрань княжої дружини [3, с. 56].

Судячи з частково збереженим фреск та мозаїк, ці палацові споруди мали дуже багату обробку. Однак набагато більше відомо прикладів смальтового оформлення інтер'єрів в давньоруському храмовому архітектурі.

Що стосується оформлення храмів, то майстри Стародавньої Русі використовувалося в основному два види мозаїки:

1. Мозаїка підлоги. Така обробка збереглася фрагментарно в деяких київських та чернігівських храмах, а також у церквах Новгород Великого та в ряді інших міст;

2. Мозаїка склепінь, куполів і стін. Як приклад подібного декору можна привести прекрасно збереглися шедеври Софії Київської (1037 - 1067). Також до наших днів дійшли фрагменти подібних мозаїк в Михайлівському

Золотоверхому соборі в Києві (друга половина XI ст.) і в Софії Новгородської (1048 - 1050).

Мозаїка прикрашала й стіни таких храмів, як Благовіщенський (одина тисяча сто вісімдесят шість) і Спаський (XI ст.) Собори в Чернігові і Успенський собор Києво-Печерської Лаври (1073 - 1078).

Розрізняючи техніки мозаїки, ми можемо виявити два різновиди техніки набору мозаїчної підлоги [22, с. 123].

Перша використовувалася у X столітті.

Прикладом такого способу оформлення можуть служити підлоги Десятинної церкви. Мозаїка в цьому храмі викладена безпосередньо на чорнову підлогу. При цьому пластинки мармуру, порфіру і яшми втиснули в досить товстий шар вапняно-цем'яного розчину.

Прикладом другого способу укладання мозаїки, який почав використовуватися в XI ст., Може служити оформлення собору св. Софії в Новгороді. У цьому випадку площа підлоги попередньо покривалася великими плитами вапняку або шиферу. Далі в них робилися поглиблення, які і заповнювалися мозаїчним набором, виконаним з кубиків смальти. При використанні обох технік мозаїкою прикрашався не весь підлогу цілком, а лише центральна його частина. Решта площі заповнювалася керамічною плиткою з кольоровою поливанням [75, с. 46].

Що стосується мозаїчних ансамблів, то за деякими даними, князем Володимиром у Софії Київської - зберіглося кілька мозаїчних панно.

- Богородиця Оранта або «Незламна стіна». Ця величезна мозаїка розташована над головним вівтарем і зустрічає кожного, що входить у храм;
- Господь Вседержитель. Домінуюче панно інтер'єру, що прикрашає головний купол. По краях древніми майстрами були викладені зображення чотирьох архангелів, з яких до наших днів зберігся тільки один;
- Фрагментарно збереглися фігури апостолів на барабані купола.
- Зображення євангеліста Марка в вітрилах;

- Мозаїка «Причастя» на фризі під Орантою. Ще нижче йде пояс з мозаїчних зображень батьків церкви і святих;
- Кілька медальйонів з поясным портретом Христа і святих в подпружинені арках;
- Фрагменти мозаїчних орнаментальних прикрас в різних частинах храму.

Панно та декори Софії Київської були викладені російськими майстрами з використанням кольорової смальти більше 150 відтінків. В якості основи для виконання мозаїк при цьому було взято декор головного християнського храму Візантії - Софії Константинопольської.

Ще одним прикладом музичного оформлення давньоруських храмів може служити обробка собору св. Софії Новгородської, побудованого трохи пізніше Софії Київської. Декор цього храму не відрізняється таким багатством фарб, проте також заслуговує на увагу. Майстрам вдалося використати лише кілька різних відтінків, але обробка ні в якому разі не виглядає монохромною і непомітною. Мозаїчними плитами в цьому храмі прикрашені «горішнє місце» (місце владики), нижня частина вівтарної аспіди, а також стільці (місця для духовенства). Незвичайно вражають складальні мозаїчні підлоги, а також орнаменти стін, домінуючим мотивом яких є хрест.

Дійшли до наших днів мозаїки храмів і цивільних споруд виконані з великою майстерністю і являють собою доказ безперечного таланту древніх російських художників, а також високого рівня розвитку виробництв з виготовлення кольорової смальти [21, с. 56].

Тому давньоукраїнські мозаїки, засновані на використанні основного матеріалу – кольорової смальти, отримали великий розвиток у давньоруській технології склоробства, що існувала не тільки в центрі Київської держави – Києві, але й Чернігові та Галичі. Згадується, що перші зразки мозаїчної смальти були привезені із Візантії.

Мистецтво мозаїки в княжу добу було відомо багатьом слов'янським племенам, що населяли територію Русі. Такий вид ремесла був широко

розповсюджений не тільки у Київській Русі, ай по всьому світу. Так, починаючи з IV ст., саме склоробство та виробництво емалей стали попередниками давньоруського мозаїчного живопису.

2.2 Розвиток мозаїки в Галичині в контексті сецесії кін. XIX- поч. XX ст.

Мозаїка — одна з найдавніших монументальних технік у світовій архітектурі. За час свого існування мозаїка використовувалася для найрізноманітніших цілей в оздобленні фасадів, інтер'єрів та малих архітектурних форм будівель. Зокрема, в архітектурі Львова кін. XIX–поч. XXI ст. мозаїки були виконані з використанням матеріалів і технік різних розмірів, сюжетів і змісту, а також у різних міських місцях і будівлях.

Мозаїчні твори надалі розвиваються в архітектурному просторі і залишаються своєрідним фрагментом повсякденного середовища для людини, в умовах міського простору, впливають на формування естетичного вигляду та образу архітектури споруд, вулиць і міста загалом. Різноманіття мозаїчних творів, як елементу вистрою архітектурної композиції будівель, спонукає до аналізу, порівняння та систематизації [21, с. 38].

На основі результатів опрацювання бібліографічних та іконографічних матеріалів, натурних досліджень, інвентаризації та дослідницького інтерв'ю, проаналізовано особливості застосування мозаїчної техніки та класифіковано мозаїчні твори в опорядженні архітектури Львова, періоду прикінця XIX ст. та початку XXI ст.

Історична архітектура Львова сягає 1840-1890-х років. Проте інтенсивний розвиток міста посилилися наприкінці 19 ст. (1887-1890 рр., збільшився на 73%). Важливо розуміти, що цій ситуації сприяло багато факторів. Зокрема, в 1870 р., місто отримало в межах автономії права самоврядування, що позитивно вплинуло на політичну, економічну ситуацію, а відповідно й будівничу справу, зростання кількості мешканців та

збільшення території міста. Також сприяло цьому регуляція та каналізація ріки Полтви та впровадження першого будівельного статуту (1877 р.), в якому важливого значення надавалось естетиці та гігієні міста. Особливу роль в цьому періоді відіграла власна архітектурна школа, що розвивалась в ногу з провідними європейськими та розвиток мистецької освіти. А з 1876 р. при Художньо-промисловому музеї розпочинає дію «Промислова школа рисунку та моделювання», розвиток школи відіграє важливу роль для встановлення львівської школи мозаїчистів у майбутньому. На стиль історизму, мав вплив розвиток історичних наук, а саме новий підхід до розгляду історії, де: опис змінюється аналізом. Архітектори віднайшли новий підхід до проектування та трактування архітектури: «...не лише як до втілення технічного прогресу, але як до уособлення загального прогресу та досягнень цивілізації». «Еклектичні споруди мали виявляти престиж замовника, що спонукало будівничих створювати складні, надмірно декоровані композиції фасадів. Архітектори того часу мали ґрунтовні знання форм і прийомів композиції, властивих різним стилям. Вільне володіння різноманітними художніми мотивами відкривало, на їх думку, широкі можливості для творчого синтезу всієї архітектурної спадщини і досягнення вершин майстерності.» В неостилях, що поширилися в архітектурі XIX ст.26, автори використовують та синтезують досвід і засоби минулого на 26 (дві групи: класичні (неоренесанс, неоеллінізм, необароко, т. зв. «стиль Другої імперії») та романтичні (інтерпритації середньовічних мотивів та народної архітектури: неоготика, неоромантизм, неовізантизм, швейцарський та орієнтальний стиль). «Розвиток стилю еклектики у Львові відбувається спершу під впливом віденського напрямку, хоча свій слід в архітектурі міста залишили й представники інших європейських шкіл». Наприкінці століття в час інтенсивного розвитку міста та економічного, будівельного розквіту, як елемент фасадного та інтер'єрного вистрою, застосовуються мозаїка, одна з найдавніших технік декоративно-монументального мистецтва. Та зважаючи на те, що технічно-матеріальна база не була розвинута на території міста,

техніка смальтових мозаїчних творів не набула широкого застосунку. Замовляли твори на фірмах Німеччини та Австрії в технології «зворотнього» набору. Мозаїчний набір дрібного смальтового модуля (переважно розміром 1x1 см), багатий кольорами та їх відтінками, як правило в поєднанні із золотою смальтою, іноді за включеннями модулів із натурального каменю, викладали за рисунками мозаїчного картону, приклеюючи створені модулі на целюлозу, які, пізніше, привозили і монтували різними фрагментами вдавлюючи в монтажний розчин так, щоб він проник в усі щілинки між модулів. Ця техніка називається промисловим способом укладання мозаїки або так званим «зворотнім набором» [10, с. 21].

У період сецесії (1900—1918 рр.) місто продовжувало розвиватися економічно та культурно, що підтверджується швидким розвитком забудови (1900-1914 рр. Темпи зростання будівництва становили 109%), розширюється територія міста, збільшується щільність забудови та чисельність населення. На зміну історизму ХІХ століття, прийшов пошук цільного стилю, з застосуванням нових конструкцій і матеріалів, який відкидав копіювання архітектури минулих століть. У сецесії Львова відчутний вплив Відня (з особливостями архітектурної школи Отто Вагнера), місцеві архітектори, навздогін моді, копіювали віденські зразки, але незважаючи на те, тут сформувався свій особливий, хоч консервативніший (порівняно із Парижем, Брюсселем, Віднем чи Глазго), характер. З приходом нового стилю, перед будівничими, у Львові, поставлений акцент на синтез мистецтва в архітектурі і міському просторі загалом. З архівних документів, відомо, що цей синтез був результатом співпраці архітектора і художника, ще на етапі проектування. Часто ці професії поєднувались в одній людині: А. Захарієвич, Т. Обмінський та інші. «Це був час швидкого розвитку індустріального суспільства і піднесення національної свідомості, а в мистецтві – осмислення нових художніх ідей, пошуку форм» (Матеріали до Зводу пам'яток історії та культури України. Львівська область). Для цього архітектурного стилю

характерні яскраві кольори та «відродження» тенденції до використання в оздобленні будівель ботанічних мотивів та орнаментів.

У 1907–1909 роках відбувся перелом стилістики в архітектурі. В цей час починає свій розвиток «раціональна сецесія», яка очищена від перенасичення орнаментикою, яскравого та крикливого декору, вона стримана, статична та гармонійна. Ці зміни в архітектурі вдало підкреслив в своїй публікації 1911 р. Т. Мокловський: «Сецесія чи модернізм?», вперше, вжитий термін – модернізм, ¹¹⁷ для визначення нових конструктивних форм, майже позбавлених. Мозаїчні твори в архітектурі поч. ХХ ст. застосовують в 1908-1914 р.р. (за збереженими зразками в архітектурі Львова). Лаконічні риси нових образів будівель «раціональної сецесії», все-таки не відмовилась від яскравих сецесійних акцентів та орнаментики, а активно їх запроваджують у вигляді мозаїчних чи вітражних творів. Застосовували природні мотиви з підкресленням їхньої динаміки в лініях, криволінійності, асиметрії, ритмічності. Все це знаходить відображення у застосуванні мозаїки в архітектурних проектах нових будівель Львова, та в проектах реконструкцій (наприклад реконструкція кам'яниці по вул. Менцинського, 3, чи розбудова Вірменської. Мозаїка була включена в архітектурний проект на етапі проектування і була виконана під час будівництва. В результаті мозаїка стильово та композиційно гармонувала з іншими декоративно-монументальними оздобами та архітектурою будівлі. Хоча кількість смальтових композицій зросла, але майстерень у місті не було, а більшість композицій виготовляла краківська вітражно-мозаїчна установа С. Г. Желенського. Ритмічне оздоблення стін смальтою та геральдична мозаїка використано як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі адміністрації (колись Торговопромислова палата, пр. Т. Шевченка, 17/19, 56 композицій - в інтер'єрі та 16 композицій - в екстер'єрі) та навчальної архітектури (колись приватна жіноча гімназія З. Стшалковської (вул. Зелена, 22), в екстер'єрі розміщена геральдична композиція і орнаментальна таблиця з назвою закладу (збережені), а в інтер'єрі великої шкільної зали - мозаїчні твори: 15

гербів земель польських та ікона Матері Божої Ченстоховської (незбережені, можливо затиньковані). Також ритмічні композиції використані у чиншових кам'яницях: 9 рослинноорнаментальних у підвіконних тафлях на головному фасаді будинку по вул. Шота Руставелі, 36; та 30 (3 незбережені) квіткових композицій у мармуровому 118 обрамленні у настінних панелях сходової клітки, в інтер'єрі будинку по вул. Менцинського, 3. Велика площа смальтових іконографічних мозаїчних творів застосована в опорядженні настінних просторів, куполу, парусів, перекриттів стін та стелі в проекті реорганізації інтер'єру східної частини Вірменського собору, за проектом Ю. Мегоффера, виконані мозаїки майстерня Анжело Джіанесе у Венеції 1911-1913 р.р., та мають помітний вплив Візантійського мистецтва із застосуванням вірменських орнаментів із книжкових мініатюр.

В цей період було реалізовано два великих проекти з використанням мозаїки з натурального каменю в поєднанні з терраццо. У колишньому кредитному земському товаристві (вул. Коперніка), мозаїкою заощенні підлоги у просторах: вестибюлі, холі, операційному залі, а також виконанні прості мозаїчні рами для терраццових композицій площадок бічної сходової клітини (загалом близько 740 м², упорядник інтер'єру К. Стефанович. Особливим є те, що в інтер'єрі холу, виконанні настінні ритмічні орнаментальні твори-вставки з натурального каменю, над дверними проймами по три композиції, на двох проекціях. А також у колишньому готелі «Краківський» (пл. Соборна, 7), підлога вхідного тамбуру, що переходить у просторий хол, заощена у вигляді килимів терраццо, з мозаїчними модерновими орнаментальними рамами та дрібними включеннями в шахматному порядку. Великі та малі композиції умовно зонують простір на головну та додаткові функціональні зони водночас об'єднуючи в єдиний простір (загалом близько 140 м²). Як і у попередньому періоді застосовують імітації, у вигляді: живописних композицій, з позолоти (що імітує золоту смальту), терраццо, керамічна і гідравлічна плитка для підлог тощо. Імітація, не завжди, переконливо відтворює мозаїку, у більшості

випадків це лише натяк, або мотив. Проте зустрічаються зразки імітації, які не відразу можливо розпізнати, переважно, такі твори, на великій відстані від глядача. Доприкладу позолота у склепіннях каплиці Трьох Святителів, комплексу Успенської церкви (вул. Руська, 3). А також в куполі Вірменської катедрі виконано живописну імітацію Антонієм Тухом. При малій кількості світла, і без можливості оглянути зблизька, композиції створюють переконливу ілюзію мозаїчних творів. У каплиці Центнерів на Личаківському цвинтарі (незбережена). Популярною в цей час є техніка вітражу, яку часто застосовували для опорядкування простору в одному архітектурному проекті разом з мозаїчними творами. Окрім того, їх часто виконували на одній фірмі. Тому досліджуючи архітектурні об'єкти цього періоду, в яких застосовані ці дві техніки, методом порівнянь і аналогій творів та відомостей, можна підтвердити чи спростувати можливість виконання на одній фірмі мозаїки та вітражу. Атрибутувати вітраж, можливо з натури при наявності клейма виконавців, на відміну від мозаїки, яким підписи авторів та виконавців не характерні і зустрічаються вкрай рідко. Фірми вітражу в кін. ХІХ – поч. ХХ ст. часто об'єднувались з мозаїчними майстернями. До прикладу фірма з м. Інсбрук (провінція Тіроль, Австрія) «Tiroler Glasmalerei» (1861 р.) у 1877 р. приєднала відділ мозаїки, одного із засновників — Альберта Нойгаузера, після чого фірма дістала назву «Tiroler Glasmalerei und Mozaik Anstalt». Працює та навчає працівників італієць Луїджі Солерті з Венеції. Фірма має філії у м. Відні (Австрія) і м. Нью Йорку (США). Ще одне об'єднання - це Краківський заклад вітражів і мозаїки Станіслава Габріеля Желенського викуплена ним в 1906 р., а заснована в 1902 р. архітектором Владиславом Екельським і художником Антонієм Тухом під назвою Краківський заклад вітражів, художнього скла і фабрика скляної мозаїки. Саме ця фірма виконала велику кількість мозаїки та вітражів для м. Львова. Керівником мозаїчного відділу був італієць видатний художник Еміль Сонзоно, під його керівництвом працювало 10 польських художників. Заклад замовляв великий асортимент матеріалів із за кордону, скло різних тонів і відтінків. Художніми

