http://doi.org/10.17721/2519-4801.2019.2.06

ХУДОЖНЯ СИМВОЛІКА ВТРАЧЕНОГО ІНТЕР'ЄРУ КАПЛИЦІ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ У ЛЬВОВІ

Роксолана Авдикович

The Artistic Symbolism of the Chapel's Lost Interior of the Greek-Catholic Theological Academy in Lviv

Roksolana Avdykovych

This paper looks at the artistic design of the chapel of the Greek Catholic Seminary in Lviv that was created after the earlier church was destructed in the military events of 1918. Articles in press written after the ceremony of the consecration, the records of greeting speeches of the church leaders who attended the ceremony, and the essays of art critics provide an important insight into the iconographical programme of the chapel and its functioning as the scared space. Rare photographs of iconostasis and photo-fixations of different stages of the interior decoration supplement the narrative sources. Fragments of the iconostasis are stored in the funds of the National Museum in Lviv. These are the works of Petro Kholodnyi the Elder that managed to survive through the destruction of 'risky' artworks of 1952. The wall paintings were bleached during the Soviet period, and currently, they cannot be seen, which complicates the research. In this essay, I seek to reveal the initial intentions of the chapel's patrons and to highlight how the restored interior serves their educational and ideological purposes. I shall discuss the use of symbols of early Christian or Ukrainian origin through the methodological lenses of Yu. Lotman's theory on construction of interior spaces, semiospheres and their boundaries, A. Lidov's concept of hierotopy. I shall address the use of particular symbols and signs and their role and provide explanatory texts from the Bible in order to trace their origin. Particular attention shall be paid to the patron's understanding and articulation of the main purposes of sacral art and to the impact their understanding might have had on the artistic style. Thus, I shall focus on the use of the elements of Byzantine style in decoration of the chapel, for this style was of primary importance for church leaders and artists involved.

Keywords: *hierotopy, creators of the sacred space, Byzantine style, early Christian symbols, semiosphere.*

У 1929 р. в церковному-мистецькому середовищі Львова відбулася неординарна подія — посвячення каплиці Львівської греко-католицької духовної семінарії. Замовником оздоблення молитовного приміщення був ректор Греко-католицької духовної академії о. Йосиф Сліпий. Ікони написав художник Петро Холодний-старший, різьбу іконостасу виготовив Андрій Коверко. Стінописи виконували Петро Холодний у співпраці з Юрієм Магалевським (ЦДІАЛ України, ф. 451, оп. 1, спр. 175, арк. 6; арк. 9)[15].

[15] У звітах управи греко-католицької Духовної Семінарії у Львові за час від 1/4 до 30/9 1926 та за час від 1/10 1928 — 31/3 1929, зокрема, вказані витрати на різьбу іконостасу, роботу художників, витратні матеріали.

Мова йде про приміщення семінарії, розташоване на сучасній вулиці Коперника, 36 (тоді вул. Сикстуська). Зі слів о. Петра Хомина[16] довідуємося, що семінарія у листопаді 1918 року потрапила в зону бойових дій. Приміщення семінарії та Головної пошти стали опорними пунктами для військових. Після листопадових подій духовний навчальний заклад був справжньою руїною. Вціліла лише церква Святого Духа, бо каплицю польські військові облаштували під кінозал. Потрібно було прикласти великих зусиль, щоб відновити семінарійне приміщення і повернути його функціональний стан (Хомин, 1929, с. 263).

Ректор навчального закладу о. Йосиф Сліпий здійснив ряд заходів для відновлення й укріплення зовнішніх фасадів та даху. На цьому ремонтні роботи не завершились. Значну увагу було приділено внутрішньому облаштуванню навчального закладу. Стіни коридорів прикрасили давніми іконами та картинами з біблійними сюжетами. Після деяких побутових облаштувань керівництво закладу перейшло до відновлення каплиці (знаходилась в правому крилі першого поверху, якщо зайти з боку вул. Сикстуської).

Простір, відведений для каплиці, в архітектурному відношенні нічим не відрізнявся від інших кімнат, призначених для музею і проведення навчальних занять. Це приміщення не мало жодних спеціальних ознак сакрального осередку, де мала б здійснюватися літургія. Отець Петро Хомин у своїй публікації зазначає, що ректор Йосиф Сліпий, будучи знавцем і поціновувачем мистецтва, постановив надати каплиці цінне художнє вирішення, немовби компенсуючи таким чином відсутність характерних для сакрального простору архітектурних конструкцій та елементів. Ректор семінарії поділився своїми задумами із професором Петром Холодним, і вони обидва обговорили й розробили план майбутнього іконостасу та стінописів. Митрополит Андрей Шептицький схвалив цей проект. Митець узявся до його реалізації і більше ніж за рік завершив написання 54 ікон для іконостасу (Магалевський, 1931, с. 8). 13 грудня 1927 р. митрополит освятив іконостас. Згодом Петро Холодний розмалював цілу каплицю. Її було освячено 3 лютого 1929 р. (ЦДІАЛ України, ф. 451, оп. 1, спр. 11, арк. 33). Юрій Магалевський у замітці в тижневику *Мета* згадує про свою співпрацю з Петром Холодним, а також і про те, що маляр з великим зацікавленням та ентузіазмом взявся за цю роботу, долаючи, зокрема, перешкоди у вигляді серйозних проблем зі здоров'ям (Магалевський, 1931, с. 8).

