

Софія Боньковська
(Київ)

ЛЬВІВСЬКА СЕЦЕСІЯ В ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ

Художні особливості творів церковно-обрядового призначення, поширені в галицьких храмах наприкінці XIX – у першій третині XX ст., авторка висвітлює в контексті розвитку новітнього модерного мистецтва в Західній Європі. При цьому дослідниця вирізняє регіональні особливості утвердження й широкого побутування сецесійної сакральної пластики в галицьких храмах, зумовлені фундаментальним богословським підґрунтям – поглибленим тлумаченням модерного мистецтва тогочасними церковними мислителями, зокрема його значення на шляху відродження та розвитку національної духовної і художньої культури.

Ключові слова: модерн, метало пластика, церква, обрядовість.

The author represents in the context of development of the newest modern art in Western Europe artistic features of works of the sacral and ritual purposes, which were spread in the Galician churches in the end XIX of first third of XX century. Thus a researcher distinguishes the regional features of statement and wide used of the secession sacral plastic in the Galician temples predefined by fundamental theological foundation by deep interpretation of modern art by contemporary church thinkers, in particular his value on the way of revival and development of national spiritual and artistic culture.

Keywords: modern, metal plastic, church, rites.

Модерне мистецтво, що виникло і розвинулося на рубежі XIX–XX ст. у Європі, майже одночасно поширилося в Україні, особливо в Галичині, яка в той час належала до західноєвропейської спільноти¹. Зазначимо, що «законодавцем» у культурно-мистецькому житті тогочасної Галичини із центром у Львові був Відень. Це засвідчує місцева назва новітнього художнього стилю «сецесія» (від латинського *secession* – «відокремлення», що прижився в Австрії². Прикладом раннього проникнення творів модерного декоративно-вжиткового мистецтва на теренах Східної Галичини є поява в багатьох місцевих, особливо в новозбудованих греко-католицьких, храмах незвичних за формою і декором напрестольних хрестів, панікадил, Вічних лампад тощо. Свідченням творчого засвоєння та розвитку новітніх формотворчих ідей на місцевому ґрунті є сецесійні, новітні за стильовими і стилістичними ознаками, твори, експоновані на художніх виставках, зокрема на мистецькій виставі українських артистів «Митці митрополиту Андрею» 1905 року та на «Промислово-літургійній виставі» 1909 року у Львові³.

Доцільно зауважити, що модерне мистецтво, яке різко «відокремилось» від наслідування без творчого переосмислення виражальних засобів попередніх художніх стилів, особливо наскрізь еkleктичного історизму, не завжди однозначно сприймалося, тим більше засвоювалося на ґрунті вже сформованих естетичних смаків в архітектурі, образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві⁴. Тож не дивно, що в релігійній, зокрема церковній художній культурі, наскрізь пронизаній догматичними канонами та християнськими символічними образами, новітній формотворчий напрям зазнав особливого спротиву не тільки з боку деяких ідеологів богослов'я, а й представників світської інтелектуальної еліти. Свідченням цього є критичні зауваження про окремі твори, зокрема про виготовлений львівським різьбярем С. Щуплаковичем фрагмент «іконостаса в стилі сецесійнім», що експонувався на «Промислово-літургійній виставі» 1909 року у Львові. Так, на думку В. Шухевича, «спроба введення сецесії у поважну різьбу церковну не дуже відповідна і я певен, що вона не прийметься [не утвердиться. – С. Б.]»⁵. Однак той факт, що на виставці, присвяченій виробам церковного призначення, влаштованій під патронатом Шептицького, Теодоровича і Більчевського, тобто ієрархів трьох конфесій – греко-католицької, православної і римо-католицької, – екс-

понувалися новітні за художніми виражальними засобами релігійні твори, свідчить про те, що на початку ХХ ст. сецесійні (модерні) формотворчі ідеї набули значного поширення не лише у світському, а й у церковному галицькому мистецтві.