керівниками були, в цьому періоді: Ян Буковський, Генрік Узембло і Вітольд Стефан Матейко, автори проектів Станіслав Виспянський, Юзеф Мехоффер, Казимир Сіхульський, Генрік Узембло, а також: Ян Буковський, Влодзімір Тетмайєр, Антоні Пройцяльович, Францішек Мачинський, Кароль Зиндрам Машковський, Войцех Яржебовський, Ян Рембовський, Юліуш Макаревич. Для спорудження нових будівель, їх опорядження, чи для реконструкцій існуючих, проводили конкурси архітектурних проектів. На конкурсній основі обирали також авторів та виконавців мозаїки. Цікавим є приклад такого конкурсу на опорядження Вірменської катедрі. Так мало відомий заклад «Майстерня різьби і ліпнини у Львові». Томаша Лозінського і художника Юліана Кручковського, в 1905 р. представили проект нового опорядження інтер'єру Вірменської катедрі на суму 239.180 крон, з них 28.000 крон відводились на мозаїки. Єпископ Теодорович, який керував реконструкцією собору, був зацікавлений проектом. Художник запропонував виконати 40 мозаїчних медальйонів з святими і 4 образи–постатей святих в повну величину. Для виконання цього замовлення майстерня мала володіти технічною базою і майстрами високого рівня. За думкою дослідника Юрія Смірнова це міг бути шанс на утворення мозаїчної майстерні в місті, однак єпископ Теодорович, змінив задум, і знайшов майстрів закордоном. Виконала мозаїки майстерня Анжело Джіанесе у Венеції 1911-1913 р. Тісна співпраця художників та архітекторів приводила до утворення мистецьких об'єднань, до прикладу: «Астра», «Арт Нуво», «Зерно», «Зеспул» та ін. Останній, заснований М. Ольшевським в 1910 р., входили туди художники: К. Сіхульський, Ф. Паутча, В. Яроцький; архітектори: В. Мінкевич, З. Б. Левинський та ін. Об'єднання працювало в руслі експериментальних пошуків синтезу мистецтва та архітектури, результати своєї праці виставляли на виставках (ЧАС). К. Сіхульський, який окрім того був професором Промислової школи, розробляв мозаїчні картони, що виставлялись на крайових виставках, але які так і не були реалізовані. Його твори вирізнялись гуцульськими мотивами, та релігійною тематикою («Триптих Мадонна з

ангелами» (Краків, 1910 р., викуплений з виставки до збірки музею у Відні); триптих «Поклон волхвів» (1913 р., складає: «Свята сім'я», «Польща та Литва», «Русь»); «Поклон пастухів» («Весняний салон», Львів, 1914р. «Гуцульська мадонна»), та ін. Залишились з різних причин, нереалізовані, або ж невітлені до кінця архітектурні проекти з мозаїками та мозаїчні картони художників. Причинами були брак коштів та початок війни, що загальмувала розвиток міста (1914–1919 роках перша світова війна), а пізніше повоєнна криза. (Наприклад: колись реколекційний дім Єзуїтів, вул. Залізняка, 11)[24, с. 8].

Першою спробою пов'язати галицький церковний малярство з новітніми традиціями візантійського іконопису на початку 17 століття був Модест Сосенко, у якому ікона стала живописним зображенням. Це великі фрески церков у м. Підверець біля Львова (1907) та Славську (1909), іконостас церкви Василян у Львові, проєкт поліхромії Волоської церкви (1910), поліхромія заль Музичного Інституту. Ці відомі твори митця М. Сосенка були витримані та продовжували традиції монументального живопису. Вони проклали шлях до відродження традицій з часів розквіту художньої спадщини галицьких земель у XVII/XVIII ст.

У портретах жінок і пейзажах Парижа художник близький до імпресіонізму своїм ніжним колоритом.

Невдовзі після цього художник Михайло Бойчук виступив у Галичині, створивши візантійсько-романську примітивну фігуративну композицію та фреску для домашньої церкви Студитів у Львові при вул. Скарги. Тут він бере приклад зі згущеної живописної мови північноіталійського мистецтва XIII/XIV ст. Виключення будь-яких розповідних образів, спрощення фону та примітивного живопису в малюнках зображуваних сюжетів забезпечували широку площу для суто живописних декоративних ефектів. Але в такому розв'язанні малярської проблеми ховався потенціал безглузких і наскрізь формалістичних засад мистецтва загалом, і ці умови мистецького життя і

сприйняття художніх творів Галичини та України не могли бути впорядковані в новому напрямку.

Зовсім з іншої позиції підійшов до малярської роботи Петро Іванович Холодний. Живучи в Галичині 12 років, він мав нагоду дізнатися, випробувати та якось змінити творчість галицьких митців. Він пішов своїм шляхом у пошуках етнічних форм в образі. У найдавніших зразках монументального розпису візантійсько-українських мозаїк, фресок та емалей, хімік і шанувальник краси старовинних ікон, Холодний створив свою палітру відтінків, де переважають холодні відтінки, що зникають лише в яскравих променях сонця. Свої твори він створював сюжети народних пісень, казок, текстів літописів, ілюстрацій старовинних рукописів та старовинних гравюр обрано історичні та національні образи, до таких відносяться: Дівчина й пава 1912, Ой, у полі жито 1921, Виступ у похід ніччю, Казка, Святі бортники-пчелярі, вітражі Волоської церкви у Львові і в Мразниці, іконостас в Семінарській церкві у Львові.

У всіх роботах митець зберігає свою виразну живописну індивідуальність, досконалість сюжету та технічного оформлення. Через це він став організатором осередку мистецького життя Галичини в «Колі українських художників», що збирав навіть представників різних мистецьких напрямів [24, с. 33].

До складу цієї гурпівходив і Павло Ковжун. Він з'явився у Львові як учень і продовжувач графіка Нарбута, який працював у Росії з початку ХХ ст. та на території України з 1917 р. На галицькій землі Ковжун вперше зміг прожити з родиною 16 років як графік і творець, оформляючи книги в новій незалежній мистецькій сфері. Як організатор він видав 6 випусків журналу «Мистецтво», присвячених виключно образотворчим проблемам. Видавництво проклало шлях від активістів Асоціації незалежних українських художників (АНУМ) до випадково існуючих і набагато цінніших інтелектуалів із ще нерозвиненими смаками в оцінці творів мистецтва, та ще цінніше — дало змогу дізнатися дещо про мистецьку творчість Наддніпрянщини і закордону.

Історію церковного будівництва на землях Західної України до середини XVIII століття представляють забудова давнього Галича та храми міста Лева. Але слід зазначити, що найбільш інтенсивне храмове будівництво в Галичині відбувалося наприкінці XIX – на початку XX ст.

Наприклад, лише у львівській парафії у 1882-1918 рр. було збудовано понад 300 мурованих греко-католицьких храмів. Храмова архітектура цієї епохи вимагає особливої уваги через велику кількість різноманітних стилів і орієнтацій.

Кінець XIX століття був найбільш насичений суспільно-політичний і національний підйом. Все це робилося на тлі несприятливої внутрішньої та зовнішньо-політичної кон'юнктури. Найбільш суперечлива ситуація склалася в Галичині в 70-х роках. З одного боку були робітничі страйки, а з іншого – перші спроби українських селянських і громадянських організацій та господарських організацій, пожвавлення духовенства [45, с. 26].

Знаковою подією під керівництвом М. Драгоманова та О. Кониського, колишніх Кирило-Мефодіївських Д. Пільчикових, стало створення у 1873 році Літературного товариства імені Тараса Шевченка, яке мало на меті сприяти розвитку освіти, науки та культури. Його провідні позиції посідали народовці, а окрім науковців, письменників, народних і культурних діячів, у 1893 р. Товариство було реорганізовано в Наукове товариство імені Шевченка з трьома секціями та періодичним виданням «Записок НТШ». У 1879 році Юліан Романчук почав видавати «Батьківщину», політичний тиждень для народу, а наприкінці 1880-х з'явився щоденник «Діло».

У 1860-х роках виникли нові національні мистецькі сили, як Кирило Устиянович (1839-1903), який трагічно змагався з примітивністю середовища й відобразив особливості цього суперництва у своєму «Мойсеї» (Львівська Преображенська церква). Поруч із ним був Теофіл Кофістинський (1844-1916), портретист і церковний живописець.

На той час у Львові вже був потужний мистецький рух, одним із його лідерів був Кароль Машковський [24, с.65], засновник Національної академії образотворчого мистецтва у Львові.

У 1866 році було утворено відоме тоді «Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych», яке проіснувало до 1939 року. Асоціація брала активну участь в організації виставок художників у Львові у Франції, Італії, Австрії та інших містах, а також в організації виставок художників із Західної Європи. у Львові. У різний час до товариства входили видатні українські скульптори, серед яких були: К. Устиянович, К. Годабський, Т. Романчук, Ц. Готовський, С.-Р. Левандовський, Л. Марконі, М. Кузневич, П. Герасимович, Т. Копистинський, Т. Баронч, П. Війтович, Ю. Панькевич, І. Труш, О. Кульчицька, М. Паращук, Р. Братковський, С. Дембіцький, Ф. Паутш.

З 1877 р. в Політехнічному товаристві, Галицькому сеймі почали створюватися різноманітні архітектурно-художні комітети. До цього періоду належить творчість українського архітектора Сильвестра Гавришкевича (1834-1911), який у 1877-1880 роках був головним радником будівельного відділу губернатора Галичини. Його творчі досягнення включають: проект перебудови Тринітарського костелу під Преображенську церкву (1898), будинок колишньої греко-католицької семінарії (1890; вул. Коперніка №36); керівництво реставрацією дзвіниці Святодухівської церкви (1862), вежі Корнякта (1880) і митрополичого палацу при соборі св. Юра (1885). З 1886 року працював на відбудові міста Стрия (після пожежі). Спроектував ряд церков на Львівщині.

У цей період активно ведеться будівництво церкви. Польська влада намагалася створити для цього усі необхідні умови. Будівництво церкви проводилося за конкурсними проектами, що широко рекламувались та винагороджувались. Наприклад, конкурси костелу св. Ельжбети у Львові, в якому брали участь професійні архітектори В. Равський, Т. Таловський, С. Одживольський, Т. Стриєнський, Ф. Мачинський, М. Лужецький і інші та костелу у Макочині, куди подали свої проекти Д. Каліновський,

Л.Міхайловський, Ф.Кживда-Полковський, А.Богуславський, Ф.Моравський, О.Сосновський, А.Гурней, Д.Марченський. Аналогічні конкурси проводились на малі форми, краще оформлення інтер'єру (вівтар у Закопаному, фонтан Божої Матері у Львові).

Нажаль, на відміну від костелів, проект української церкви не мав значної державної підтримки. Як наслідок, у цей період ще залишаються церкви з елементами «хрестоподібного» типу, поширеними з кінця XVIII ст.; такі як: церква св.Параскеви в Княжолуці, долинського деканату (1883); церква св.Миколи в Ганачівці, бобрецького деканату (1910); церква Собору Івана Хрестителя у Верхньому Синевидному, сколівський деканат (1883). Остання у цьому списку є синтезом «кірхоподібної» та трьохконхової церков.

Значна кількість мурованих храмів належить до течії «традиціоналізму», яка мала значне поширення у застосованні народними майстрами. Особливістю такої течії є локальний характер оздоблення тернопільських храмів, головний портал містить фрески чи мозаїку з іконами. Церква свв.Кузьми і Дем'яна в Забойках козлівського деканату (1897); Церква Неустанної Помочі Пр.Богородиці в Двуріччі микулинецького деканату (1905); Церква Введення в Храм Пр.Богородиці в Бернадівці теребовлянського деканату (1882).

Реформа греко-католицької церкви 1882 р. та призначення Сильвестра Сембратовича архієпископом Львівським [30, 126] також змінили погляди на сакральну архітектуру. Час вимагав нових рішень, що поєднують старі традиції з сучасними стилями. Важливою рушійною силою стало створення у 1873 році Львівської технічної академії архітектури. Після отримання у 1877 році статусу вищого технічного училища європейських зразків вплив на галицьку архітектуру в цілому почав зростати. Важливу роль у цьому процесі відіграла освітня, творча та організаційна діяльність Юліана Захарієвича, який у 1877/78, 1878/79 та 1881/82 роках обіймав посади ректора Політехнічної школи.

Поширюється напрям «історизму» з найкращими характеристиками попередньої епохи. У мурованих церквах Галичини цей стиль проявляється у кількох напрямках. Перший з них – неороманський стиль [21, с. 32].

Серед галицьких церков були поширені пірамідальні неороманський дах хрестоподібних будівель, яскравими прикладами виступають: Воскресіння Господнього в Шибалині, бережанського деканату (1904); св.Миколи в Серединках, микулинецького деканату (1910); Успення Пресвятої Богородиці в Товщеві, винницького деканату (1910); Покрови Пресвятої Богородиці (виконана в романських формах) в Чернеліві Руському, тернопільського деканату (1912); Церква св.Миколи в Буську (1914). Далі – прототип конхової церкви, трактовані в неороманському стилі: півциркульний фриз, арчасті або круглі вікна, пірамідальна банька над навою: церква Різдва Пресвятої Богородиці в Макрополі, залозецького деканату (1896); церква Вознесіння Господнього в Настасівцях, микулинецького деканату (1905). До неороманського також можна віднести церкву Покрови Пр.Богородиці в Містках, щирецького деканату (1894) — однодільна базиліка з контрфорсами по периметру та ступінчастим фронтоном[57, с. 49]. Прикладом необароко виступає церква Введення в Храм Пр.Богородиці в Чижикові, винницького деканату (1893).

Характерною рисою стилю неоренесансу є група церков, заснованих неназваними архітекторами, які потребують особливої уваги до своїх будівель. Це — церква Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в с.Данильче, рогатинського деканату (1911); церква Богоявлення Господнього в с.Гуменець, щирецького деканату (1914); церква Різдва Пресвятої Богородиці в Дунаєві, нараївського деканату (1913). На відміну від інших храмів, цю церкву вирізняє унікальна форма бані, вирішена в стилі неоренесансу. Завершує восьмикутний підбанник з арчастими вікнами ламаний порталоподібний карни. Сама баня має декоративно вигнуту цибулясту форму. Дунаївську церкву завершує видовжена маківка, що підтримується чотирма делікатними маківочками на кінцях рамен [25, с. 52].

Паралельно з «історизмом» з кінця XIX століття розвивається «еклектика», яка синтезує класичні форми, дедалі більше надаючи українські риси. Церква св.Михайла в Рудниках, Миколаївського деканату (1885), яка вдало поєднує неороманський стиль та київське бароко, виступає яскравим прикладом такого синтезу.

Прикладом є Михайлівська церква св. в Гончарівці Золочівського деканату (1911). Миколаївська церква вирізняється величиною архітектури. Її форма схожа на київський Володимирський собор, але менша за розміром. У центрі будівлі — хрестоподібна рівнобедрена площина з кімнатами по плечових кутах, доповнена пірамідальним дахом з орнаментальним верхом угорі. До осі бабинця та вівтаря з окремим арочним торцем чани примикає окремий об'єм. Вікна бічних рукавів нави та вівтаря складаються з трьох з'єднаних між собою арочних вікон і продовжуються по всьому периметру фасаду декоративними напівкруглими арками. Ця техніка має яскраво виражений романський характер. Окрім арки, церкву прикрашає галицький орнамент ромбоподібної форми. Вікна у ванні також мають арочну форму, доповнені арочним карнизом [27, с. 11].

Наступна цікава робота в цьому напрямі — «Мироносиця» в Болехові (1899 р.). У ньому поєднуються елементи необарокового та неороманського стилів. В основі об'ємної конфігурації — хрестоподібна ванна, на вході встановлені дві башти та бані. Навколишня триярусна вежа прикрашена кількома смугастими аркадами та напівкруглими неороманськими фризами. Баня має необароковий характер [43, с.7].

У той час тут існували храми, що поєднували елементи, характерні для українських дерев'яних церков. Наприклад, можна виділити: Церква Перенесення Мощів св.Миколи в Поточанах нараївського деканату (1902); Церква св.Йосафата в Дев'ятниках стріліського деканату (1904); Церква св.Івана Богослова в Озерянці зборівського деканату (1905); Церква св.Миколи в с.Болотня нараївського деканату (1912).

Усі ці церкви були побудовані з одним стильовим рішенням: хрещатий план з восьмибічними раменами, прототипом яких були конхи, по периметру якого влаштоване піддашся; банька невеликих розмірів врізається в плоске завершення даху головної нави; півциркульний фриз по периметру. На жаль, визначити архітектора цієї групи будівель не вдалося [36, с. 11].