Урочистість з нагоди освячення іконостасу та каплиці семінарії (Іл. 1) отримала відголос у тогочасній галицькій пресі. У газеті *Діло* було опубліковано святкову промову Йосипа Сліпого (Діло, 10, 14, 15 лютого 1929, с. 3, 4, 4). Також на шпальтах цього часопису розмістили вітальне слово митрополита Андрея Шептицького (Діло, 17 лютого 1929, с. 2–3). Крім того, в газеті *Діло* можна знайти мистецьку оцінку храму Михайла Драґана (Драґан, 1929, с. 2), Іванни Федорович-Малицької (Федорович-Малицька, 1933, с. 2–3).

Згадки в тогочасній пресі про облаштування інтер'єру каплиці є на даний момент важливими, оскільки лише вони, за винятком окремих чорно-білих світлин, які розпорошені по різних приватних збірках, проливають світло й дають уявлення про характер розписів каплиці. Варто згадати той факт, що 15 вересня 1939 р. приміщення Львівської греко-католицької семінарії зазнало масштабних руйнувань, коли німецькі літаки скинули бомби на будівлю Головної пошти. Згодом, під час радянської окупації Львова 1939 р., приміщення семінарії віддали під гуртожиток студентів Львівського державного університету ім. І. Франка, семінарійну каплицю перетворили на спортивний зал, а стінописи Петра Холодного забілили. Навесні 1944 р. приміщення семінарії зазнало значних ушкоджень під час бомбардування Львова радянською авіацією. Під час другої радянської окупації будинок

[16] О. Петро Хомин у 1929 – 1939 роках виконував обов'язки секретаря Богословської академії. Працював у редакціях часописів «Богословія» та «Нива» (Пристай 2003, с. 386).

Духовної семінарії був зайнятий під радянський військовий шпиталь, а згодом переданий Львівському державному університету ім. І. Франка (Пристай 2003, с. 445).

Сторінка історії життя Греко-католицької духовної семінарії була немов вирвана і приречена на забуття. Лише в 1994 р. скульптор і мистецтвознавець Дмитро Крвавич, маючи у своєму розпорядженні добірку вирізок з газети *Діло* 1929 р., які зібрав і відкоригував Михайло Драґан, опублікував їх разом із вступною статею у 227 томі Записок НТШ (Крвавич 1994, с. 435–449). У 2016 р. художниця і мистецтвознавець Ірина Гах в інтернет-газеті *Збруч* опублікувала статтю про Греко-католицьку духовну семінарію, подала окремі світлини приміщення семінарії та фрагментів іконостасу, а також висловила сподівання, що в майбутньому будуть проводитися реставраційні роботи стінописів в теперішньому приміщенні ЛНУ ім. І. Франка (Гах 2016).

Збережені тексти вітальних промов провідників Греко-католицької церкви є не менш важливими, ніж візуальний матеріал, для розуміння процесу творення сакрального простору. Історик та теоретик мистецтва Олексій Лідов у 2001 р. вводить в науковий обіг концепцію «ієротопії»[17] як певного виду діяльності людини, глибоко вкоріненого в її природу. Ця активність особи пов'язана з усвідомленням наявності в неї душі та цілеспрямованим формуванням відповідного середовища для спілкування із вищим світом (Лидов 2009, 9–36). Науковець розглядає створення сакральних просторів як особливий вид творчості і окрему сферу історичних досліджень. О. Лідов пропонує розширити контекст відповідних досліджень, беручи до уваги осіб-творців, т. зв. «замовників» ієротопічних проектів, завдання яких полягає в організації та налагодженні праці різних митців та майстрів. В даному випадку такими авторами проекту оновленої каплиці семінарії можна вважати ректора о. Й. Сліпого та митрополита Андрея Шептицького.