Звичайно, такий перелом в естетиці церковної художньої культури міг статися тільки за наявності глибокого теоретичного обґрунтування. Таким фундаментальним за своїм значенням богословським підґрунтям засвоєння та утвердження новітніх формотворчих ідей у релігійному мистецтві, а отже, й у творах церковно-обрядового призначення стала переконлива стаття о. Онуфрія Волянського «Про відношення штуки до релігії», опублікована 1908 року в часописі «Нива»⁶. Необхідність ідеологічного обґрунтування закономірностей тогочасного розвитку церковного мистецтва була викликана передусім гострою полемікою з приводу трактування «нового стилю» як носія космополітичних ідей, неприйнятних у період відродження національної культури. Так, автор статті зазначає, що між новочасними «зараженими» модернізмом мистцями домінує думка про сепарацію – усталене незворотне розмежування між християнською ідеологією і художньою творчістю та критикою: «Вони стверджують, що мистецтво є річчю чисто національною, а з конфесійністю не має нічого спільного»⁷. Поставлене питання, стверджує о. Волянський, дуже легко вирішити з позиції християнської ідеології, «коли чітко визначити зміст націоналізму і конфесіоналізму (конфесійності)». Конфесійність, зазначає автор, це світогляд того чи іншого віросповідання, у якому співіснують, як правило, дві форми вияву: строго релігійна, в основу якої закладений «догматично-моральний і церковно-правовий смисл» і форма – зміст якої «немає нічого спільного з релігією». Разом з тим кожен мистець є представником певної нації, а отже, носієм її національних ідей, які «не повинні бути ворожими християнському світоглядові»⁸. Адже «християнський світогляд, – зазначає о. Онуфрій, – підносить артистичну творчість у надприродну сферу, робить з неї знаряддя для досягнення остаточної найвищої мети – Бога»⁹. У цьому сенсі національні ідеї, передані засобами мистецтва в художньому творі, не можуть розвиватися поза релігійними переконаннями. Як вважає о. Онуфрій Волянський: «Світогляд мистця не повинен мати ніякого впливу на добір [вибір. – С. Б.] естетичної форми», оскільки «естетика не може бути ані національною, ані конфесійною»¹⁰. Водночас «мистецтво не є зовсім вільним», адже «артист творить під впливом свого ества – це зовнішній вираз його внутрішнього світу, інтелігенції і почуттів»¹¹. Він творить і як людина, і як член суспільства, і як християнин: «У такій нації конфесійне мистецтво буде національним, а національне – конфесійним»¹². Отже, художні формотворчі засоби, за о. Волянським, є не чим іншим, як необхідним інструментарієм естетичного вираження мистцем конфесійного світогляду та національних ідей, тісно взаємопов'язаних у його свідомості.

Ще переконливіше обґрунтування гострої необхідності творчого переосмислення найновіших здобутків новітньої світової мистецької творчості з метою розвитку національної культури прозвучало у виступі митрополита Андрея Шептицького на відкритті заснованого ним Національного музею у Львові 13 грудня 1913 року¹³. У ньому Його Ексцеленція з жалем констатує, що із занепадом Царгородської церкви під владою ісламу підупала і її висока художня культура, яка століттями живила національне, передусім церковне, мистецтво. Тому для Української помісної церкви, яка упродовж століть знемагала від колоніально-національного і церковно-адміністративного гніту, зокрема у справі розвитку релігійного мистецтва, дуже важливо шукати «живий зв'язок із всесвітньою культурою, яку тепер представляє Захід. Те нове зближення Сходу і Заходу, той зв'язок двох культур, довершений у живім народі, дає східному елементові нове життя, нову енергію і запоруку світлого розвитку». «Чи в злуці, опертій на єдності віри, – продовжує митрополит Андрей, – не знайдемо розв'язання проблеми, яка стоїть перед нами, проблеми майбутнього нашої національної культури»¹⁴. Водночас, А. Шептицький категорично застерігає від механічного перенесення новочасних мистецьких форм, заявляючи, що «не слід живцем перечіпляти [копіювати, насаджувати. – С. Б.] в наш народ ту інтернаціональну культуру, якою живе наша інтелігенція», а творчо пе-

реосмислювати її на ґрунті вироблених віками національних традицій. Однак у «праці над тим поступом» дуже небезпечно як недооцінювати, так і переоцінювати «народні прикмети [традиції. – С. Б.]». У цьому розумінні однаково неперспективним є шлях тих, «що працюють на ниві культури так, начеб перед тим ніхто нічого не творив», як і тих, «що бояться всілякого чужого впливу»¹⁵.