Важлива роль у формуванні нових архітектурних напрямків належить Івану Левинському, який використав мотиви української народної архітектури та народний орнамент для надання будівлям українського характеру. У 1903 році він став професором Львівської політехніки, де керував власним будівельним підприємством і займався будівництвом, а також плекав талановитих архітекторів, таких як Олександр Лушпинський, Тадеуш Обмінський, Лев Левинський та інші, які вдало впроваджують у Галичині «модерн» — що панував у Європі на початку ХХ століття.

Цікаве рішення для храму запропонував у 1913 році Олександр Лушпинський у селі Утиховичі Перемиського деканату. У плані хреста з восьмигранними раменами він підносить квадратний об'єм нави там, де розміщує восьмикутник, і підносить шестикутне склепіння з глухими нішами і чергуються невеликими квадратними вікнами. Баня має форму наметової піраміди з ліхтарями та вежею. Таку ж церкву збудовано в 1917 році в селі Декан Довге Стрий. Різниця лише у формі ризниць [58, с. 3].

Церква св.Дмитра в Оброшино городоцького деканату (1914), в якій Олександр Лушпинський та Тадеуш Обмінський запропонували нетрадиційний підхід. Типова кована хрестоподібна конструкція ніби пройшла через «призму» прямокутної форми. Суцільна лінія доповнює круглу сходову клітку, що примикає ліворуч, і велике напівкругле вікно над входом у невимушеному та дуже тонкому вигляді. У церкві св.Параскеви в Шевченково (Велдіж) долиньського деканату (1910) архітектора Олександра Лушпинського баня має виражену «російську» форму.

О. Лушпинський — представник українського модернізму, який використовує стилізовані прийоми народної дерев'яної архітектури. Він

виділяється своєю тенденцією до створення української національної архітектури в міському розвитку. У 1904 році закінчив Політехнічний інститут. Працював головним інженером-будівельником у кабінеті Івана Левинського. Видав альбом картин під назвою «Дерев'яна церква Галичини XVI – XVIII ст.». (1920). До його творчій спадщині належать церкви в Микитинцях, Кліцку, Шевченково, Вороблячині, Добрівляни, Тисьмениці.

Тадеуш Обмінський закінчив 1898 року Львівський політехнічний інститут. До 1914 року періодично співпрацював з архітектурною майстернею Івана Левинського[66, с. 26].

Серед прикладів модерної храмової архітектури необхідно також відзначити церкву св. Миколи в Якторові унівського деканату (1914); церкву Воскресіння Господнього в Угерсько стрийського деканату (1913); церкву Покрови Пресвятої Богородиці в Розсохах перемишлянського деканату (1914); церкву св.Дмитра в Журові бурштинського деканату (1912); церкву св.Михайла в с.Кальна болахівського деканату (1910).

У 1904 р. з ініціативи Є. Ковача, І. Левинського, Т. Обмінського було засновано «Спілку студентів архітектури», куратором якої був Я. Богуцький. На конференції проводилися дискусії та лекції з історії архітектури, розглядалися проблеми стилю модерн.

Водночас Товариство меценатів української літератури, науки і мистецтва під керівництвом Івана Труша в 1904-1914 рр. У 1905-1914 рр. існував «Комітет архітектурних церков греко-католицької церкви», до складу якого входили А. Шептицький, І. Левінський, С. Гавришкевич, П. Герасимович. Під керівництвом цього комітету було організовано конкурс на відбір проекту «Стиль церкви». У 1910-1914 рр. діяла Художня комісія Ставропігійського інституту.

Важливу роль у становленні національної архітектури відіграли життя і творчість Василя Нагірного, який працював у Львові з 1882 року. Чверть із 308 мурованих церков, збудованих у львівській парафії у 1882-1918 рр., належить Василю Нагірному. Найбільше його проектів реалізовано

вОлеському, Глинянському, Золочівському, Яричівському, Городоцькому, Миколаївському, Жидачівському, Рогатинському, Новосільському та Скалатському деканатах.

Після 40 років відсутності на сторінках галицьких газет ім'я Василя Нагірного сьогодні маловідоме. Під час радянської окупації його діяльність свідомо замовчували. Бо серед галицьких архітекторів кінця XIX початку XX століття Василь Нагірний не лише займав чільне місце як патріот і громадський діяч, але й розробляв проекти для українських святинь — церков [48, с. 37].

Після приїзду до Львова восени 1882 року розпочав проектування церков у Хоросному, Сколе, Банюніні, Білому Камені, Горобцях та Великих Мостах. Перший храм за зразком собору Святої Софії в Константинополі був побудований на Яричевому Малому. А 1 лютого 1885 року на Городецькій, 39, на другому поверсі, відкрив технічне бюро, де виконував усілякі проекти в будівлях, столярні, столярні та ін., а також кошториси, розрахунки та всілякі роботи. технічні роботи. З його канцелярії надходили проекти будівництва церков в Острові, Олеську, Мостах Великих, Завалові біля Перегінська, Луцька, Ракова, Чернова, Вороблику, Кристинополі та інші дрібні роботи, такі як іконостаси та парохіальні будиночки .

У 1898 році був закладений 54-й храм (у Яворібе), а до 1902 року Василь Нагірний розробив проекти сотень церков, з яких змуровані 83.

Одна з найгарніших мурованих п'ятибанних церков Нагірного знаходиться в Тухлі. Величаві церкви на п'ять бань побудовані також в Черневі (за зразком Софійської церкви в Царгороді), Вороблику Королівському, Берездівцях, Долині, Токах, Калущі, Стоянові, Східниці, Мостах Великих і найбільша в Яворові. Гарна хрестова в плані з вісьмома гранчастими пілонами по кутах рамен мурована церква св.Дмитра в с.Дмитре біля Щирця побудована 1898. Величава церква св.Івана Богослова в селі Суховоля, мурована, побудована 1912 року [30, с. 49].

Дуже оригінальна за своїм планом велична церква Покрови Пр.Богородиці, що знаходиться на околиці села Бібка, була побудована в 1906 році. Вона симетрична відносно поздовжньої осі з великою ванною над навою. на пл. Бічні руки напівкруглі. Основні та побічні програми виглядають як стиснені циліндри.

Своєю вишуканістю вражають трибанні церкви в Миколаєві (біля Винник), Утішкові, Грибовичах та Перегноєві. На Банюніні також була збудована трибуна з бічними гербами, яка сильно постраждала під час Першої світової війни і згодом перебудована у зміненому вигляді. Для села Речичани В.Нагірний також виготовив проект трибанної церкви. Проте побудовано було однобанну, хрещату в плані церкву, невеликих розмірів, що стоїть на рівнині.

Загалом за проектом В. Нагірного збудовано понад 200 церков. Він поєднав візантійську традицію в плануванні банного простору з класицизмом та елементами галицької народної архітектури [77, с. 25].

Василь Нагірний, патріот і активний громадський діяч, брав участь у заснуванні Товариства російських ремісників «Зоря» і одноголосно був обраний його головою, товариства «Народна Торгівля», гімнастичного товариства «Сокіл», товариства «Дністер», товариства «Народна Гостиниця».

У 1885-1890 рр. Василь Нагірний був редактором газети «Батьківщина», як експерт опублікував декілька статей про будівництво.

У 1898 р. В. Нагірний разом із молодими художниками створив у Львові першу професійну організацію українських митців «Товариство розвитку російського мистецтва». У цьому ж році відбулася перша виставка російських предметів. На цій виставці В. Нагірний представив проект церкви. Критики прихильно відгукнулися про бажання створити неповторний стиль для української церкви [46, с. 51].

Окрім проектування та будівництва церковних будівель, увага приділялася внутрішньому оформленню. Дерев'яні ковчег, іконостас, вітвар, образ, хресний хрест, сповідник. Розвинулися всі види золотарства. Були

розроблені плани церкви, каплиці, невелика форма для внутрішнього оформлення церкви. Головною метою «Товариства» було створення «російської школи красних речей» через піднесення українського мистецтва. 3 листопада 1898 року на першому засіданні Товариства розвитку російського мистецтва його президентом одноголосно обрано Василя Нагірного. На першій виставці Російської асоціації розвитку мистецтва в 1898 році Василь Нагірний представив проект церкви, проект купелевого заведення «Лімниця» в Підлютім, проекти іконостасів і проект неба для п'ятибанної церкви у Вороблику. Це товариство мало великий вплив на майбутнє галицької архітектури та мистецтва загалом і було одним із його найбільших досягнень як архітектора та патріота.

В 2 параграфі статуту Асоціація встановила дбати про розвій руської штуки взагалі, а особливо: малярства, так як церковного так і світського. Воно знаходилось у Львові на вул. Чернецького, 26 і виконувало всякі роботи з обсягу артистичного малярства, різблярства і золотарства після композицій своїх членів, а саме: образи релігійні до іконостасів, вітварі, хоругви, на тетрапід, плащаниці та ін., а також картини до кімнат: історичні портрети з натури і фотографії, краєвиди, побутові, тощо. Виконувало з дерева кивоти, іконостаси, вітварі, образи і хрести процесійні, сповідальниці; всякі роботи золотарські, внутрішні прикраси церков, виготовлення проектів церков, каплиць. Метою Товариства було: піднести нашу штуку і витворити руську школу штук красних. Поручаючи про це чисто руське Товариство патріотичній опіці. «Товариство для Розвою Руської Штуки» дало величезний поштовх для відродження і розвитку мистецтва у Галичині і важко навіть зрозуміти внесок Василя Нагірного в нашу культуру.

Підсумовуючи дослідження, можна сказати, що переплітаються різноманітні стилістичні тенденції цього періоду, які можна поділити на традиціоналізм (одно-, дво- та тридільні собори та кам'яні церкви з регіональними особливостями фасаду); історизм (використання неороманського, неоренесансного, необароко, більш-менш чистих форм

неокласицизму); еkleктика (з використанням змішання стилів неороманського, неоренесансу, необарокко та неокласицизму, часто додаючи елементи національного оздоблення); Модерн (прагнення впроваджувати нові нетрадиційні форми) [26, с. 93].

Отже, все починається із занепадом і руйнуванням другої половини XVIII ст. Галицька мурована церква досягла етапу пошуку абсолютно нового архітектурного рішення наприкінці XIX – на початку XX ст.

Тому, у той період, в період архітектури початку XX ст. використання прийомів ритміки, орнаментальних рослинних мотивів в архітектурі стилістичних рішень сецесії, знаходить відображення у композиціях мозаїчних творів застосованих в архітектурних об'єктах цього періоду. Смальтову мозаїку багату на золото і яскраві кольори та їх відтінки, застосовують в архітектурі у вигляді згрупованих композицій організованих у складні ритмічні ряди чи групу творів. У просторах холах та залах громадських будівель раціональної сецесії з елементами класицизму, використовуються мозаїки або системи мозаїчних вставок на підлозі в террацо, в стриманому кольорі модулів з натурального каменю, нагадує килими з класицизмом і сучасною оббивкою. Збільшується кількість смальтових робіт, а стінові мозаїки використовуються в екстер'єрі та інтер'єрі адміністративної, освітньої, сакральної архітектури та житлових будинків. Більшість із них виконано в Краківському інституті вітражів і мозаїки С. Желенського.

2.3 Особливості розвитку мозаїки на Івано-Франківщині 60-80 років XX ст.

На дорогах Прикарпаття досі існують старі зупинки з радянськими панно. На трасі Івано – Франківськ – Рогатин нарахували 7 таких схожих об'єктів (Іл 2, 3).

Через сірий всесвіт ці зупинки виглядають неординарно, та кидаються в очі, однак, відчувається занедбання (Іл. 4, 5). Якщо б за зупинками слідували, вони б мали ще кращий вид і атмосферу. Такі занедбані зупинки у наш час називають пережитком СРСР. Селяни вже давно не використовуються ці зупинки за зазначенням, часто очікуються транспорт поблизу, а самі зупинки використовують як смітник, або місце перебування для безбомних.

Ці будинки були побудовані в 1960-1980-х роках студентами училищ та інститутів художньо-декоративного мистецтва та місцевими майстрами (Іл. 7, 8) [37, с. 24].

Раніше така кропотлива мозаїчна робота дуже добре оплачувалась.

Матеріали замовляли через спілку художників, і використовувалися новітні роботи.

Приміром цікава зупинка збереглася в селі Старуня Богородчанського району. На ній поєднано декоративно вирішене зображення образу гуцула, сонця, півня та орнаментальних композицій наближених до народного мистецтва краю (Іл. 4, 6). Численні мотиви місцевої фауни і флори також присутні на мозаїці із села Спас (Іл. 9, 10, 11).

Зараз ми звикли бачити пластик, метал і скло, проте тоді був інший час.

Та на мою думку, раніше люди були більш творчими і кропотливими к мистецтву ніж зараз. Кожний сюжет мозаїчної зупинки – це унікальний всесвіт, який здебільшого пов'язаний з історією села або населеного пункту.

Місцеві мешканці називають цей мотив «Вазон життя» (Іл. 6), так його часто можна побачити у вишивці. Але тут він більш особливий, бо волошка рідко зустрічається в такому варіанті та ще й тюльпан зверху. Подібні варіації зустрінеш нечасто, а про Мамаю немає що й говорити - він чудовий».

Близько року тому навколо цієї зупинки розгорівся цілий скандал. Голова місцевої ОТГ вирішив його знести. Тоді вже поряд вбудували нову – скляну та сучасну. Місцеві активісти протестували. В результаті зупинка залишилася, але її ніхто не реставрував. [34, с. 18].

Нажаль зараз така майстерність нікому не потрібна, вона не містить для більшості людей історичної цінності, але як же? Все просто, історична прив'язка цілком зрозуміла.

Оформив зупинку місцевий герой Семен Височан. Полководця зображували з мечем на коні, оскільки він був керівником селянського повстання у Східній Галичині у другій половині XVII ст. Ця тема дуже добре поєднується зі стилем живопису. На жаль, розписні орнаменти від вологи майже повністю зникли...

Селище Поплавники

Зупинка розташована між орними полями. Мозаїка складається у силуети трактору, корови та коня.

Селище Поплавники розташовано за 7 км. від Галича. На цій зупинці зображено сільськогосподарська велич краю [56, с. 11].

Більшивці

Стилістика цієї зупинки не є характерною для 1980-х років. Мозаїка має кольорову гаму, присутній також динамічний експресіонізм. Тут не має історичного контексту, більш мабуть спортивного.

Сюжет мозаїки виконаний за мотивами пісні «Несе Галя воду». Виконання дуже яскраве і водночас дуже реалістичне [32, с. 40].

Конюшки

Сюжет мозаїки – груповий портрет сільських мешканців. Такі мозаїки є дуже цінними, так як вони досить надзвичайні. Якщо якісь шматочки відпали, зайнятися питанням реставрації дуже просто, було б бажання й фінансування.

Попри занедбаність автобусних зупинок, ми не можемо не звертати увагу на їх красу. Багато іноземних письменників та мандрівників відмітили унікальне мистецтво [75, с 62.].

Отже, мозаїка на Івано-Франківщині в 50-60 роках ХХ століття вже починала активно розвиватись. Варто відвідати автобусні зупинки, які оздоблювались різними видами мозаїки.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК МОЗАЇКИ НА ІВАНО – ФРАНКІВЩИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Творча особистість Євгена Андрухів та діяльність його майстерні

Великий внесок у створення мозаїки на Івано-Франківщині у кін. ХХ – поч. ХХІст. зробив отець Євген Андрухів. Він є автором власних мозаїк та організатором творчої майстерні.

Він народився в у селі Градівка, що розташовано на Львівщині 1975 року. Хлопець змалку показував хороші результати у навчанні, а після закінчення школи (1993 р.) вступив до Івано-Франківської духовної семінарії, де вивчав філософію та богослов'я, брав участь у іконописі.

Після закінчення семінарії директор, який звернув увагу на талановитого юнака, відправив свого диякона Євгена до Римської академії мистецтв [56, с. 61].

Навчаючись живопису у Римі протягом довгих 10-ти років, Євген паралельно починає працювати в ательє сакрального мистецтва Центру «Алетті», де під керівництвом Марка Івана Рупніка він оволодів мистецтвом мозаїки, використовуючи різноманітні старовинні техніки та центри для оздоблення різних храмів, каплиці Redemptoris Mater у Ватикані (Іл. 13); центрального собору в Луврі (Франція); новозбудованого храму у Фатимі (Португалія); у Католицькому університеті Священного Серця (Sacred Heart University) у Нью-Йорку; у апостольських нунціатурах в Парижі (Франція) і в Дамаску (Сирія); у Бейруті (Ливан); у катедральному соборі Божої Матері Альмуденської в Мадриді (Іспанія) та в багатьох інших храмах (Іл 12).

В Україні особисті роботи Євгена знаходяться у Зарваниці на Тернопільщині, де він оздоблював мозаїкою церкву Благовіщення та центральний собор Божої Матері (Іл. 24, 25, 26). Однією з найбільших творів Євгена в Україні є храм Покрови Пресвятої Богородиці, що у Підлютомуна

Івано-Франківщині (колишня літня резиденція митрополита Андрія Шептицького).