Очільник Греко-Католицької Церкви митрополит Андрей Шептицькій у вітальному Слові сформулював гіпотетичне питання, яке могло б виникнути в гостей свята та інших потенційних відвідувачів храму: чи це молитовне приміщення з іконостасом у «візантійсько-староукраїнському стилі» з усією своєю символікою є символом? Чи цей храм є образом духовного виховання молоді? (Діло, 17 лютого 1929, с. 2–3). Митрополит у своєму Слові старається пояснити, яким чином замовники і автори проекту зуміли оминути «архаїзм» і «візантійство» та поєднати їх із актуальними потребами часу, з життєвим реалізмом та цивілізаційним поступом. На його думку, ні в мистецтві, ні в житті немає стилю, який би поєднував символізм і містицизм з реалізмом. Людська природа, додає митрополит, є однобічною й обмеженою. Церква — витвір Бога. Церква охоплює і небо, і землю. Наставники семінарії покликані передавати науку Церкви молоді, яка виховуватиметься у цій семінарії та Богословській академії. Візантійський стиль каплиці також є однобічний, але праця Церкви є синтезом усього, що благородне та святе. У цьому навчальному осередку духовні провідники намагаються прищепити виховникам почуття реального життя, любов до ближнього, до свого народу.

На ймовірний закид скептиків, які могли б подумати, що любов до старовини, візантійський стиль та ранньохристиянська символіка можуть спричинити відмежування вихованців семінарії від реальних потреб життя, митрополит Андрей відповідає, що реалізму не місце в церковному мистецтві. Завданням сакральних творів є прокладати дорогу до надприродного світу, впроваджувати глядачів у глибину молитви, містики. Натомість реалізм у мистецтві виключає все, що надприродне. З появою можливості фотографування митці починають розуміти, що їхнє завдання не полягає в точній копії довколишньої дійсності. Воно є значно глибшим — передати те, що є поза чи понад щоденним життям. За словами митрополита, тепер Церква поставила перед малярами нове завдання — малювати осіб, що

[17] Термін «ієротопія» походить від давньогрецьких слів ἱερός — священний і τόπος — місце, простір.

передавали б святість, давали б щось із вічності, з тієї глибини, за якою тужить серце, хоч око її не бачить. В пошуках джерел потрібних взірців митрополит Андрей Шептицький разом із художниками та мистецтвознавцями віднаходили старі ікони, понищені, передані на спалення. Хоча авторами цих давніх сакральних пам'яток були неграмотні безіменні сільські іконописці, однак, виявилося, що їхні твори відповідають потребам релігійного малярства і можуть послужити джерелами творів високого стилю.

Оскільки сакральні твори мають завдання будувати містки між людиною і Богом, підносити особу до надприродного світу, то й розміщені вони мають бути у відповідному місці. На думку російського вченого-семіотика Юрія Лотмана, не кожен внутрішній простір якогось приміщення може називатися «інтер'єром» (Лотман 1998, с. 574–582). Поступово, в міру суспільно-історичного розвитку мистецтво закріплюється за певними просторовими ділянками. Глибше розуміння храму як сакрального простору обґрунтовує О. Лідов, зазначаючи, що у ньому переплітаються архітектурні форми, священні зображення, речі літургійного вжитку, драматургія світла, звуки, аромати (Лидов, 2009, с. 6).

Слід зазначити, що каплиця Греко-католицької семінарії у Львові була передбачена для обмеженого кола відвідувачів — виховників семінарії, викладачів і професорів, духовних наставників і гостей. У ній мала здійснюватися спільна молитва — літургія, під час якої присутні переживали тайну євхаристії, тут мав звучати церковний спів, читатися вголос молитви та фрагменти Святого Письма з описом подій, що належать до різних часових проміжків біблійної історії. У цьому місці лунала проповідь, церковні піснеспіви та звучали різні повчальні слова. Студент, викладач, священнослужитель, гість міг сюди прийти і якийсь час перебувати в тиші, на самоті, у роздумах. В каплиці можна було споглядати стінописи, а також зосередити свій погляд на тій чи іншій іконі. Ю. Лотман зазначає, що різні художні твори всередині певного замкненого культурного простору слід розглядати разом із людьми, що включені в це середовище (Лотман 1998, с. 580). За словами О. Лідова, важливою рисою візантійської ієротопії є включення «глядача» в якості невід'ємної складової просторового образу, в якому він стає повноправною дійовою особою. Ця особа володіє колективною та індивідуальною історичною пам'яттю, певним духовним досвідом і знаннями. Творці сакральних просторів мали б враховувати рівень сприйняття й поєднати змістові та емоційні нитки задуманого образу (Лидов, 2009, с. 23).

Метою створення стінописів було сприяти духовним вправам і щоденним розважанням виховників, під час яких, за словами о. Петра Хомина, в душі молодого питомця родяться великі думки і настрої, що несуть його у небесні простори, коли утворюються нитки єднання молодих душ із Творцем, коли душа сповнена найніжнішими почуттями (Хомин 1929, с. 263). Крім того, споглядання інтер'єру каплиці мало б виховувати естетичні смаки і відчуття стилю семінаристів. Це місце молитви повинне бути зразком, взоруючись на який випускники семінарії, коли стануть священиками, будуть влаштовувати храми, у яких доведеться їм служити.