Отже, завдяки таким богословам, як о. Волянський й особливо «ідеолог єдності Української Церкви» митрополит Андрей Шептицький, новітній модерний стиль – сецесія в західноукраїнському галицько-львівському варіанті – знайшов міцне ідеологічне підґрунтя. Співзвучність ідейного підходу в розумінні основного смислу і завдань мистецтва як одного з важливих факторів формування національної свідомості і конфесійного світогляду спричинила засвоєння спочатку у вигляді сецесійних елементів та фрагментів в окремих творах, а згодом утвердження на місцевому ґрунті модерного стилю. Особливого розвитку новітні формотворчі ідеї зазнали у створенні художніх виробів церковно-обрядового призначення, відомих під місцевою збірною назвою – «аргентарій»¹⁶, однією з важливих, крім богослужбових, функцій яких є, за словами «старого священника», «підносити велич нашого богослужіння»¹⁷.

Організаційно-виробничою базою цього процесу в умовах тогочасного загального піднесення економічного життя в Галичині стала «Ліга промислової помочи»¹⁸ та створені за ініціативою місцевого кліру «священничі уділові церковні спілки» – Товариство для виробу і торгівлі риз церковних у Самборі, що наприкінці вересня 1883 року почало діяти у Самборі, «Достава» (заснована 1905 року в Станіславові) і «Ризниця». Головною метою цих товариств було забезпечити за найдешевшими цінами українські (як греко-католицькі, так і православні) храми доброякісними виробами, витриманими за канонами греко-візантійського православного обряду.

Зазначимо, що пропоновані металеві художні твори церковно-обрядового призначення – як імпортовані з Берліна, Відня, Кракова, Праги та інших європейських ремісничо-промислових центрів, а також з Почаєва, зокрема з майстерні Почаївської Успенської лаври, підпорядкованої Московському патріархатові, так і виготовлені місцевими виробниками або зроблені чи відновлені (реставровані, позолочені тощо) окремими майстрами – «бронзівниками» та спеціально залученими «перворядними... золотниками», – відповідно до «вимог нашого [греко-візантійського. – С. Б.] обряду», – ще й до цього часу бережуть, а то й застосовують у багатьох західноукраїнських храмах. Свідченням цього є поставний п'ятисвічник у вигляді букета розквітлої лілії, що зберігається в ризниці львівської Успенської церкви. У храмі с. Цвітова на Львівщині бережуть запрестольний многосвіточ, що залишився від єдиного комплексу незбережених сецесійних, аналогічних за стилістикою металевих церковно-обрядових предметів.

Вагомою підтримкою національних кадрів стало товариство руських ремісників і промисловців у Львові «Зоря»¹⁹. Серед металообробників, які входили до цього товариства, згадується слюсар, який виготовляв залізні «проповідальниці», нацерковні хрести і мідні, золочені у вогні кулі для їх встановлення на храмах²⁰. Членами товариства «Зоря» були І. Мельник, який кував нацерковні й надгробні хрести та огорожі; «бронзівники» [ливарники. – С. Б.] І. Кузьмич і І. Глинчак та ін. Наприклад, І. Глинчак, крім різнотипних світлоносних канделябрів (свічників), виготовляв нацерковні хрести, ковані двері й інші металеві вироби для облаштування та оздоблення храмів.

Основна мета місцевих спілок і товариств поряд з «піднесенням рідного промислу» у вигляді підтримки українського виробника, зокрема «Першої галицької фабрики виробів церковних» із золота, срібла, бронзи та інших металів І. Ступницького у Перемишлі (заснована в 1894 або 1895 р.) та «Руської робітні металевих виробів» у Львові, а отже, забезпечення місцевих храмів «солідними виробами по відповідних (поміркованих) цінах», полягала передусім у розвитку національного художнього промислу і, відповідно, декоративного церковно-обрядового мистецтва. Адже його (виробника) професійний досвід і мистецький талант, за словами цього ж анонімного дописувача у «Ниві», до цього часу творив як для церков, так і для костьолів, «працюючи [напри-