Серед останніх робіт – приватна каплиця Пресвятої Богородиці, яку збудував Степан Балагура (Іл. 35), та церква в селі Липівка на Франківщині. Варто зазначити, що о. Євген у своїх художніх роботах використовує декілька античних технік, які походять із дохристиянської епохи, а саме:

- Opus tessellatum – маленькі квадратні кубіки зі смальти та природного каміння, що викладені з певною послідовністю.
- Opus vermiculatum – каміння різної форми, викладені у довільному порядку.
- Opus signinum – поєднання каміння квадратної та інших форм [65, с.1].

Унікальність мозаїк Євгена Андрухова в тому, що він, незважаючи на всі існуючі правила мозаїки, вільне використовує натуральні каменів (мармур, граніт, онікс та ін.) зі штучним покриттям смальтою та золотом різних форм та скло з використанням античних технік (Іл. 35, 51, 55)

За участі архієпископа Томаса Галіксона, апостольського нунція в Україні; архієпископа і митрополита Івано-Франківського Володимира (Війтишина); архієпископа і митрополита Львівського Ігора (Возняка); кир Василя (Івасюка), єпископа Коломийсько-Чернівецького; кир Михайла (Бубнія), екзарха Одеського екзархату й адміністратора Кримського екзархату [63, с. 17].

Сам Є.Андрухів зазначає, що першіхристияни ніколи не відмежовували своє життя від мистецтва. Він також зазначив, що з моменту свого виникнення християнство завжди розвивалося в трьох основних напрямках: мистецтво, теологія та філософія. «Зараз модно говорити, що для художника найголовніше - це майстерність - володіння божественними дарами і талантами. Насправді кожен другий є художником і у своєму задатку вміє малювати. Сьогодні стверджують, що для іконописця надважливою є молитва. Іван Дамаскин вважав, що найважливішим є духовне життя. Не так важливий талант чи кількість молитов, як духовний стан. Життя включає не тільки щось гарне, але й драму – власне пережиття художника. Важливо, як

він вміє виходити з особистих трагедій. Хтось переживає надто трагічно і стає нездатним жити. Інший переживає в Божому світлі, і сприймає це як великий урок».

Є. Андріхів навчався і працював у команді відомого богослова і митця Івана-Марка Рупніка. Є. Андрухів згадує свою роботу і самого майстра. Він дав безкоштовні можливості студентам з усього світу. Він придумав, щоб ми працювали самі, і з цього народилося щось особливе. «Мій вчитель не встановлював кордонів, як пропонували грецька філософія та раціональність. Марко Рупнік завжди наголошував, що мозаїки мають бути колективними, а не окремими християнськими витворами мистецтва. Мозаїка – це літургійний витвір мистецтва, створений громадою. Тому що індивідуалізм тепер призведе до катастрофи, яка спостерігається в суспільстві. Після 14 століття індивідуалізм почав набирати масштабного розвитку, що можна помітити в ренесансі чи бароко. До прикладу, на обличчі Мікеланджело наче написано, що спасіння людини полягає в його особі. Це катастрофа для мистецтва. Тому отець Рупнік завжди зосереджував нас на тому, що Бог сотворив людину для життя і праці в спільноті.» [56, с. 38].

Є. Андрухович також каже, що мистецтво є досконалим, коли йдеться про зображення рішучого й остаточного підходу. За словами Євгена, цим займаються ікони. Бароко, наприклад, зображує земне життя Ісуса. Принцип літургійного мистецтва полягає в тому, щоб передати все разом, тобто кінцевий результат. Коли справа доходить до дуже реалістичного малювання складок або світлих тіней, це обмежене в часі мистецтво. «Ікона в часі необмежена – зображає те, що на землі та на небі. Чому малюють малі вуста? Бо великі губи означають сенситивні відчуття, коли людина їсть та говорить. А в Царстві Небесному є довершеність людини – вона вже не їстиме, а молитиметься цілим своїм єством» – зазначає Є. Андрухович.

Процес виготовлення мозаїки дуже довгий і складний. Є. Андрухівський визначає такі етапи створення мозаїки: Спочатку масштабний малюнок наноситься на папір, а потім зупиняється на плівці (Іл. 14, 15).

Потім кожен майстер створює свої деталі, такі як руки, обличчя (Іл. 14, 16, 17, 18). Вони висихають і стають монолітними. Нанесіть на стіну мозаїку, розділивши її на частини. Це лише непрямий прийом, який підходить для облич і деталей(Іл. 19). І нанесіть фон прямо на стіну. Ми не створюємо проекти, тому що створюємо творчість. Літургію, подібну до Мозаїки, не можна включити в жодний проект, оскільки вона відбувається одночасно на землі і на небі. Він є всеосяжним. Мозаїка приходить прямо з того місця, де ми її виготовляємо. Насправді, ми не зможемо повторити це, навіть технічно. Бо в певний момент у цій кімнаті вона народилася для певної церковної спільноти[53, с. 82].

Є. Андрухівський відомий тим, що вважав, що ікони — це робота людини, яка задовольняє ці бажання. Ікони спонукають нас до молитви. Вона побудована на Пресвятій Трійці. Оригінальний малюнок олівцем символізує Небесного Батька, оскільки додаткова форма ікони залежить від малюнка. Потім наноситься фарба. Це Син Божий. А процес поєднання олівців і фарб — це Дух Святий. Усе літургійне мистецтво ґрунтується на теології. Наприклад, чому на іконі зображені великі очі? Хто стоїть перед іконою, той розуміє, що Бог спостерігає за нею. Мозаїка повинна бути такою, щоб деталі не були помітні. Все має бути в гармонії. Коли людина побачить святий образ, у неї з'явиться відчуття прекрасного, заклик до молитви, бажання самопожертви.

Є. Андрухів також часто стверджує, що необхідно зберігати баланс між прагненням до «актуальності» та бажанням «зберегти стандартність іміджу». Він каже наступне: «Греки виробили певний канон і привезли на Русь. Грецький канон заключався в певних рамках і християнам воно в пізнішому часі не підходило. Не можна ставити життя християнина в рамки, бо воно живе і постійно змінюється. Так само в теології та мистецтві. З часом все видозмінюється. Інші народи розвивали канон і пристосовували до сучасності. Як голова сакральної комісії я борюся з тим, щоб сучасні храми не оздоблювали іконами XIV століття (Іл. 24, 25). Дивно будувати храм XXI століття, а всередині одягати його як старовинний. Звичайно, є принципи,

яких ми повинні дотримуватися. За основу ми беремо канони (Іл. 26, 27). Так само з Літургією. Зараз служимо не на старослов'янській, але українською мовою, залишаючи обряд канонічним».

Отже, таким чином поспілкувавшись із Є. Андрухівськими варто зауважити його велику любов як до мистецтва так і до Бога. Він у своїх творах прославляє Святий Дух, та зображає людов Господа до людей, та наводить людей на роздуми про Бога.

3.2. Мозаїка Є. Андрухіва в інтер'єрі храмів Івано-Франківщини

Серед новозбудованих сучасних храмів оздобленою мозаїкою особливо виділяються організацією довколишнього простору храму, сучасним поглядом на деякі традиційні архітектурні об'єми. Воєдино поєднуються часи Київської русі та ансамблевисть у облаштуванні інтер'єру київських храмів.

Якщо брати до уваги існуючі успішні 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 [35, с. 78].

Ця церква є однією з найстаріших мурованих церков у районі. Хоча в Галичині до 21 століття дожило небагато з цих будівель, дати їх будівництва є суперечливими. Багато дослідників погоджуються, що церква мала свою дерев'яну попередницю.

На думку одних вчених, будівництво церкви датується 14 століттям, а інші називають дату будівництва храму по-різному з 11 по 15 століття.

Церкву реставрували ще у 1825 р.: тоді ліквідували контрфорси, а у притворі розмістили відсутні раніше хори. Під час реставрації (1904–1906 рр.) було побудовано нову баню, відновлено інтер'єр і освячено споруду митрополитом А. Шептицький.

У 1960 р. провели ще один ремонт під час якого ґрунтовно оновлено внутрішній інтер'єр братами Щупаками, однак їхні розписи нажаль 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 проведені дослідження стін храму й поновлено головний вхід у західній частині.

Відновлення будівель, озеленення прилеглих територій, будівництво проїздів навколо відомих церков та іншої туристичної інфраструктури сприятиме розвитку туризму в Карпатському регіоні, а отже – зростанню місцевого бюджету [44, с.37].

Останні роки старі розписи потребували негайної реставрації (штукатурка почала нищитись), тому було ініційовано реставрацію храму за проектом інституту «Західпроектреставрація» на чолі з талановитим митцем. Сьогодні храм реставрується на пожертви громадян, а на стінах виконуються мозаїки у сучасній технології. З приводу вже зроблених мозаїк храму у ЗМІ ми зустрічаємо лише схвальні, захоплюючі відгуки. Виконує ці мозаїки за власним проектом Є.Андрухів.

За його талановитими плечима є не лише студії у духовній семінарії, а й закордонний мистецький вишкіл у Римі та навчання і , що важливо, практика, яка виражалася у роботі в ательє сакрального мистецтва центру «Енціо Алеуті» під керівництвом о. Марка Івана Рупніка де він опановав мистецтво створення мозаїки.

Йому вдалосяознайомитись з різноманітними 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, що викладені у певній послідовності;
- opus vermiculatum – каміння різної форми, що викладено у довільному порядку;

- opus signinum – поєднання каміння квадратної та інших форм.

У Зарваниці на Тернопільщині мозаїкою прикрашені собор Благовіщення і Центральний собор Богоматері (Іл. 28-32).

Одним із найбільших творів українського митця є храм Покрови Пресвятої Богородиці, що у Підлютому на Івано-Франківщині (колишня літня резиденція митрополита Андрія Шептицького) [25, с. 62].

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 сьйві 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 [32, с.38].

Принцип застосування мозаїчних творів отця Євгена досить класичний, але виконується дуже професійно. Тож система опорядження архітектури бузується на 5 принципах:

- принцип стилістичної відповідності;
- принцип функціонального визначення;
- принцип об'ємно-просторової відповідності;
- принцип композиційної підпорядкованості;
- принцип візуального акцентування вулиць та площ.

На жаль пересічному парафіянину це не до снаги. На нашу думку у зображенні Оранти дещо різкий контраст між світлою і темною частинами мафорію. 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 [31].

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 та інше.

У селі Старуня в паломницькому центрі «Симеон Лукач». в Богородчанського району, завершилося оздоблення останньої стації Хресної дороги. Станцію Гробу Господнього перетворили на унікальне мозаїчне панно, а разом зі своїм творчим колективом талановитий мозаїчний майстер УГКЦ Євген Андруков (Іл. 20, 21).

Унікальна пам'ятка, яка повинна привернути увагу багатьох паломників, — це вмiле поєднання в композиції каміння, смальти та інших матеріалів, що створюють богословське значення та звертаються до подій в Євангелії – покладення Ісуса до Гробу (Іл. 22, 23).

Понад 4 місяці напруженої роботи проходили безпосередньо в Старуні протягом 3 тижнів. А самому процесу укладення мозаїки передувала підготовка в спеціальній майстерні всіх матеріалів для оздоблення. Отець Євген розповів про 3 великих етапи формування мозаїки.

Спочатку необхідно створити композицію, зробивши малюнок на папері. Потім з паперу вирізається плівка і на готову картину викладається мозаїка з матеріалів. Після закінчення роботи на стіни монтують усі необхідні частини мозаїки. Останнім етапом створення мозаїки є укладання мозаїки безпосередньо на стіну.

Поле творчості о.Євгена – це не просто сакральне, а літургійне мистецтво. Дивлячись на мозаїку, створену о. Є. Андрухівим(Іл. 41, 42), хочеш забути мирське життя і годинами молитися та розмовляти з Господом.

Усі матеріали майстри очищають самостійно підготовлюють для виробництва. Роздивляючись детальніше, для створення цієї композиції було використано 3 види матеріалу:

- природній камінь, до якого відноситься мармур, граніт, онікс, травертин тощо;
- смальту – скло з домішками пігменту, що запікається в печах;
- позолоту – скло, що запікається у печах, після нанесення на нього сусального золота (23 карати)(Іл. 43, 44, 45).

У літургійному та церковному мистецтві ми спостерігаємо таку тенденцію, де немає жодного сирого інгредієнту. Деревина, з яких виготовляють еконостаси або престоли, спочатку зрізують й обробляють, перш ніж вони набули літургійного значення. Така ж історія і з камінням. Його видобувають із породи, потім обробляють, а потім можна вводити в

мозаїку для створення облич дорослих або інших деталей на мозаїчних панно.

Автор твору каже, що дивлячись на створену композицію, це як читання Євангелія.

Отець Євген Андрухів вважає, що мозаїки вразили християн тим, що їх легко зробити(Іл. 47,48). Оскільки християни прості у своєму житті. Віруючі теж чіпляються один за одного, як каміння в мозаїці. Один камінь невидимий, але разом – можна створити образ Ісуса Христа(Іл. 36, 37).

Своїм справжнім покликанням отець Євген вважав молоду семінарію, тому був відправлений єпископом Софроном Мудрим на навчання до Риму. Там він став першим помічником о. Марка-Івана Рупніна, відомого сучасного богослова та митця, директора Центру студій і досліджень «Еціо Алетті» при Папському Східному Інституті, мозаїста зі світовим ім'ям. І разом вони працюють більше 15 років. Створені ними мозаїки використовувалися на стінах соборів у Римі, Бейруті, Лурді, Парижі, Дамаску, Барі, Італії, Сицилії, Мадриді та Нью-Йорку. [25, с. 39].

В Івано-Франківську мозаїками Є Андрухіва прикрашено собор Преображення Господнього (Іл. 39, 40), церква Різдва Пресвятої Богородиці(Іл. 52, 53, 54, 55) на вул. Чорновола.

Особисті роботи о.Євгена прикрашають Патріарший собор у Києві, церкву Благовіщення та центральний собор Божої Матері у Зарваниці (Іл. 28, 29), храми в Івано-Франківську, в урочищі Підлютому, в колишній літній резиденції митрополита Андрея Шептицького, храм Покрови Пресвятої Богородиці.

Зараз у галичан у церкві Різдва є вчителі світового рівня, о. Євген Андрухів. Майстер, який переконаний, що краса надихає на життя, вільне від гріха. О. Євген пригадав, як влітку галичанка-прихожанка УАПЦ, милувалася красою образів Божої Матері(Іл. 54) й Ісуса Христа(Іл. 34), викладених о. Євгеном, обіцяла скласти жертву на храм Різдва Христового, щоб Божий Дім став гідною окрасою для Галича.

3.3. Римська мозаїка у творчій діяльності О. Дунаєвського

Вже досить давно наш світ заповнила ще одна техніка мозаїки – римська мозаїка. Римська мозаїка відрізняється від звичайної мозаїки якістю своєї техніки, детальною та щільною кладкою дрібного модуля.

Цей вид мистецтва прийшов до нас із Стародавнього Риму і отримав всесвітню популярність за часів Візантійської імперії. Художня мозаїка вражає різноманітністю відтінків і форм. Майстер декоративно-прикладного мистецтва Олег Дунаєвський використовував цю техніку в Україні. Декілька років тому, ще студентом, але вже випускником місцевого технічного вишу вирішає до Італії, і там знаходить кохання свого життя. Одне з найстаріших мистецтв. Римську мозаїку.

Франківський художник Олег Дунаєвський (Іл. 56) виправдовує свою любов до мозаїки. Це справді справа його життя. Олег може годинами розповідати про мозаїку, навчання в Італії та роботу. В даному випадку гроші точно не на першому місці. Художник не тільки пояснює процес виготовлення мозаїки, але навіть може провести майстер-клас, весело демонструючи його [57, с. 2].

Того ж року він вступив до єдиної у світі професійної школи мозаїки Фріулі, поблизу Венеції. Після навчання він ще рік удосконалював навички, здобуті на практиці.

Італійський практичний досвід у поєднанні з народними традиціями є найсучаснішим. У затишній майстерні Олега Дунаєвського українські мотиви. Мозаїка в стилі чорно-червоної вишивки вражає багатими відтінками та українським духом. І не тільки на робочому місці. Олег Дунаєвський включив італійські мотиви в середовище Івано-Франківська. Його дебютна робота – портрет Наталії Кобринської (Іл. 57), який нещодавно прикрашав фасад однієї з будівель міста.

До навчання у Школі мозаїки Фріулі в Італії Олег Дунаєвський не цікавився цим мистецтвом і працював інженером-конструктором. За його

словами, школа, в якій він навчався, – чи не єдиний навчальний заклад у світі, де викладають мозаїчне мистецтво. Сам процес створення перевтілюється у так званий медитативний процес, де можна створювати із неживих предметів дещо гаряче, живе, магічне та трансформаційне [36, с. 72].