Враховуючи той факт, що каплиця була передбачена для невеликого кола молільників, автори, які зробили дописи в пресі, крім поширення новини про церковно-мистецьку подію у Львові, привідкрили вікно у внутрішнє життя Греко-католицької богословської академії, дали уявлення читачам про інтер'єр каплиці, транслювали ширшій аудиторії основні ідеї замовників і творців оновленого сакрального простору, виховні й світоглядні цілі, які ставили провідники своїм студентам. До того ж, на сторінках преси знайшли відголос актуальні проблеми розвитку мистецтва, побудови нації та інші виклики часу, які обговорювалися в українських громадських середовищах у міжвоєнний період.

Михайло Осінчук у 1931 р. в статті про сучасне церковне мистецтво писав, що після Першої світової війни настав час перелому, коли порушилися усталені духовні й матеріальні

цінності в кожній сфері життя. Не окремі особистості чи групи новаторів, а цілі народи намагалися впорядкувати своє життя. Мистецтво є дзеркалом духовних змін людства. Воно намагається дати їм новий мистецький вираз. Церковне мистецтво також не може залишатися осторонь, а повинне шукати нових, відповідних до часу форм вираження, незмінних і незалежних від часу релігійних понять і категорій (Осінчук, 1931, с. 5). Нові підходи в українському церковному малярстві здійснили Михайло Бойчук, Модест Сосенко, Петро Холодний та ін. Характерною ознакою їхніх творів є те, що в основу було покладено візантійський стиль. Михайло Осінчук пояснює цей факт тим, що згаданий стиль має в українському мистецтві кількасотлітню традицію. Іншим вагомим аргументом для звернення до візантійської спадщини є те, що у візантійському мистецтві християнські цінності та релігійні почуття успішно знайшли своє вираження.

Тексти о. ректора Йосипа Сліпого та о. Петра Хомина дають широкі, детальні описи інтер'єру каплиці та супроводжують їх роз'ясненнями основних ідей і символів, закладених в окремі сюжети. Передусім слід згадати, що в каплиці можна було побачити сцени з використанням ранньохристиянських символів. На стінах було зображено *рибу і кіш з хлібами*. Цей образ використовували християни ще з часів катакомб, наприклад, зображення Риби з кошиком хліба в катакомбах святого Калліста у Римі (Іл. 2). Грецькою мовою риба означається словом ἰχθύς, що є анаграмою фрази **Ἰ**ησοῦς **Χ**ριστὸς **Θ**εοῦ **Υ**ἱὸς **Σ**ωτήρ (Ісус Христос, Божий Син, Спаситель). Також цей образ є пригадуванням євангельського чуда нагодування народу хлібами й рибами (Мк. 6:30–44) і водночас прообразом євхаристії, яка, на противагу щоденному хлібові, насичує не на день, а на вічне життя. Наступним образом є *пелікан*. Цей птах є символом самопожертви, оскільки він годує своє потомство власною кров'ю і плоттю. Художник розмістив його на семираменнім дереві, яке, своєю чергою, є символом хреста. Як пелікан оживив своїх дитинчат, так і Христос оживив людський рід своєю кров'ю. За крилатим пеліканом намальовано сім сфер, тобто всесвіт. Тут закладено ідею, що жодне творче діло не довершиться в світі без самопожертви. Без самопожертви священник також не звершить добру справу.

Над входом до каплиці маляр розташував *розквітлий хрест* (Іл. 3). Біля його підніжжя зображено красиві квіти, які ритмічно розташовані навколо входу до каплиці. З-під хреста витікають чотири річки — Пішон, Ґіхон, Тигр і Євфрат. Згадані річки у середньовічному мистецтві стали символами чотирьох Євангелій (Холл 1996, с. 477). Йосиф Сліпий пояснює, що цілюща вода — це наука про хрест, яка заспокоює спраглі душі (Діло, 14 лютого 1929, с. 4). Олені, що включені в композицію, і є тими спраглими душами. Словник сюжетів і символів у мистецтві Джеймса Голла приписує оленю властивість доброго слуху (Холл 1996, с. 403). Отже, вірні мали б пильно вслухатися в науку євангелій.

Ще одним ранньохристиянським символом є зображення *Христа — Доброго пастиря*[18]. Високий, кремезний молодий чоловік на своїх раменах несе вівцю. Ритмічно вкладені квіти створюють ефект, немов він іде згори донизу, переборовши перешкоди. Ісус Христос неодноразово рухається згори донизу, до людини через своє воплочення у вигляді немовляти, сходженням в ріку Йордан, де люди попередньо занурювались і здійснювали обряд омивання гріхів у воді, зішестям в ад. На обличчі молодого чоловіка можна побачити радість, оскільки знайдено блудну вівцю, яка символізує грішника, що навернувся. Як пастир потрібен отарі, так священник необхідний громаді. Образ Христа-пастиря також зустрічається

[18] «Господь—мій пастир» (Пс. 23:1); «Він буде пасти Своє стадо, як пастир» (Іс. 40:11); «Я – добрий пастир. Добрий пастир життя своє за овець покладе. Наймит, що не є пастир, якому вівці не належать, – бачить вовка, що надходить, та й полишає вівці і біжить геть. А вовк хапає їх і розполохує. Бо він – наймит і не турбується вівцями. Я ж – добрий пастир і знаю своїх, а мої мене знають. Як Отець мій мене знає, і я знаю Отця, і життя своє кладу я за моїх овець» (Ів. 10:11 – 15).