клад, у львівських майстернях поляків, чехів, вірмен. — С. Б.] на чужих доставців»²¹. І вже скоро, стверджує «старий священник», «в наших церквах появилися гарні утварі (від старослов'ян. — утварь), держані [витримані. — С. Б.] в дусі нашого обряду». У різних видах мистецтва — «малярства, бронзівництва... виникли визначні таланти, які, групуючись навколо спілок, стараються поглибити мистецьку і духовну цінність своїх творів. Вироби з металу, виготовлені цими майстрами, за своїми якостями зовсім не відрізняються від заграничних..., а оригінальні твори на різних виставах звертають увагу широкої публіки. І коли піде так далше, то в недалекому майбутньому можемо сподіватися неабиякого розвитку нашого церковного мистецтва»²². Підтвердженням сподівань «старого священника» стали експоновані на згаданій «Промислово-літургичній виставі» 1909 року «дуже солідно викінчені хрести..., виконані [М. Стефанівським. — С. Б.] з таким розумінням, що дадуть... прегарну силуетку на церкві»²³, «престол з кивотом... чисто візантійські», в «орнаментиці русько-народній з майоліковою прикрасою», виконані А. Лушпинським²⁴, «величезних розмірів віконні грати і залізний хрест», виготовлені І. Глинчаком за проектом одного з ревних прихильників «львівської сецесії» — Л. Левинського, «мотиви прикрас до яких він узяв з українського орнаменту»²⁵.

Отже, на ранньому етапі засвоєння та утвердження новітніх формотворчих ідей у створених місцевими майстрами виробх простежується намагання поєднати класичні форми церковно-обрядового мистецтва з новітнім оздобленням структурних елементів у вигляді традиційних орнаментальних мотивів. Цей напрям в українському мистецтві кінця XIX — початку XX ст. (до 1918 р.), зважаючи на домінування в його ранній стилістиці традиційних (народних) орнаментальних мотивів, дістав назву «український стиль» з кількома локальними визначеннями, такими як «руський стиль», «стиль руського народу», «стиль з певними рисами народності», «коломийський стиль», «гуцульський стиль» і навіть «гуцульська сецесія»²⁶. У сучасній мистецтвознавчій науці цей період розвитку західноукраїнського модерну, виявляючись у конкретних етнічних рамках, відомий як національно-романтична сецесія. На ранньому етапі відродження тогочасного українського церковного мистецтва інтенсивне, іноді дещо надмірне, а то й механічне включення традиційних орнаментальних мотивів в оздоблення усталених канонічних церковних форм (архітектури, обстави храмів, аргентарія тощо) було явищем закономірним. Адже саме на мистецтво, «відроджене з простого народу», українські ідеологи галицько-львівського модерного стилю, такі як К. Мокловський, І. Труш, В. Нагірний та інші²⁷, покладали великі надії у справі відродження духовності народу та формування національної самосвідомості.

Новітньому формотворчому процесові значною мірою сприяв і тогочасний поступ природничих наук, зокрема ботаніки²⁸. Так, в українських, особливо галицьких храмах з'являються не лише окремі богослужбові атрибути, а цілісна система аргентарія — дискоси і потири, напестольні хрести і запрестольні семисвічники, кадильниці і панікадила, патериці і процесійні ікони, сигнатурки і великі дзвони, в оздобленні яких поряд з традиційно-канонічними (виноградною лозою, ліліями тощо) співіснують, а то й переважають орнаментальні мотиви, взяті з навколишнього рослинного світу: окремі квіти або суцвіття; букети з квітів, пуп'янків і листя; галузки повзучої павутички, листочки або віночки дубового листя тощо. Наприклад, традиційні трифолічні завершення рамен і стрижня сецесійних напестольних хрестів набувають вигляду трипелюсткових закінчень²⁹.

Зазначимо, що провідною ідеєю та основним художнім принципом модерну було розуміння архітектури і декоративного мистецтва як органічного цілого, у якому всі види (мистецтва), а отже, й окремі твори тісно взаємодіють між собою³⁰. У цьому сенсі розбудова нової Української церкви і її храмів у Галичині як за світоглядною, так і за стильовою сутністю проходила в органічному зв'язку із загальним напрямом тогочасного загальноєвропейського мистецького процесу. Тож дещо стихійне на ранньому етапі відродження національних духовно-естетичних цінностей під патронатом митрополита Андрія Шептицького поступово набуває цілеспрямованого