Дунаєвський працює у кількох техніках: римська, візантійська, модерн. Це робиться для того, щоб одноманітна робота не набридала і кожного разу створювати нову та цікаву атмосферу.

Усі матеріали творець замовляв Італії. Перед початком створення мозаїки чоловік малював ескіз. Далі – підбиралися і готувалися робочі матеріали і підбиралася вся колірна палітра. Майстер спеціальним молотком розбивав смальту на шматочки і приклеював їх до ескізу.

«Так шматочок за шматочком набирається мозаїка. Робота дуже клопітка. На виготовлення невеликого шматка розміром 40x40 потрібно близько 3-5 днів(Іл. 61). Чим менші шматочки, тим більше деталей у кожній. Потрібно більше часу.», – говорить Дунаєвський.

Над нею Олег Дунаєвський працював три тижні. Аквілея була форпостом і торговим пунктом для Римської імперії під час її занепаду. Дослідникам вдалося знайти храм, якому більше 2000 років. [35, с. 93].

Приводячи цитату автору: «Вона виконана у римській техніці(Іл. 62). Римська техніка вирізняється тим, що вона йшла на підлогу. Тому вона має бути ідеально гладкою, бо по ній ходять. І використовувався мармур, бо інших матеріалів не було, а смальту ще не придумали. Римська мозаїка – це щось таке: пастельні і неясні кольори, якісь нейтральні сюжети, міфологічні орнаменти», – додає мозаїст.

Під час навчання мозаїчник виконував і масштабні роботи. Працюючи особливо в Італії, він і його колеги створили дві мозаїчні підлоги в магазині Gussi. Кожна із них має площу більше 100 метрів квадратних.

Він хоче розвинути мистецтво мозаїки в Україні. Це одна з причин, чому він вирішив повернутися на батьківщину з Італії. Тому зараз Олег Дунаєвський, окрім власної роботи, навчає юних художників-мозаїчників.

Справжній досвід Італії в поєднанні з народними традиціями. У затишній майстерні Олега Дунаєвського українські мотиви. Чорно-червона мозаїка в стилі вишивки вражає своїми насиченими тонами. Лише чорний колір має їх щонайменше з десяток [51, с. 16].

У своїй творчості художник використовує мармур і смальту. Всі інгредієнти замовляються з Італії. Перед тим як зробити мозаїку, чоловік малює ескіз. Далі - підбираємо і готуємо робочі матеріали і підбираємо всю колірну палітру. Майстер спеціальним молотком розбиває смальту на шматочки і приклеює їх до ескізу.

«Так шматочок за шматочком набирається мозаїка. Робота дуже клопітка. Орієнтовно 3-5 днів такий маленький шматочок 40x40 буде робитися. Що менші шматки, то більша деталізація, відповідно, – більший час», – сказав Дунаєвський.

Важливим моментом є те, що готова мозаїка повинна сохнути приблизно тиждень.

Однією з найбільших робіт автора є мозаїчна скульптура міста Аквілея. Олег Дунаєвський працював над нею три тижні. Аквілея була форпостом і торговим пунктом для Римської імперії під час її занепаду. Дослідники виявили храм, якому більше 2000 років. «Вона виконана у римській техніці. Римська техніка вирізняється тим, що вона йшла на підлогу. Тому вона має бути ідеально гладкою, бо по ній ходять. І використовувався мармур, бо інших матеріалів не було, а смальту ще не придумали. Римська мозаїка – це щось таке: пастельні і неясні кольори, якісь нейтральні сюжети, міфологічні орнаменти», – додає мозаїст.

Нещодавно Дунаєвський створив мозаїку міста, портрет художниці Наталії Кобринської висить на стіні на вулиці Труша. Ідея належить активістці Марії Козакевич, яка її й профінансувала. Ескіз намалювала

франківська художниця Марта Пітчук. «Мозаїку я створював уже за ескізом, – розповідає Дунаєвський. – Труднощі були з тим, щоб повісити роботу. Хоч для міста це нічого не коштувало, але дозвіл не давали. Саму роботу виконували два місяці, а потім ще три просто чекали дозволу. До речі, ми його так і не отримали – просто власники магазину, який там розташований, запропонували зняти свою вивіску, а натомість повісити портрет Кобринської».

Найближчим часом майстер хоче, але не планує створювати в місті мозаїку. «Кожна робота відрізняється від попередньої. Останньою я зробив копію римської мозаїки з італійського міста Аквілея», – каже Дунаєвський. – «Там у соборі більше 100 квадратних метрів підлоги вкладені мозаїками. Римська мозаїка робиться для підлоги, з мармуру, бо в ті часи інших матеріалів не було. Сюжети нейтральні – тварини, орнаменти. А оцю роботу я виконав давніше, це елемент української вишивки, але в сучасній техніці. Мозаїка зроблена не в одній площині, вона об'ємна, на відміну від вишивки(Іл. 58)».

«Мені подобаються всі стилі. Від класичної мозаїки (римської та візантійської) до сучасних і яскравих технологічних рішень(Іл. 59). Тому ми працюємо з різними техніками та різними матеріалами. Постійний пошук нового спонукає до цього. Не цікаво робити щось одноманітне». – зауважує Дунаєвський.

Також, нещодавно було зафіксовано рекорд України за найбільше мозаїчне панно створене на стіні багатоповерхового будинку. Автори: Сергій Григорян та Микола Джичка(Іл. 63, 64).

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи проведені дослідження розвитку мозаїки на Івано-Франківщині, можна зробити наступні висновки:

1. Аналіз публікацій по темі дослідження свідчить, що проблеми розвитку мозаїки України вивчалися багатьма дослідниками. Проте тільки невелика кількість публікацій торкається питань розвитку цього мистецтва на Івано-Франківщині. Тому у сучасному мистецтвознавстві необхідною є підготовка комплексного узагальненого дослідження розвитку мозаїки на Івано-Франківщині.

2. У процесі дослідження встановлено, що мозаїка Івано-Франківщини другої половини ХХ – початку ХХ століття розвивалися на ґрунті давніх мистецьких традицій цього ремесла. Цей вид мистецтва великого поширення набув у культурі Київської Русі під впливом мистецтва Візантії. Високомистецькими шедеврами мистецтва мозаїки цього періоду є зокрема твори, які прикрашають Софію Київську. В кінці ХІХ – початку ХХ століття мозаїка часто використовувалася також у мистецтві Галичини, передусім архітектурі Львова. Її включали, зокрема в оздоблення інтер'єру та екстер'єру світських та сакральних споруд того часу виконаних в стилі модерну та еkleктики. Приміром в окремих будівлях виконанні настінні ритмічні орнаментальні твори-вставки з натурального каменю. Більшість з них виконано краківським закладом вітражів і мозаїки С. Желенського.

3. Виявлено, що великого розвитку мозаїка набула на Івано-Франківщині в 60-80 роках ХХ століття. В цей час такі твори переважно створювалися митцями в художньо-виробничому комбінаті при спілці художників в Івано-Франківську. Авторами багатьох мозаїк були Петро Прокопів, Михайло Фіголь, Петро Боечко, Василь Корпанюк, та інші митці.

Мозаїки переважно в цей час прикрашали фасади автобусних зупинок, громадських будівель, зокрема кінотеатрів, будинків культури, закладів освіти та медицини. Тільки невелика кількість таких творів збереглася до

нашого часу. А ті що збереглися є в пошкодженому стані. В деяких селах проводяться реставраційні роботи таких творів.

Цікаві мистецькі мозаїчні твори збереглися на стінах багатьох автобусних зупинок області, зокрема сіл Більшівці, Конюшки, Манява, Старуня. Тематика цих композицій є різноманітною, дуже часто з етномотивами. В окремих можна побачити сцени праці на полі, місцеві краєвиди, народних героїв та сюжети на теми українських народних пісень. Приміром цікава зупинка збереглася в селі Старуня Богородчанського району. На ній поєднано декоративно вирішене зображення образу гуцула, сонця, півня та орнаментальних композицій наближених до народного мистецтва краю. Численні мотиви місцевої фауни і флори також присутні на мозаїці із села Спас. Оскільки мозаїки є в пошкодженому стані то нещодавно молоді активісти провели роботи по їх відновленню.

4. Встановлено що в період Незалежності України розвиток мозаїки на Івано-Франківщині відбувався переважно в сакральному напрямку. Одним із талановитих та найпродуктивніших митців які працювали у в галузі мозаїки релігійного змісту є Євген Андрухів який є священником греко-католицької церкви і водночас майстром мозаїки.

Євген Андрухів вивчав техніку мозаїки в Італії. Там мав можливість також проходити практику та працювати з відомими майстрами мозаїки, зокрема у команді відомого богослова і митця Івана-Марка Рупніка. Це спричинило використання ним певних технік, зокрема кілька античних технік дохристиянської епохи: *Opus tessellatum*, *Opus vermiculatum*, *Opus signinum*. Оригінальність мозаїки Євгена Андрухіва полягає в тому, що він вільно застосовує різні різновиди каменю та скла. В Івано-Франківську діє майстерня Є.Андрухіва де митці під його керівництвом створюють мозаїки для храмів.

Процес виготовлення мозаїки дуже складний та довкий. Є. Андрухів визначає певні етапи створення мозаїки, такі як: перший – на папір наноситься малюнок в масштабі, опісля перебивається на плівку. Потім

кожен майстер створює свої деталі, такі як руки, обличчя тощо. Після висихання такі деталістають монолітними. Далі, мозаїка наноситься на стіну, шляхом поетапного нанесення частин полотна. Така техніка, підходить для ликів і деталей. Наступним етапом є нанесення фону безпосередньо на стіну. Ми не створюємо проекти, бо вони вкладають творчість в рамки.

Твори Є. Андрухіві виконані у візантійському стилі. Характерною особливістю робіт майстра є також делікатна ритмічна техніка кладки смальти та насичена, контрасна кольорова гама. Майстру належать численні мозаїки в храмах та каплицях Івано-Франківщини, а також за її межами зокрема в Зарваниці (Іл. 30, 31, 32).

Однією з найбільших робіт художника в Україні є храм Покрови Пресвятої Богородиці, що у Підлютому на Івано-Франківщині (колишня літня резиденція митрополита Андрія Шептицького), мозаїка Гробу Господнього у Паломницькому центрі «Симеон Лукач» у с. Старуня. Також велика мозаїка прикрашає купол церкви в Галичі. В Івано-Франківську мозаїками Є Андрухіві прикрашено собор Преображення Господнього (Іл. 39, 40), церква Різдва Пресвятої Богородиці на вул. Чорновола.

Дунаєвський працює у кількох техніках: римська, візантійська, модерн. Це зроблено для того, щоб одноманітна робота не була нудною і щоразу створювала нову і цікаву атмосферу. Він живе любов'ю до мозаїки. Це, дійсно, є справою усього його життя. Це й не дивно, бо 40-хв спілкування з майстром пройшло на одному диханні. Олег може годинами розповідати про мозаїку, про навчання в Італії та створення й роботу власної майстерні. В даному випадку гроші точно не на першому місці. Художники можуть не тільки виступити, а й проводити майстер-класи, детально демонструючи процес створення мозаїки, у розважальному форматі.

Зараз художник пропонує студентам експрес-курс зі створення мозаїки та роботи на замовлення. Звичайно, будь-яка людина може навчитися цьому ремеслу, якщо слідувати технології живопису. Не обов'язково мати художню освіту, головне бажання та прагнення вчитись.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеенко М., Зайкова, Е. Г., Собор Святой Софии в Киеве. Росписи и Мозаика / М. Авдеенко, Е. Зайкова // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова №1-2 Ступени В Науку – Студенческие Работы Института Архитектуры и Дизайна, 2009.- С. 151-154
2. Авер'янова Н. Мистецька еліта України: Алла Горська в когорті шістдесятників / Н. Авер'янова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство, 2014. -С. 57-59.
3. Айналов, Д. В. Мозаики IV и V веков Исследование в области иконографии и стиля древне-христианского искусства. / Д. М. Айналов // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: Журнал Министерства народного образования. Ч. ССХCVIII (4), с. 241-309; отд. 2. Ч. ССХСІХ (5), с. 94-155; отд. 2. Ч. ССС (7), 1895.- С. 21-71.
4. Амир Абед Наджим Абед. Комплексное исследование конусовидной мозаики храмов города Урук (Варка) в Ююжной Месопотамии // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология», 25, 4, 2015. - С.63-70
5. Анайлов Д. В., Редин, Е. К. Киево-Софийский собор. Исследования древней мозаической и фресковой живописи. 1989. М. 234 с.
6. Аурели, П.В. Возможность абсолютной архитектуры / П. В. Аурели Пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2014. - 134 с.
7. Беляева, Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Л. Беляева. - М.: Стройиздат, 1977.- 134 с.
8. Береговська, Х. Мозаїки Святослава Гординського в римській базиліці Св. Софії. // Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології / Х. Береговська. - Ч.: Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, Вижниця: Черемош, 1, 2013. -С. 287-291.
9. Бірюльов Ю. Вітер перемін. Нові тенденції в архітектурі Львова 1890 – 1914 рр. / Ю. Бірюльов // Архітектура Львова ХІХ ст. Краків, 1997.- с. 55 – 74.

10. Бірюльов Ю., Петришин Г., Іваночко У., Максим'юк Т. Архітектура початку ХХ ст. (1900-1918) / Ю. Бірюльов, Г. Петришин, У. Іваночко, Т. Максим'юк. - В: Ю. Бірюльов, ред. Архітектура Львова. Час і стилі ХІІІ-ХХІ ст. Львів: «Центр Європи», VI, 2008.- 234 с.
11. Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії / Ю. В. Бірюльов - Л.: Центр Європи, 2005.
12. Бірюльов Ю. О., Гарлянд Зигмунд. / Енциклопедія // Ю. О. Бірюльов, Зигмунд Гарлянд. - В: А. Козицького та І. Підкови. ред. Енциклопедія Львова, 1, Львів: Літопис, 2007. - с. 499—500.
13. Богданова, Ю. Умови виникнення та розвитку модернізму у львівській архітектурі // Ю. Богданова. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура, 2012. - 728 с.
14. Богданова Ю., Дідик В., Максим'юк Т. Архітектура міжвоєнного двадцятиліття (1919-1939) / Ю. Богданова, В. Дідик, Т. Максим'юк. - В: Ю. Бірюльов, ред. Архітектура Львова // Час і стилі ХІІІ-ХХІ ст. Львів: «Центр Європи», розділ VII, 2008.- С. 45-54
15. Бородін К., Гонак І. Львів ро polsku знак якості / К. Бородін, І. Гонак. Львів; Дрогобич: Коло, 2015.- С. 45-54
16. Бояров. А., Дяк С., Костирко А., Крачковська А., Шумилович Б. Культура (без) пробілів: про спадки авангарду у Львові 27-29 квітня, 2018 Брошура.-145 с.
17. Брновицка. А. Триумф мозаики. Артгид / А. Брновицка, 2015.
18. Вагнер Г.К., Декоративное искусство в архитектуре Руси X – XIII веков / Г. К. Вагнер. - Москва: Наука, 1964.-145 с.
19. Васильев Ю. А., Михаил Васильевич Ломоносов — зиждатель и подвижник российского историописания // Стаття 4. Мозаичный проект Ломоносова в фокусе инновации / Ю. А. Васильев. Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» (2), 2014. - С. 19–33.

20. Вдовицька О. В. Архітектура й мистецтво східного середньовіччя // Візантія, Київська Русь, арабські країни: навч. посібник. Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. / О. В. Вдовицька. – Х.: ХНАМГ, 2010.–С. 47-67
21. Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи/ А. В. Виннер. - М.: Искусство, 1953.-124 с.
22. Виноградов В. Художнє скло в архітектурному середовищі Ялти 1880-х – 1910-х р.р. // Культура народів Причорномор'я. (265) / В. Виноградов, 2013. - С. 138-143.
23. Віленська О. Остробрамська ікона Божої Матері.. Київське православ'я. Міжнародний науковий проект. [Електронний ресурс: <http://kyivpravosl.info/2015/01/08/vilenska-ostrobramska-ikona-bozhoji-materi/>], 2015.
24. ВілкулТ. Л. Мозаїка. В: Енциклопедія історії України : у 10 т. / ред.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. (Т. 7). К.: Наук. думка., 2010. - С. 67
25. Власов, В. Г., 2006. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 5 т.- С. 67
26. Власов В. Г. Теория архитектурной формы и проблемы дизайна городской среды / В. Г. Власов // Материалы всероссийской научной конференции «Город — территория дизайна. Проектная культура, проблемы мифологии и типологии среды». М.: МГХПА им. Строганова С. Г. - 2013, с. 15 – 19
27. ВласовВ. Г. Архитектоническая форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: единство методологии, типологии и терминологии / В. Г. Власов // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». УралГАХА, 2013.- С. 138-143.
28. Волков М. Система объектов монументальной пропаганды в структуре исторического города / М. Волков // Автореферат диссертации канд. арх. Московский ордена трудового красного знамени, 1985. - 16 с.