серед катакомбних зображень, наприклад, у катакомбах святих Прісцилли і Люцини у Римі (Іл. 4).

Наступною є композиція *Агнець-Христос поміж ягнятами* (Іл. 5). Вона символізує Євхаристію. Серед оливних галузок на престолі в ореолі стоїть ягня. Престол застелений багряницею зі знаком хреста. Ця деталь викликає асоціацію із кривавою хресною смертю. Перед престолом знову художник зобразив семираменне дерево. Довкола престолу зображені ягнята, повернуті в бік агнця. Ягнята — символ вірних. Отець Йосиф Сліпий зауважує, що на давніх візантійських мозаїках вони виходять з Вифлеєму та Єрусалиму і уособлюють поган та юдеїв. Цей сюжет нагадує один із фрагментів об'явлення Йоана Богослова (Об. 7:9 – 17)[19].

Глибокою за змістом є композиція *Христос — істинна лоза*[20]. У виноградину вплетений хрест-гроно, який перемінюється в євхаристійну кров. Два птахи куштують виноград — душі, що гасять свою духовну спрагу. Йосиф Сліпий розповідає про намальованих зайців, що уособлюють байдужих людей, задоволених собою, тих осіб, які думають приземленими категоріями[21].

На початку промови Йосип Сліпий зауважує, що у всі часи всі народи тужили за символом і мали потребу вживати знаки для унаочнення понять як релігійного, так і світського наповнення (Діло, 10 лютого 1929, с. 3). На його думку, сказане слово, сформульоване поняття легко стають поверховими і потрапляють у забуття, тому людський розум шукає засоби, щоб зберегти і закріпити їх внутрішній зміст. Такого результату, вважає Ю. Лотман, можна досягнути через іконічні знаки (Лотман 1998, с. 33). Зокрема вчений писав, що в плані вираження і в плані змісту символ є текстом, тобто має певне значення. У символі завжди є щось давнє. Для кожної культури необхідний пласт текстів, які б виконували функцію архаїки. За символами збереглася здатність зберігати об'ємні тексти. Важливою рисою символу є те, що він легко вирізняється з певного семіотичного оточення, а також легко в нього проникає. З цим пов'язана суттєва ознака символу: він ніколи не належить одному синхронному зрізу культури. Символ завжди пронизує цей зріз по вертикалі, виходячи з минувшини і йдучи в майбутнє (Лотман 1996, с. 147–148).

Найбільшою за розміром композицією, що замикає задню стіну каплиці, є *Притча про таланти* (Діло, 10 лютого 1929, с. 3). Цей розпис складається з двох частин (Іл. 6): в лівій частині Господь у вигляді старшого поважного чоловіка роздає таланти трьом юнакам, у правій частині молоді люди складають звіт про ефективність використання Господніх дарів. Перша сцена розігрується на тлі блакитного моря. На його водах зображено корабель — знак, що Господь вибирається в далеку дорогу, залишаючи молодим особам свобідну волю для провадження діяльності. Хто ці юнаки, які отримують таланти? Юнак, який отримує п'ять

[19] Сцена вибраних перед престолом: «…натовп великий, що його зрахувати не може ніхто, з усякого люду, і племен, і народів, і язиків, стояв перед престолом і перед Агнцем, зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття… А той, Хто сидить на престолі, розтягне намета над ними. Вони голоду й спраги терпіти не будуть уже, і не буде палити їх сонце, ані спека яка. Бо Агнець, що серед престолу, буде їх пасти, і водитиме їх до джерел вод життя. І Бог кожну сльозу з очей їхніх зітре» (Об. 7:9 – 17).

[20] Цей сюжет розкриває текст Євангелія від Івана «Я – істинна Виноградна Лоза, а Отець мій – Виноградар» (Ів. 15:1), «Я – Лоза, а ви – пагони. Хто перебуває в Мені, і Я – в нім, той приносить багато плоду» (Ів. 15:5). Іконографія образу «Спас – Виноградна Лоза» унаочнює містичне перетворення крові Христа у вино. Традицію писання ікон із зображенням єврахристійного Христа в мистецтві 2 пол. 17 – 18 ст. на території українських земель, зокрема збірку ікон *Спас — Виноградна Лоза* Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького досліджувала Роксолана Косів (Косів 2016).