розвитку. Так, конкурсні умови на кращий проект храму в «українському стилі» або оновлення інтер'єру вже діючої святині³¹ дедалі частіше включають не лише архітектуру, а й комплексну програму її внутрішнього оздоблення, починаючи від іконостаса, предметів церковної обстави (престолів, тетраподів, аналоїв, лав тощо) аж до виробів літургійно-обрядового призначення. Унаслідок цієї ж послідовної програми розвитку церковного мистецтва в єдиному руслі з найновішими здобутками світової художньої культури в галицьких храмах з'являються модерні (як західноєвропейські, зокрема у стилі німецького «югендстилю» (Берлін), так і «сецесійні», виготовлені місцевими австрійськими (Відень, Львів), польськими (Львів, Краків, Варшава), чеськими (Прага, Львів) та українськими (Львів, Перемишль, Калуш, Почаїв) виробниками) за архітектонікою і декором панікадила, патериці, хрести, священні потири, кадьничниці і човники, монстранції та інші предмети аргентарія, оздоблені здебільшого рослинними мотивами, запозиченими з навколишньої флори. На дзвоничях встановлюють дзвони, декоровані переважно орнаментальними фризами у вигляді вінків дубового листа. Церковні бані вінчають хрестами, у підніжжі яких поряд із фігурою півмісяця з'являється додаткове оздоблення у вигляді дикорослої павутички, лісових дзвіночків або гілок зі стилізованими листочками. Аналогічними мотивами збагачують солярний декор середохрестя та закінчення рамен і стрижня нацерковних ставр'їв³².

Однак сецесійність церковного мистецтва найяскравіше виявилася в оздобленні предметів літургійно-обрядового призначення, які багатством форм, витриманих у душі греко-візантійського, православного за своєю суттю, обряду і підвищеною декоративністю були покликані піднести велич богослужіння в українських храмах. Прикладом довершеності модерного декоративізму в українській сакральній ангіопластиці вважаємо срібну з позолотою священну чашу, яка й нині «служить» у храмі Воскресіння Господнього у с. Рибне поблизу Косова, що на Івано-Франківщині. Так, плоскорельєфне оздоблення має келих євхаристійного потира у вигляді розквітлих лілій, що нагадують проліски із загнутим видовженим листям. Суцільнолиті з келихом квіти з листочками, «обіймаючи» піддоння знизу, не лише технологічно, а й візуально злиті з його поверхнею. Орнаментальна тема християнського символу Божественної чистоти Діви Марії, що асоціюється з пролісками – символом пробудження незайнятої природи, – об'єднуючи окремі структурні елементи потира, знаходить продовження в оздобленні седеса. Динамічно гнуті лінії переплетених між собою гостролистих стебел з квітами, підсилені напруженою кривизною підніжжя та опуклістю поверхні стопи, створюють враження руху та органічної єдності декору з формою і пластикою структурних елементів архітектонічної форми. Тому рельєфна орнаментика потира є невід'ємною як від форми кожного зі структурних елементів, так і від архітектоніки потира в цілому. У цьому розумінні чаша з Воскресенського храму с. Рибне, що на Покутті, є одним із творів української сакральної ангіопластики, у формі та оздобленні якого найяскравіше виявилася одна з основних формотворчих засад модерну – органічна єдність форми і декору, між якими не можна провести чіткого розмежування.

Характерною ознакою декору сецесійних євхаристійних потирів є заміна антропоморфних іконографічних зображень іншими християнськими символами. Наприклад, позолочений келих чаші з храму Різдва Пресвятої Богородиці у с. Малий Ключів на Покутті³³ повністю позбавлений оздоблення. Таким чином, догматичний зміст антропоморфних священних образів – «Деїсіса» у творах русько-української сакральної ангіопластики Великокняжої доби, пізнього середньовіччя, ренесансного й класицистичного періодів та багатофігурних христологічних сюжетів на барокових і «неостильових» євхаристійних євлогіях змінюється старозаповітним, успішно засвоєним ново-заповітною традицією ще з ранньохристиянських часів, символом нетлінності осяйного і благосвітлого золота, яке отожднюється з «небесним світом, в якому перебуває Бог», а отже, набуває найвищого статусу священної субстанції³⁴. Так само «незайманість» золотистої поверхні келиха сецесійного потира, у якому перебувають Найсвятіші Дари,

покликана символізувати чистоту євхаристійного тайнодійства, пов'язаного із звершенням визначальної догми Христової Церкви про святу Безкровну Жертву.