29. Воронов Н. В. Искусство и городская среда / Н. В. Воронов.- М.: Знание, 1982.- 16 с.
30. Герман Л., Балашова О. та Нікіфорова Є. Мистецтво українських шестидесятників / Л. Герман, О. Балашова, Є. Нікіфорова.- Київ, 2015.- 16 с.
31. Гилл, Дж.,. Антонио Гауди. пер. с англ. Ю. Тулайкова. М.: АСТ: Астрель, 2008.- 316 с.
32. Гутнов А. Э. Мир архитектуры. / А. Э. Гутнов //Лицо города М.: Молодая гвардия, 1990.- 216 с.
33. Гранкін, П. Статті (1996–2007) /П. Гранкін. Львів: Центр Європи, 2010.
34. Гранкін П., Нога О.»Будинки і споруди. Громадські будинки і споруди. Основні положення» / П.Гранкін, О. Нога.- К.: Держбуд України., 1999.- 216 с.
35. ДБН В.3.2.-1-2004, 2005, Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини. К.:Держбуд України.- 16 с.
36. ДБН В.3.2.-1-2004. Державні будівельні норми України. Реконструкція, ремонт, реставрація об'єктів невиробничої сфери. Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини 2005. К. - 216 с.
37. Дворяшина, М. В., 1984, Архитектурное наследие и реставрация (реставрация памятников истории и культуры России). М: Росреставрация. - 226 с.
38. Демус, О., 2001. Классическая система декора средневизантийского храма. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. Пер. с англ. Э. С. Смирновой, В: А. С. Преображенский Ред. М: Индрик.- 211 с.
39. Дида, І., 2016, Просторові межі та їх роль у формуванні архітектурної ідентичності середовища. СПАМ (43част.1). с.129-135
40. ДК 018-2000 «Державний класифікатор будівель та споруд». 2000. К.: Держстандарт України.- 211 с.

41. Домбровський О., Реставрация мозаик средневекового Херсонеса / О. Домбровський // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Информ. центр по проблемам культуры и искусства (2),1978.-с. 25–28.
42. Домбровський О.Византийские мозаики Херсонеса Таврического. / О. Домбровський // Архитектура ранневизантийских сакральных построек Херсонеса Таврического. Poznan, Т. III, 2004.- 211 с.
43. Дробот, А. О. Риси національного стилю у мозаїках Алли Горської як представниці київської групи монументалістів / А. О. Дробот // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 2010. - с. 105-107
44. Дробот, А. О., 2011. Мозаїчний комплекс у донецьку групи українських митців на чолі з Г. Синицею (мовою архівних документів). Образотворче мистецтво Вісник ХДАДМ №2.- 211 с.
45. Енциклопедія Українознавства 1996 В. Кубійович т. ін. Ред. Т-5 Л.: Молоде життя –(перевидання в Україні). С. 45
46. Ефимов А. В. Колористика города / А. В. Ефимов. - М.: Стройиздат. 1990.-С. 48
47. Ефимов А. В.Дизайн архитектурной среды / А. В, Ефимов.- М.: Архитектура-С. 2005. -С. 45
48. Єпіхіна Д. В. Мозаїка в архітектурному середовищі / Д. В, Єпіхіна // Дизайн архітектура образотворче мистецтво. наук.-техн.збірник. Полтава: ШЕП, 2011. - с.132 - 137.
49. Жадов Л.Монументальная живопись Мексики / Л. Жадов. - М: Искусство. , 1965.
50. Живопись Древней Руси XI - начала XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы. 1982. Художественный альбом. М.: Художник РСФСР .- С.132 - 137.
51. ЖукІ. Я., Декоративна деталь в архітектурі львівського модерну / І. Я. Жук// Автореферат дис. на зд. вч. ст. канд. мистецтвознавства. М.,1986. - 18 с .

52. Закон України «Про охорону культурної спадщини». Відомості Верховної Ради України (ВВР), N 39, 2000.– 122 с.

53. Звід пам'яток історії та культури України. м. Львів. Т.1. Матеріали до кн. 1 «Львів» Зводу пам'яток історії та культури України «Львівська область» підготовлена Робочою групою під керівництвом академіка НАН України С. П. Павлюка [Електронний ресурс <http://history.org.ua/LiberUA/ZvidLviv/ZvidLviv.pdf>].

54. Змановских Э. В. Мозаика в решении сложившейся архитектурной среды (на примере интерьеров ИрГТУ) /С. В. Змановских. «Вестник ИрГТУ». Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 3,2009.

55. Зубко Л., Богдан Сойка – творчий шлях митця./ Л. Зубко // Народознавчі зошити, 6 (102), 2011.

56. Зубко Л. Графічна спадщина Сергія Бабкова: пошук філософської форми образу / Л. Зубко // Вісник ЛНАМ, 22, 2011.- С. 426-430

57. Зятік Б. Відображення стилістик модернізму у стінописах храмів Львова / Б. Зятік // Народознавчі зошити (5), 2017. - с. 1182-1188 .

58. Иеротопия //Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. /А. М.. Лидов Ред. М.: «Прогресс-традиция», 2006.- С. 126-130

59. Иконников А. В. Искусство, среда, время / А. В. Иконников. Эстет. орг. гор. Среды. М.: Советский художник, 1985. С. 126-130

60. Иконников А. В., Художественный язык архитектуры. Проблемы искусства в архитектуре / А. В. Иконников. -М.: Искусство, 1985.-С. 126-131

61. Лазарев, В. Н. Мозаики Софии Киевской. / В. Н. Лазарев.- М.: Искусство, 1960.-С. 126-131

62. Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. С приложением статьи В. И. Левицкой. О палитре михайловских мозаик» /В. Н. Лазарев.- М: Искусство, 1966.- 56 с.

63. Ле Корбюзье., Архитектура XX века. пер. с фр. под. ред. К. Топуридзе. М.: Прогресс, 1977.131с.

64. Лебединский, В. И., Кириченко Л. П., Книга о камне. / В. И. Лебединский, Л. П. Кириченко. - М.: Недра, 1989.- 131с.
65. Левицкая В. И. Материалы исследования палитры мозаик Софии Киевской. Византийский временник. № 23. М., 1963.– 132 с.
66. Михалчева С. Г., Архитектурное цветоведение. / С. Г. Михалчева //Проектирование цветовой среды улицы в исторической части города: учебное пособие. Пенза: кафедра Градостроительство ПГУАС ,2015.
67. Мозаїки о. Євгена Андрухів сайт художника-мозаїста [Електронний ресурс:<https://yevhenandrukiv.wordpress.com/lviv/>].
68. Мозаїки та фрески Софії Київської // Фотоальбом. Київ: Мистецтво, 1975.– 132 с.
69. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. — М., 1982.– 132 с.
70. Сергій Бабков., О. Нечинський Ред. К.: Грамота , 2003.– 132 с.
71. Сидор О.Собор Святої Софії в Римі альбом. К. Рим: Релігійне товариство «Св. Софія» для українців католиків, 2012.– 132 с.
72. Скляренко Г. Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття. / Г. Скляренко. - В: Г. Скрипник ред. Історія українського мистецтва, 5 (Мистецтво ХХ століття) Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007.
73. Словник української мови.В: І. К. Білодід ред. та ін., 10, Київ: Наукова думка, 1979.– 122 с.
74. Шишин М. Ю. Флорентийская мозаика и архитектура / М. Ю. Шишин // Проблемы Синтеза Искусств. Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова,1-2, 2009. - с. 97- 103.
75. Щапова Ю. Л. Мозаика Успенского собора Киево-Печерской лавры и культурные взаимоотношения Руси и Византии / Ю. Л. Щапов // Византийский временник, 51, 1990. - С. 165 – 184.

76. Юрик Я. Вплив ідентичності на формування архітектури Львова у ХХ ст.: автореферат дисертації канд. архіт.: 18.00.01 Національний університет «Львівська політехніка», 2011.24 с.

77. Ярина З. Н. Эстетика города / З. Н. Ярина. - М.: Стройиздат, 1991.– 122 с.

ДОДАТКИ



Іл. 1 Оранта у Софії Київській.



Іл. 2 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Манява Івано-Франківська обл.



Іл. 3 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Манява Івано-Франківська обл.



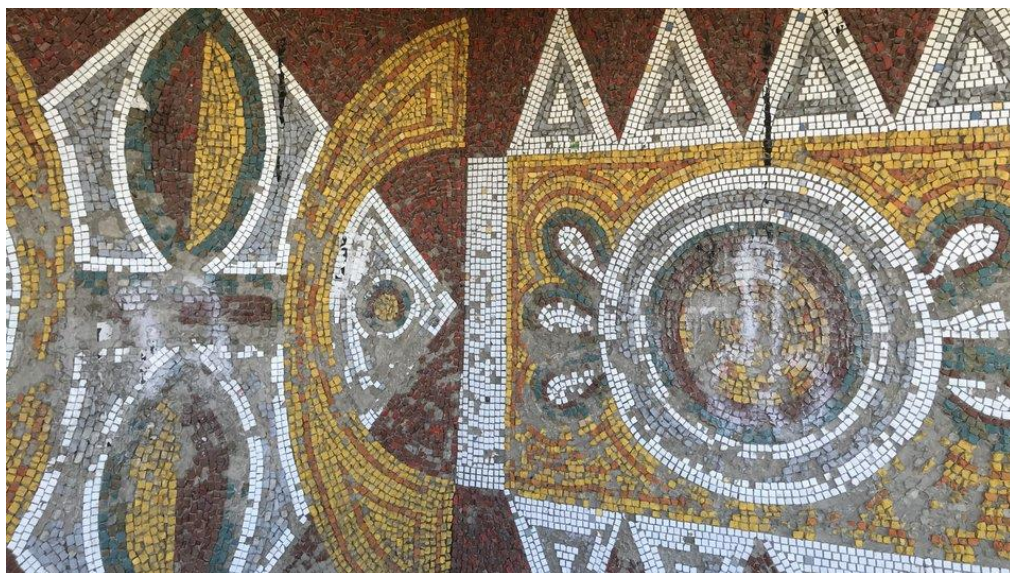
Іл. 4 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Старуня Івано-Франківська обл.



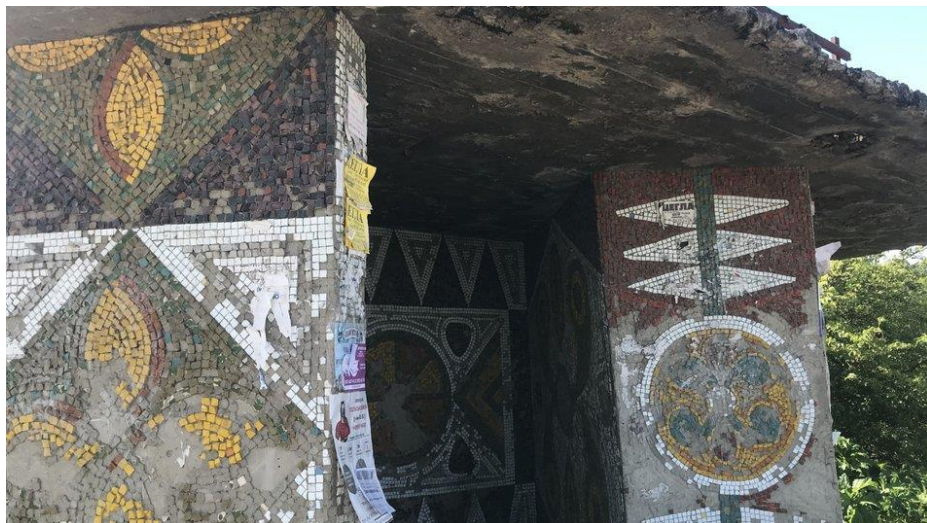
Іл. 5 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Старуня Івано-Франківська обл.



Іл. 6 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Старуня Івано-Франківська обл.



Іл. 7 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Старуня Івано-Франківська обл.



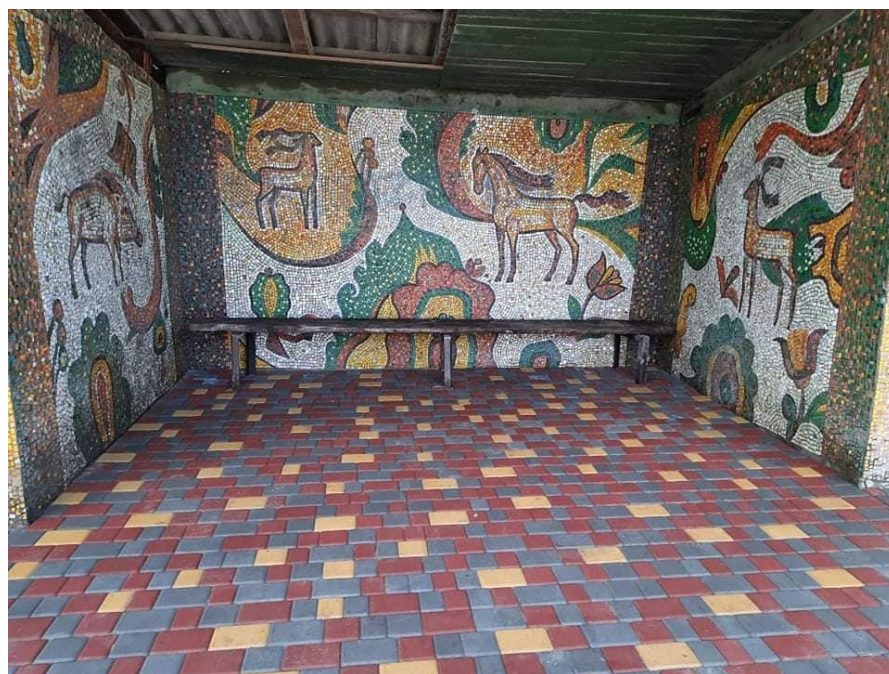
Іл. 8 Мозаїчна зупинка. Друга пол.. ХХ ст.
с. Старуня Івано-Франківська обл.



Іл. 9 Мозаїчна зупинка. Друга пол. ХХ ст. Реставрація мозаїки.
с. Спас Івано-Франківська обл.



Іл. 10 Мозаїчна зупинка. Друга пол. XX ст. Реставрація мозаїки.
с. Спас Івано-Франківська обл.



Іл. 11 Мозаїчна зупинка. Друга пол. XX ст.
с. Спас Івано-Франківська обл.

Експертний висновок
про мозаїки сакрального змісту мистця, священника Євгена АНДРУХІВА

Отець Євген Андрухів закінчив Івано-Франківську Теологічну академію УГКЦ, і як молода людина з яскраво виявленим покликанням до ікономалярства, був направлений священноначалієм УГКЦ в Рим для набуття професійних знань, навичок і практик в сакральному образотворчому мистецтві. В Івано-Франківську Євген Андрухів був моїм студентом, коли я, як запрошений з Києва професор, читав наїздами лекції в Теологічній академії з іконознавства. В Римі йому пощастило пройти курс навчання у знаменитій Римській Академії мистецтв. Навчаючись в цій академії, Євген Андрухів паралельно працював у знаному Центрі імені Еціо Алетті, допомагаючи в мистецькій праці директорові Центру Еціо Алетті доктору Івану-Марку Рупніку - родом з Республіки Словенії, яка колись входила до складу Югославії. Доктор Рупнік постійно мешкає в Італії і є добре знаним мистцем-мозаїстом, творчість якого високо цінував покійний папа Іван Павло II, а тепер цінує нинішній папа Бенедикт XVI. Рупнік з помічниками повністю вкрив мозаїками одну з великих залів у Ватиканському палаці, цю залу дехто з мистецтвознавців за красою й значимістю порівнює із Сікстинською капелою з малярством великого Мікельанджело Буонароті.

Вже на початку навчання в Римській академії мистецтв українець Євген Андрухів стає одним з головних помічників Рупніка в Центрі Еціо Алетті. 2002 року згаданий Центр запросив мене як експерта й консультанта щодо мозаїчних творів молодих мистців, які працювали з Рупніком. В католицькому світі стала дуже популярною східнохристиянська іконографія, попросту кажучи - православна ікона, в дослідженні якої мені доводиться працювати вже багато років. Це мій фак, тому, можливо, мене покликано на кілька місяців у Рим. Я дуже зрадів, коли побачив, що колишній мій студент Євген Андрухів має великі успіхи в мозаїчній іконі і в монументальній - настінній мозаїці. Доктор Рупнік уже в той час доручав йому виконувати самостійні твори. В наступні роки Андрухів їздив у складі артілі мозаїстів в Іспанію, США, Канаду й інші західні країни. Це цілком сформований мозаїст дуже оригінального стилю й манери, знавець таємниць славетної венеційської мозаїки та сучасних засобів використання в мозаїці, поряд зі смальтою, мармуру, дорогоцінного й напівдорогоцінного каміння.