[21] У Книзі Левит (Лев. 11:6) оповідається про закон про чисте і нечисте: «І зайця, бо він жує жуйку, та не має розділених копит, — нечистий він для вас». Книга Повторення Закону (Втор. 14:7): «Тільки цього не будете їсти з тих, що жують жуйку й що мають розділені копита, розщіплені: верблюда, і зайця, і тушканчика, бо вони жують жуйку, та копит не розділили, — нечисті вони для вас».

талантів, працює розумово і примножує дари. Результатом його діяльності є книга, твір інтелектуальної праці. Юнак, який отримує два таланти, працює фізично. Він приніс Господеві розкішні золотисті снопи пшениці. Хлопчина, який отримав один талант, повертає його назад Господеві й безуспішно оправдовується[22]. Замовник і художник передали власні розуміння того, що є Божим даром і які можуть бути шляхи примноження Божих дарів.

Наступною композицією у храмі є *Серце Христове* (Іл. 7). Для того, щоб інтерпретувати включення цього сюжету, більш характерного для релігійного малярства у храмах латинської традиції, в систему розписів семінарійної каплиці, слід звернутися до концепції Ю. Лотмана про семіосфери. За його словами, будь-яка семіосфера не є занурена в «дикий» простір, а дотикається до інших семіосфер, між якими виникає постійний обмін. Найгарячішими точками семіутворюючих процесів є межі семіосфер. Поняття «межа» є двозначним. З одного боку вона розділяє, з іншого боку — з'єднує. Межа належить до обидвох пограничних культур, обидвох семіосфер. Територію східної Галичини можна вважати місцем зустрічі і діалогу двох семіосфер — західної і православної. Можливо, саме тому в галицькому церковному малярстві на початку 20 століття нерідко зустрічаються зображення композиції «Серце Христове». Почитання Серця Христового розпочалось ще в середньовіччі в західній Європі, однак, і візантійські богослови у своїх творах роздумували на тему Христової любові. Ширше розповсюдження практики почитання Серця Христового розпочалось після видінь монахині Марії-Маргарити Алякок (1673–1675 рр.). Мати митрополита Андрея Шептицького Софія з Фредрів у своїй книзі *Молодість і покликання о. Романа Шептицького* (Шептицька 1994, с. 50) пише про невеличку книжечку о. Маріяна Моравського, Т. І. *Про почитання Серця Христового*. Серед святих, які виявляли велику любов і звеличували Божественне Серце, була згадка про св. Катерину Сієнську, яка відзначалася побожністю до Найсолодшого Серця Христового. Ця книжечка, за словами матері митрополита, вплинула на молодого Романа, і він з особливим трепетом почитав св. Катерину із Сієни.

У 1940 році митрополит Андрей сформулював власне бачення потреби почитання Серця Христовго й окреслив історію формування такої традиції у Вселенській Церкві (Шептицький 1956, с. 38–57). Митрополит згадав певні дискусійні моменти в середовищі латинської Церкви і в колах філософів щодо того, чи є серце тим органом, де містяться почуття, переживання особи. За словами Андрея Шептицького, схвалюючи введення до кола релігійних свят празника Серця Христового, латинська Церква представляє Христове Серце як символ його любові, милосердя, внутрішнього духовного життя. Окремо митрополит зупиняється на згадках слова «серце» в Біблії (лише в книзі Псалмів це слово, за його підрахунками, використовується 140 разів, більше 50 разів у посланнях св. Павла). У більшості випадків серце є символом почуттів, думання, цілого внутрішнього життя. Митрополит вважав, що при ґрунтовнішому дослідженні символу «серця» в текстах Біблії можна буде знайти розв'язок проблеми, щодо якої є відмінні бачення давніх філософів, отців Церкви, християнських інтелектуалів — Арістотеля і св. Томи з одного боку та Платона й Бонавентури — з іншого (Шептицький 1940, с. 49–50). Папа Пій XII (роки понтифікату 1939–1958) в енцикліці *Про почитання Пресвятого Серця Христового* окремо покликається на отців Церкви, зокрема Йоана Золотоустого, який доводив, що Ісус Христос прийняв людську природу зі всіма її складовими: «Бо якщо Він не мав би був нашої природи, то був би не плакав таки два рази» (Гомілія 63, 2 до Євангелії св. Івана, PG LIX, 350) (Пій XII 1956, с. 13–14).

[22] Зміст Притчі про таланти можна знайти у текстах двох євангелій: Мт. 25:14-30 та Лк. 19:11-28.