«Схильність» модерну до еліпсоподібних і трапецієподібних форм, непередбаченого співіснування напружено гнутих і м'яко сповільнених ліній тощо поступово приводить до новітнього розуміння архітекtonіки художнього твору, конструктивного поєднання структурних елементів і декору церковно-обрядових атрибутів. Так, ледь вловима «неправильність» напружено гнутих і повністю позбавлених додаткового оздоблення кронштейнів двоярусного панікадила з храму Покрова Пресвятої Богородиці в с. Олієво-Корнів на Покутті (1930–1940) створює враження динаміки й водночас надзвичайної легкості та конструктивно-стилістичної чіткості структури в цілому. Разом з тим несприйнятливість модерном правильних геометричних форм, прямих кутів і ліній, рівноплоскої поверхні тощо сприяє витворенню нетрадиційних, наприклад, не круглих, а трапецієподібних стоянів-п'єдесталів дароносних монстранцій, еліпсоподібних патериць, що завершуються коронами з хрестиками тощо. Таким чином, гранично наближена до природи сецесійна рослинно-орнаментальна тема в пізніших модернових творах сакральної металевої пластики, як, скажімо, у декорі п'єдестала на престольного хреста одного із львівських православних храмів (настоятель святині просив не вказувати храму), змінюється лінійною «стихійною впорядкованістю» стилізованих рослинних мотивів, органічно злитих з архітекtonікою та конструктивно-структурними елементами художніх виробів.

Отже, на основі збережених сецесійних творів сакральної металевої пластики можна стверджувати, що кінець XIX – 40-ві роки XX ст. – це один з найсприятливіших періодів розвитку українського церковного декоративно-обрядового мистецтва в Галичині. Ідеологічно-естетичні засади модерну, що за своєю сутністю збігалися з ідеєю екуменізму Вселенської Христової Церкви, значно сприяли формуванню новітнього образу храму, архітектура і внутрішній простір якого, облаштування та оздоблення, богослужбові церемонії і літургійно-обрядові атрибути для їх здійснення стають єдиним цілим, набуваючи однаково важливого духовного та естетичного звучання. Це стало запорукою того, що український модерн, яскраво виявлений у творах літургійно-обрядового призначення, зумовлений внутрішніми потребами художнього розвитку, не перетворився на провінційне розгалуження австрійського «віденського сецесіону» чи пізнішого польського, зокрема «закопанського», модерну, а став автохтонним стильовим різновидом, однією із самостійних течій загальноєвропейського мистецького процесу з тільки їй характерною художньою мовою. Саме синхронність розвитку національної специфіки українського модерну в єдиному руслі з тогочасними європейськими формотворчими ідеями, що збіглася з розбудовою Української помісної церкви в Галичині під патронатом високоосвіченого митрополита Кир Андрея, сприяла небувалому розвитку національного, передусім церковного сакрального мистецтва. Цей формотворчий процес можна позначити трьома основними віхами. Для раннього етапу, означеного в мистецтвознавстві як національно-романтична сецесія, характерне інтенсивне, іноді надмірне включення традиційних орнаментальних мотивів в оздобленні усталених канонічних церковних форм. Провідною ідеєю та основним художнім принципом зрілого періоду галицько-львівського модерну було розуміння архітектури і декоративного мистецтва як органічного цілого, у якому всі види, а отже, й окремі твори як образотворчого, так і декоративно-обрядового церковного мистецтва тісно взаємодіють між собою. Однією з визначальних ознак сакральності в оздобленні модерних богослужбових атрибутів, передусім євхаристійних потирів, стає символ нетлінності осяйного і благосвітлого золота, яке отожднюється з «небесним світом, у якому перебуває Бог». Завершальною віхою розвитку модерного церковно-обрядового мистецтва став «конструктивний» період 30–40-х років XX ст., характерний створенням нетрадиційних за формою структурних елементів церковно-обрядових атрибутів з майже відсутнім декором або скупим оздобленням у вигляді стилізованих неспокійно гнутих лінеарних (площинно-лінійних) орнаментів.