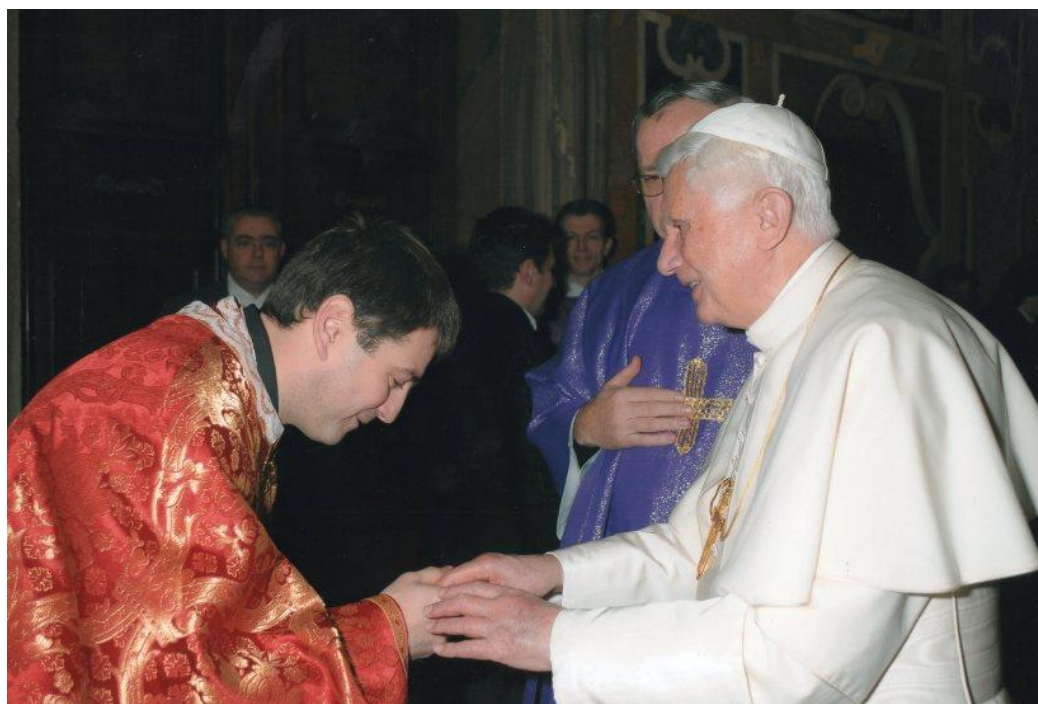
Євген Андрухів прийняв священниче свячення, повернувся в Україну й нині є одним з рідкісних, - а щодо стилю й техніки - унікальним мозаїстом сакральної теми. Він повністю вкрив мозаїкою церкву Покрови Богородиці в Підлятому Івано-Франківської області. Було б чудово, якби мозаїчні ікони Євгена Андрухів були у нас в столиці Києві!

Дмитро Степовик, д-р філософії, д-р мистецтвознавства, д-р теології, професор.

Д. Степовик



ПІДПИС п. *Степовика* АСВІДЧУЮ
Учений секретар Інституту
мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського
НАН України *Л. Пашко*



Іл. 13

Божественна літургія зі святішим отцем Бенедиктом XVI в каплиці Redemptoris Mater у Ватикані (грудень 2009 р.)



Іл. 14 Робота у майстерні Євгена Андрухіва.



Іл. 15 Робота у майстерні Євгена Андрухіва.



Іл. 16 Робота у майстерні Євгена Андрухів.



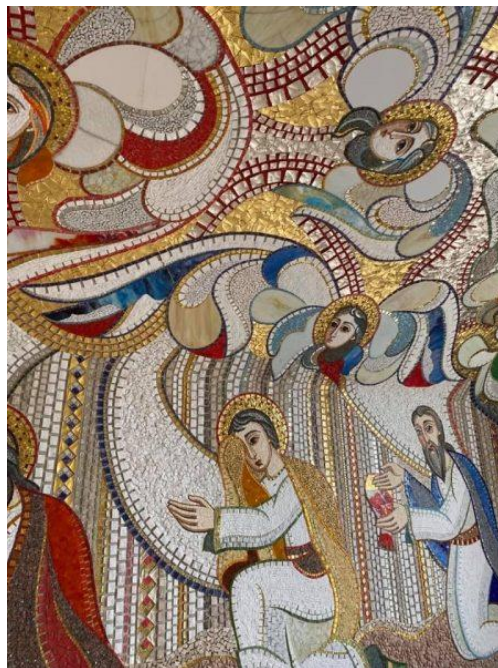
Іл. 17 Робота у майстерні Євгена Андрухів.



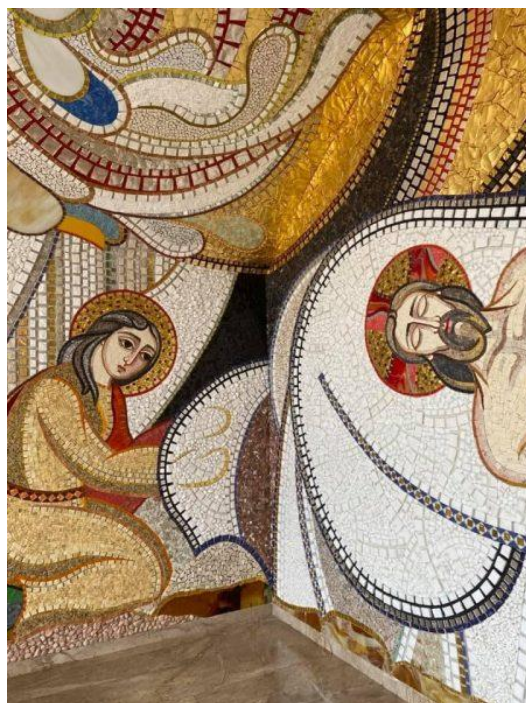
Іл. 18 Робота у майстерні Євгена Андрухіва.



Іл. 19 Процес роботи над мозаїкою Євгена Андрухіва.



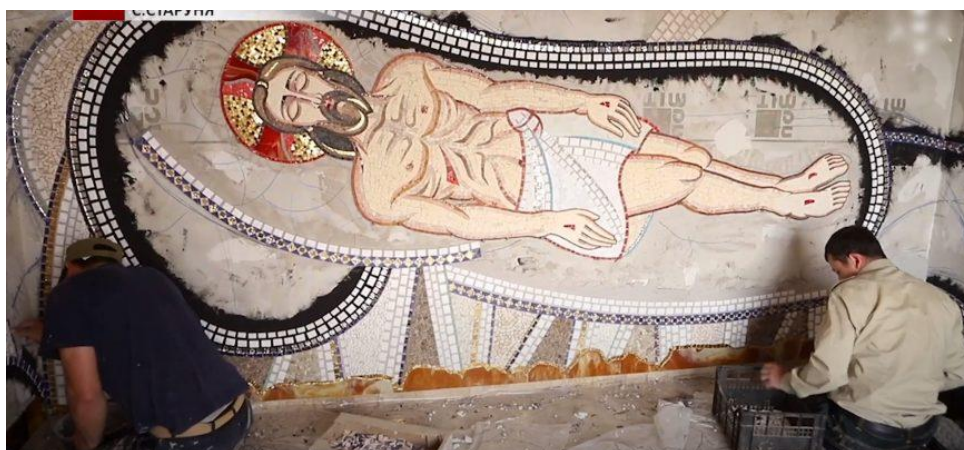
Іл. 20 Андрухів Є. Мозаїка Гробу Господнього у Паломницькому центрі
«Симеон Лукач»
с. Старуня Івано-Франківської обл.



Іл. 21 Андрухів Є. Мозаїка Гробу Господнього у Паломницькому центрі
«Симеон Лукач»
с. Старуня Івано-Франківської обл.



Іл. 22 Андрухів Є. Мозаїка Гробу Господнього у Паломницькому центрі
«Симеон Лукач»
с. Старуня Івано-Франківської обл.



Іл. 23 Андрухів Є. Мозаїка Гробу Господнього у Паломницькому центрі
«Симеон Лукач»
с. Старуня Івано-Франківської обл.



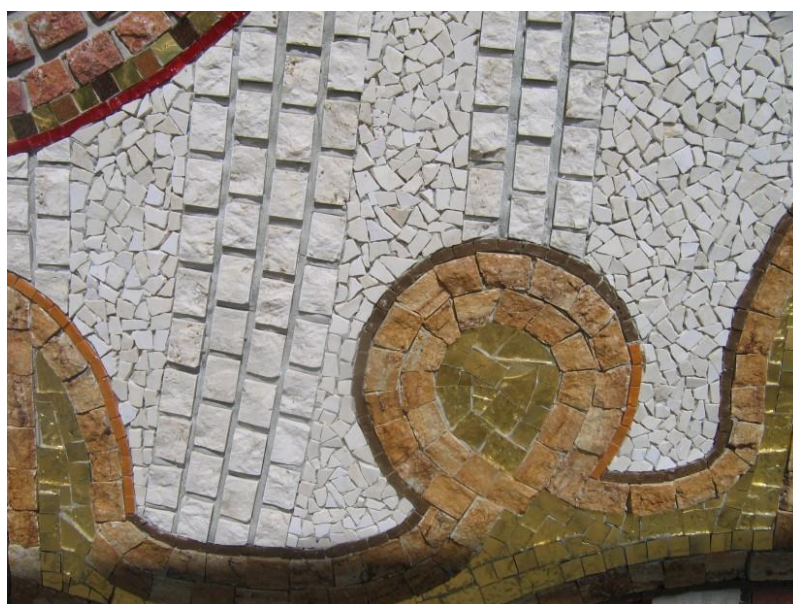
Іл. 24 Андрухів Є. Брама-каплиця в Зарваниці.
Тернопільська обл.



Іл. 25 Андрухів Є. Мозаїка Архангела Гавриїла.
Зарваниця.



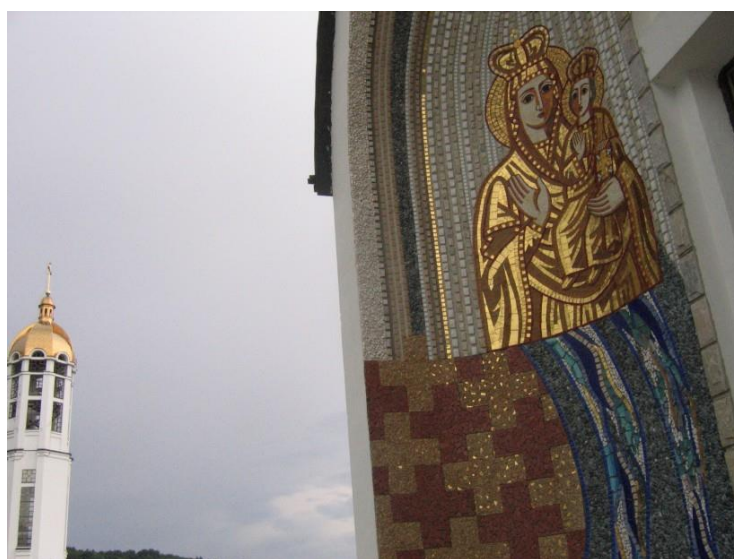
Іл. 26 Андрухів Є. Мозаїка Архангела Михаїла.
Зарваниця.



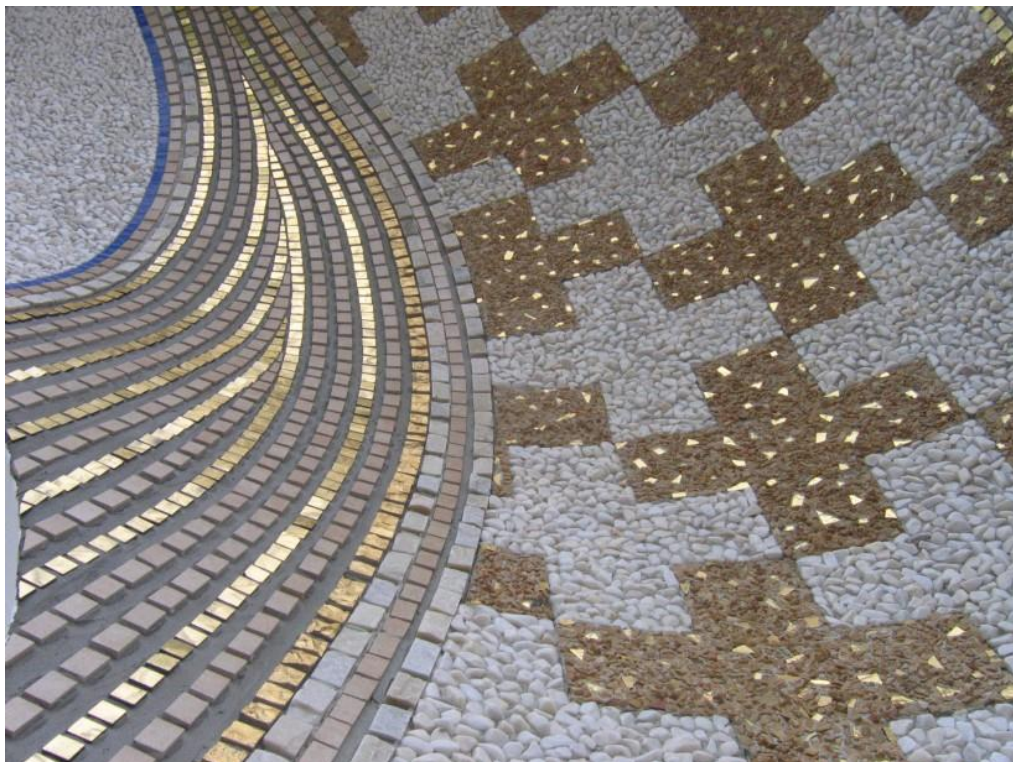
Іл. 27 Андрухів Є. Мозаїка Є. Андрухіва.
Зарваниця.



Іл. 28 Андрухів Є. Мозаїка Божої Матері з Дитям.
Зарваниця.



Іл. 29 Мозаїка Є. Андрухіва.
Зарваниця.



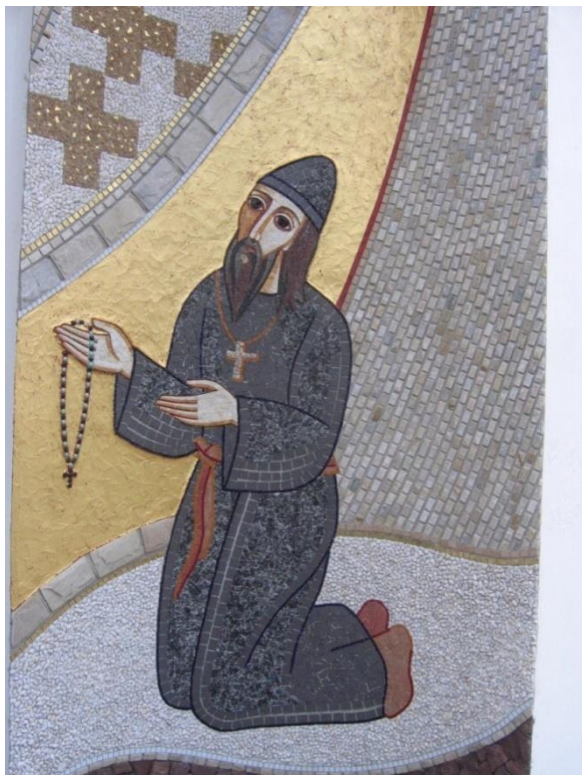
Іл. 30 Мозаїка Є. Андрухів.

Зарваниця.



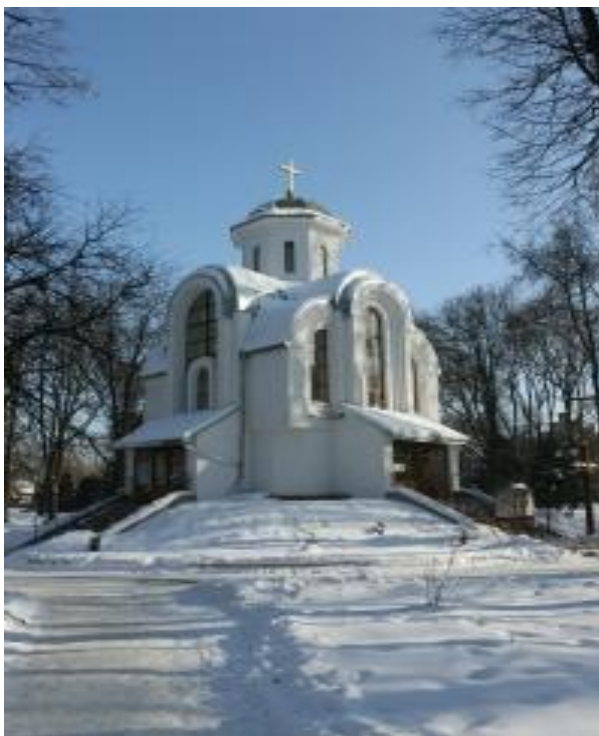
Іл 31 Мозаїка Є. Андрухів.