Використання Серця Ісуса було маркером західного церковного малярства і західної римо-католицької молитовної практики. На територію Галичини також поширилось використання образу Серця Христового. У роботах матері Митрополита Андрея Софії Фредро, Олекси Новаківського, Михайла Бойчука (Іл. 8), Дмитра Горняткевича (Іл. 9), Петра Холодного старшого, Юліана Буцманюка, Модеста Сосенка зустрічаємо цей символ. У каплиці Греко-католицької семінарії у Львові Петро Холодний зобразив, на відміну від творів згадуваних художників, лише серце, без антропоморфних постатей. Два трикутники троянд символізують світ добра і зла. Під впливом любові, що йде з Христового Серця, зло тратить свою силу, троянди бліднуть. Йосиф Сліпий підкреслює, що священник у своїй праці цілим своїм єством є втягнений в боротьбу добра і зла. Палаюче серце терпить і страждає від тернини. Від нього віє відчуттям смутку через невдячність і невірність людей. Однак поза межами тернини також панує любов Бога, чистий намір бере гору над людським егоїзмом і тимчасовими світськими задоволеннями (Діло, 14 лютого 1929, с. 4).

Мистецтвознавець Михайло Драґан зазначає, що розписи Петра Холодного лише за формою візантійські, а за змістом вони зовсім новочасні. Під цією візантійською стилізацією криється сучасне змагання до виразу експресіоністських течій європейського мистецтва. Важливим є те, що художник у «рідній одежі» потрапив подати глядачеві змагання своєї епохи (Драґан, 1929, с.2). До християнських символів, візантійських елементів автори розписів каплиці додають деталі, що вказують на «український» простір культури. Йосиф Сліпий звертає увагу присутнім на посвяченні каплиці гостям на «українські євхаристійні символи», які розміщені в центральній частині храму (Діло, 14 лютого 1929, с. 4). На одному з них зображено Христа, який сидить на престолі, застеленім полтавським квітчастим килимом, а йому з ребра виростає виноградина, яка в’ється через хрест. Важкі грона звисають над престолом. Христос витискає з них в чашу вино — свою кров. Тут важливий наголос на наявності східноукраїнських стилістичних елементів. Ще одна маркуюча деталь знаходиться в композиції *Втрачений рай* — «староукраїнський» замок, мури якого оточують райський сад. За мурами видніють пишні дерева. Серед них є пальма, на якій сидить фенікс. Цей птах є символом воскресіння. Нижні обрамлення сюжетів каплиці художник вкрив килимовим візерунком, на зразок княжих теремів.

Цікавим є опис однієї з ікон іконостасу, а саме — *Хрещення Русі* (Іл. 10) о. Петра Хомина. Він підкреслює, що князь Володимир вбраний у пишний одяг візантійських імператорів, з короною на голові і хрестом у руці. Коло нього сини, одягнені в українські свити. Збоку і за ним стоять бояри і військо зі списами і щитами в руках, а в нижній частині композиції зображені два архиєреї, які в оточенні священників і дияконів вділяють святу Тайну Хрещення «…предкам чубатих Запорожців, котрі пізнійше голови свої клали за святу віру» (Хомин 1929, с. 268). Тут автор ікони конструює тяглість церковної традиції від Візантії та Київської Русі, веде лінію розвитку історії до козацької доби. Отже, бачимо, як на одній іконі можуть перетинатися різні історичні епохи і який пласт історичної пам’яті вона в собі містить.

Попередні майстри, які працювали у візантійському стилі, за словами Михайла Драґана, були звичайними копіювальниками візантійських елементів, майже нічого від себе не вносили. Іншою є рецепція візантійського стилю в М. Сосенка і П. Холодного. Для них візантійський стиль є лише засобом, формою, якими вони стараються виявити і сконкретизувати власне сучасне світосприймання. Також мистецтвознавець зазначає, що не так легко можна віднайти синтез двох таких віддалених мистецьких стилів (Драґан, 1929, с. 2–3).

Окремі ідеї та істини християнського віровчення, що містяться в текстах Святого Письма, замовники і автори проекту відновлення семінарійної каплиці сприйняли, переосмислили і

переклали мовою візуальних знаків для їх акцентування та унаочнення і подальшого сприймання тими, хто матиме нагоду їх споглядати. Серед розписів значну частину займали композиції з елементами ранньохристиянських символів, що підкреслює тяглість традиції Греко-католицької церкви і закорінює її в часи раннього християнства. Дописи в пресі є основними наративними джерелами уявлень про характер і зміст розписів оновленого сакрального простору. Візуальна джерельна база доволі обмежена і представлена у формі поодиноких світлин невисокої роздільної здатності. Окремі композиції й сюжети творять впорядковану сукупність символів і формують з них текст. В оформленні каплиці замовники і виконавці проекту звернулися до елементів візантійського стилю, який був адаптований на давньоукраїнському культурному ґрунті і трансформований відповідно до нових мистецьких напрямів та із врахуванням процесів побудови українського проекту націєтворення на території Галичини в міжвоєнний період.