Отже, новітнє модерне мистецтво на місцевому ґрунті розвивалося двома основними напрямками. Перший з них виявився у вигляді національно-романтичної сецесії. Другий шлях проходив у загальноєвропейському руслі засвоєння досягнень різних напрямів європейського модерну та їх переосмислення в оригінальну версію. В основі стильової і стилістичної виразності галицько-львівської сецесії, творці якої тяжіли до тогочасного загальноукраїнського мистецького процесу, лежала місцева, віками творена художня традиція. Теоретичним підґрунтям засвоєння модерних виражальних засобів у створенні творів сакральної металевої пластики є глибокий аналіз тогочасного загальноєвропейського художнього напрямку. Ідеологічним фундаментом новітнього формотворчого процесу стало богословське обґрунтування ставлення мистецтва до релігії і його ролі у формуванні християнської духовності, відтак національної свідомості українців.

¹ Львівська сецесія. Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура : каталог виставки зі збірок Львова / вступ. ст. та упорядкув. Ю. О. Бірюльова. — Л., 1986. — С. 6; Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. — Л., 1993. — № 2–3. — С. 104–111; Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці // Народознавчі зошити. — 1999. — № 2. — С. 186–201.

² Берсенева А. А. Европейский модерн. Венская архитектурная школа. — Екатеринбург, 1991. — С. 11–17; Кес Д. Стили мебели. — Будапешт, 1981. — С. 202.

³ Мистецька вистава «Митті митрополиту Андрею» : каталог. — Л., 1936. — Листопад–грудень. — С. 1.

⁴ Кес Д. Стили мебели. — С. 202; Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії. — С. 104; Кириченко Е. Н. Архитектура конца XIX — начала XX века // Русская архитектура 1830–1910 годов. — М., 1982. — С. 180–318; Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці. — С. 186.

⁵ Шухевич В. Участь русинів у промислово-літургійній виставі // Діло. — Л., 1909. — Чис. 154. — С. 1.

⁶ Волянський О. Про відношення штуки до релігії // Нива. — Л., 1908. — С. 200–204.

⁷ Там само. — С. 203.

⁸ Там само. — С. 200.

⁹ Там само. — С. 201.

¹⁰ Там само. — С. 202.

¹¹ Там само. — С. 201.

¹² Там само. — С. 200.

¹³ Шептицький А. З історії і проблеми нашої штуки // Діло. — Л., 1913. — Чис. 280. — С. 1.

¹⁴ Там само. — Чис. 281. — С. 1.

¹⁵ Там само. — Чис. 280. — С. 1.

¹⁶ Аргентарій — від лат. *argentum* — «срібло», з якого в основному виготовляли богослужбові художні, найчастіше золочені, металеві вироби церковно-обрядового призначення.

¹⁷ Старий священик. Священічі церковні спілки і священіча солідарність // Нива. — Л., 1909. — Чис. 22. 15 листопада. — С. 753, 754.

¹⁸ ЦДІАУЛ. — Ф. 358, оп. 2, од. зб. 47, арк. 8; Sprawozdanie z działalności «Ligi pomocy przemysłowej». — Lwów, 1910.

¹⁹ «Зоря» — товариство руських ремісників і промисловців у Львові // Діло. — Л., 1910. — Чис. 258. — С. 8.

²⁰ Михайло Стефанівський // Діло. — Л., 1909. — Чис. 247. — С. 4.

²¹ Старий священик... — С. 754.

²² Там само.

²³ «Зоря» — товариство руських ремісників і промисловців у Львові. — С. 8.

²⁴ Шухевич В. Участь русинів у промислово-літургійній виставі. — С. 1.

²⁵ Там само. — С. 9.

²⁶ Нога О. Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX — початку XX ст. // Сакральне мистецтво Бойківщини. Третє наукове читання пам'яті Михайла Драгана. — Дрогобич, 1998. — С. 75.

²⁷ Бірюльов Ю. О. Львівська сецесія. — С. 7.

²⁸ Кириченко Н. Природа — один из источников формирования модерна // Русская архитектура. — С. 209.

²⁹ Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1, од. зб. 1, зош. 8.

³⁰ Кириченко Е. И. Единство полезного и прекрасного в модерне // Русская архитектура. — С. 201.

³¹ Нога О., Яцив Р. Архітектурна церковна комісія греко-католицької церкви // Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова. 1860–1998. — Л., 1998. — С. 38.

³² Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1, од. зб. 1, зош. 3, 4, 6, 7, 8.

³³ Там само — Ф. 1, од. зб. 1, зош. 8, с. 3.