Зарваниця.



Іл 32 Мозаїка Є. Андрухів.

Зарваниця.



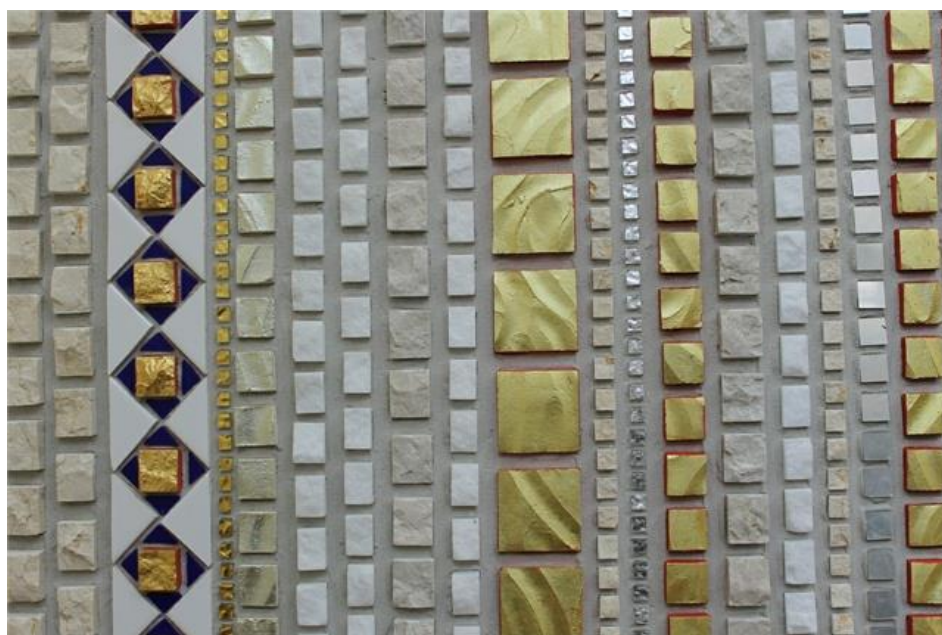
Іл. 33 Церква св. Юрія.

Івано-Франківськ.



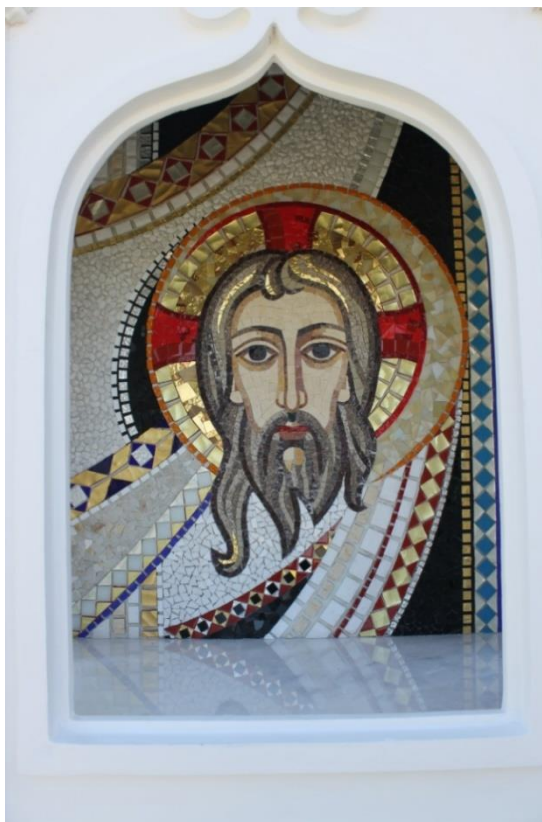
Іл. 34 Андрухів Є. Мозаїка Ісуса Христа.

Івано-Франківськ.



Іл. 35 Мозаїка Є. Андрухіва.

Івано-Франківськ.



Іл. 35 Андрухів Є. Мозаїка Спаса Нерукотворного.

Приватна каплиця.

Івано-Франківськ.



Іл. 36 Церква св. Йосифа Обручника.

Львів.

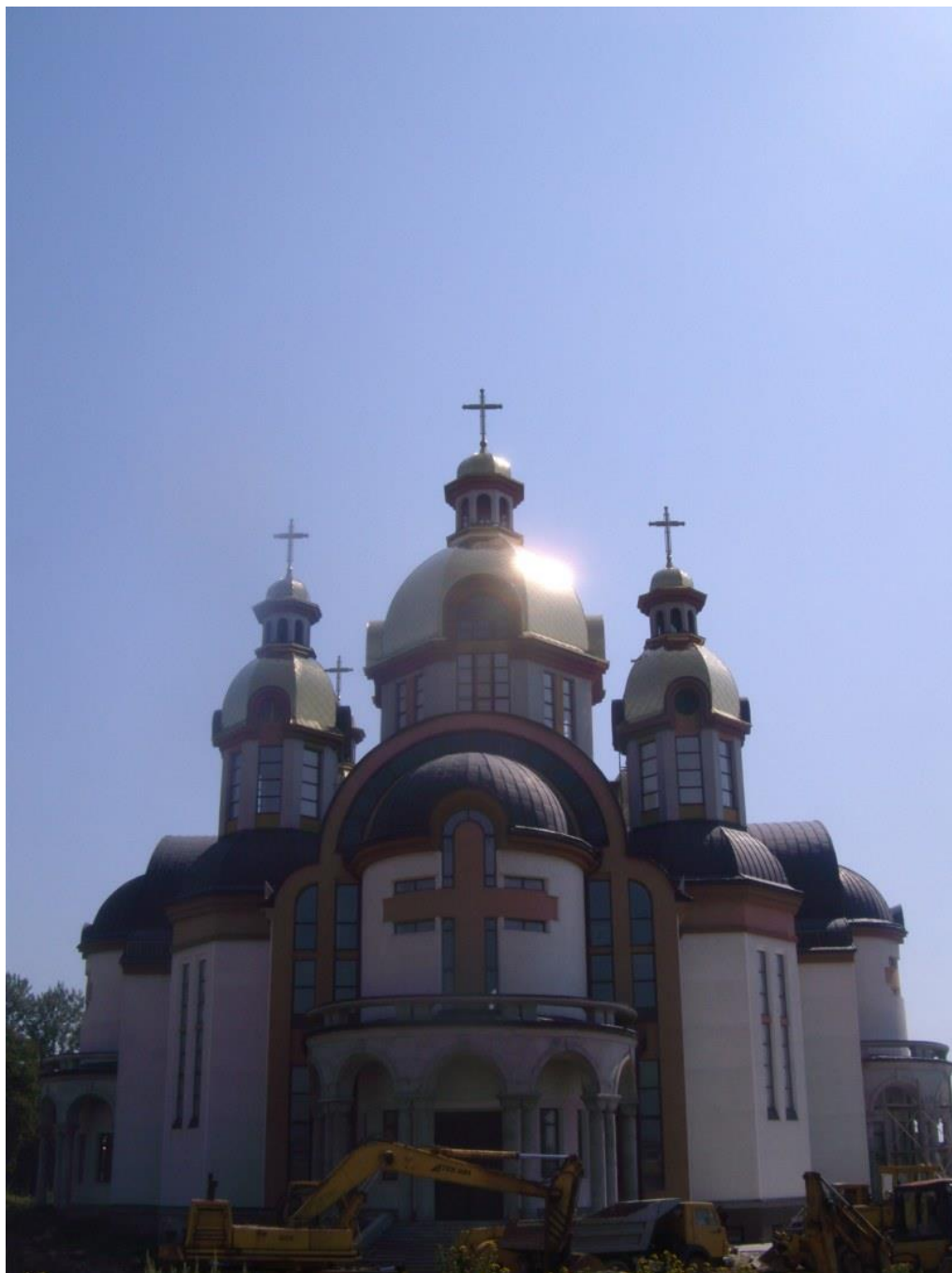


Іл. 37 Мозаїка Є. Андрухів.

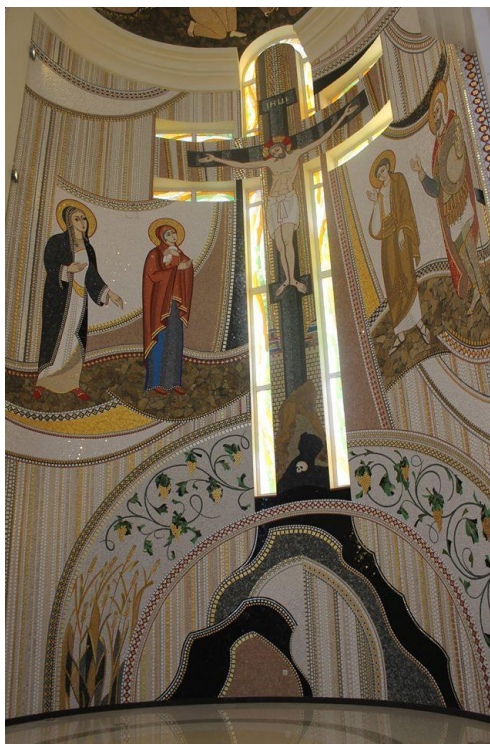
Львів.



Іл. 38 Робота над мозаїкою.



Іл. 39 Собор Преображення Господнього.
Івано-Франківськ.



Іл. 40 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



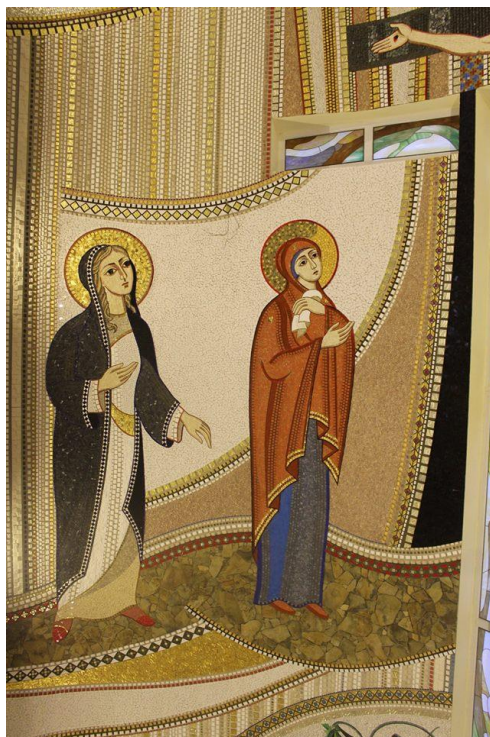
Іл. 41 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 42 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 43 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 44 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 45 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 46 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 47 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.

м. Івано-Франківськ.



Іл. 48 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.

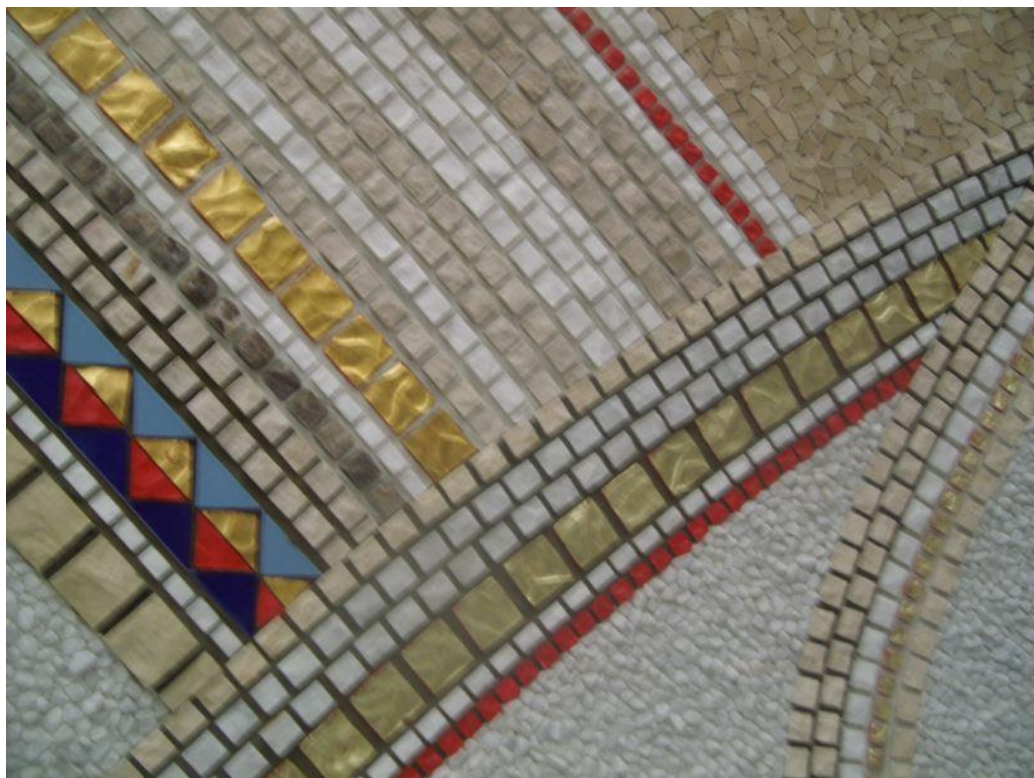


Іл. 49 Мозаїка Є.Андрухів.

Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 50 Мозаїка Є.Андрухів.
Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 51 Мозаїка Є.Андрухів.

Собор Преображення Господнього.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 52 Мозаїка Є. Андрухів.
Церква Різдва Богородиці.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 53 Мозаїка Є.Андрухів.
Церква Різдва Богородиці.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 54 Мозаїка Є.Андрухів.
Церква Різдва Богородиці.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 55 Мозаїка Є. Андрухів.
Церква Різдва Богородиці.
м. Івано-Франківськ.



Іл. 56

Художник О. Дунаєвський.



Іл. 57 Дунаєвський О. Мозаїчний портрет Наталії Кобринської.

Івано-Франківськ.



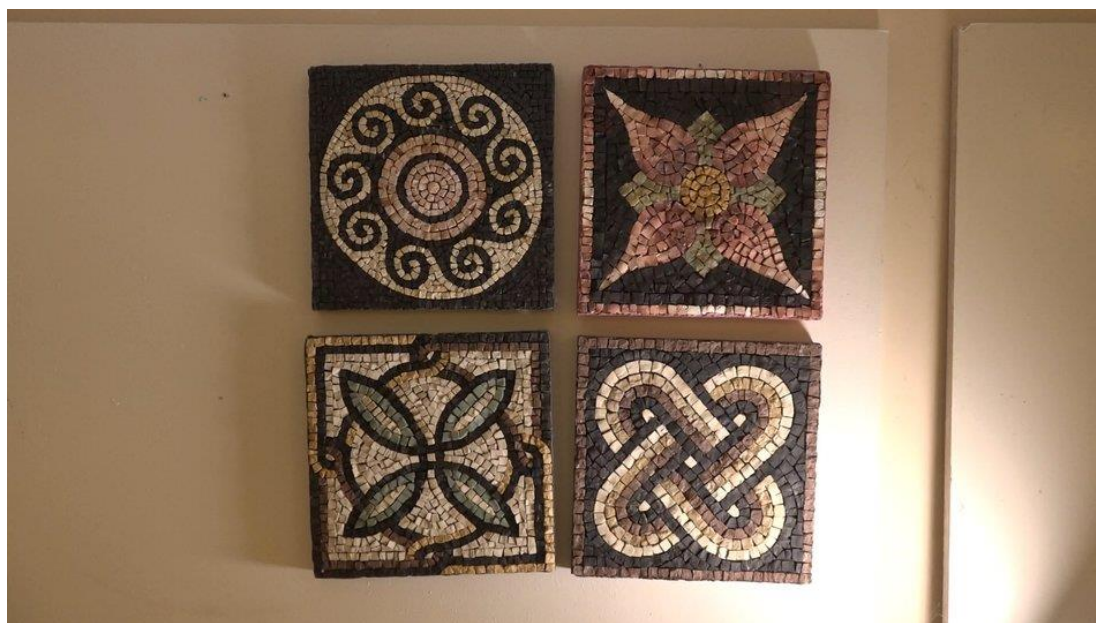
Іл. 58 Мозаїка О. Дунаєвського.
Івано-Франківськ.



Іл. 59 Мозаїка О. Дунаєвського.
Івано-Франківськ.



Іл. 60 Мозаїка О. Дунаєвського.
Івано-Франківськ.



Іл. 61 Мозаїка О. Дунаєвського.
Івано-Франківськ.



Іл. 62

Готова мозаїка повинна сохнути приблизно тиждень.

Одна із найбільших робіт мозаїста – фрагмент мозаїки з міста Аквілея Івано-Франківськ.



Іл. 63

Сертифікат рекорду України. Найбільша сучасна мозаїка в Україні.



Іл. 64 Мозаїка на стіні багатоповерхового будинку.
Автори: Сергій Григорян та Микола Джичка.
Івано-Франківськ.