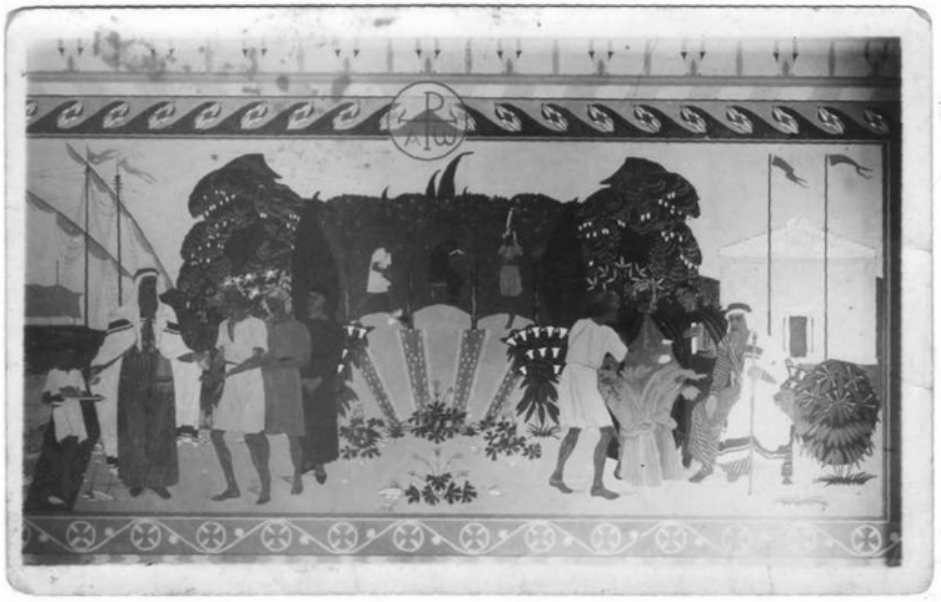
Іл. 1. Урочистість освячення стінописів каплиці семінарії 3 лютого 1929 р. Крайні ліворуч — Йосиф Сліпий та П. І. Холодний. Джерело: Гах, І., 2017, *Епоха Митрополита українське образотворче мистецтво першої половини XX століття*. Львів: Манускрипт-Львів.

Іл. 2. Зображення Риби з кошиком хліба в катакомбах святого Калліста у Римі. Джерело: 1903, *Die Malereien der Katakomben Roms* (1903). Freiburg im Breisgau. Режим доступу: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903/0030

Іл. 3. Інтер'єр семінарійної каплиці. Джерело: Байцар А. З історії корпусу географічного факультету Львівського університету (вул. Дорошенка, 41). Режим доступу: http://baitsar.blogspot.com/2016/12/41.html

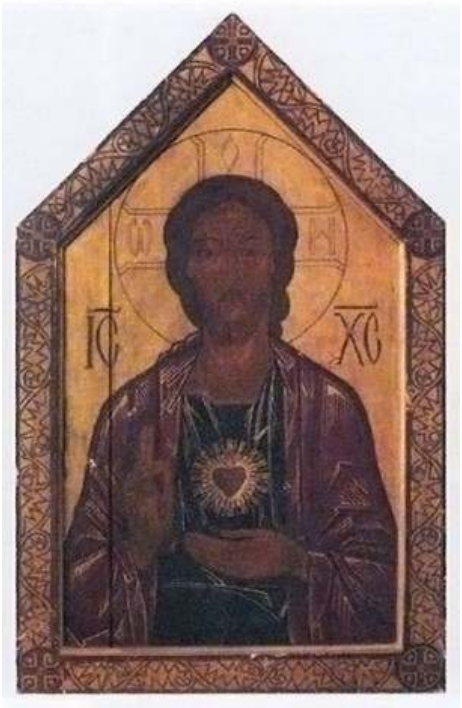
Іл. 4. Зображення Доброго Пастиря у катакомбах святих Прісцилли і Люцини у Римі. Джерело: 1903, *Die Malereien der Katakomben Roms* (1903). Freiburg im Breisgau. Режим доступу: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903/0068

Іл. 5. Ю. Магалевський, П. Холодний і В. Ґудз. Фото Л. Янушевича, 1929 р. Джерело: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького* (2014), 10 (15).



Іл. 6. Притча про таланти. Стінопис в каплиці Греко-католицької семінарії у Львові. Джерело: Збірка Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові.

Іл. 7. Розпис стін каплиці Греко-католицької семінарії у Львові. Зліва направо: Ю. Магалевський, П. І. Холодний, В. Ґудз. Джерело: https://twitter.com/pan_zugzwang/status/1000029713111363584



Іл. 8. Михайло Бойчук. *Серце Христове.* Джерело: https://risu.org.ua/article_print.php?id=64313&name=kaleido_digest&_lang=ua&

Іл. 9. Дмитро Горняткевич. Фрагмент стінопису церкви Преображення Господнього в с. Воробляни (Яворівський район, Львівська обл.). Джерело: Гах, І., 2017, *Епоха Митрополита. Українське образотворче мистецтво першої половини XX століття*. Львів: Манускрипт–Львів.

Іл. 10. Хрещення Русі. Фрагмент намісного ряду іконостасу П. І. Холодного в каплиці Греко-католицької семінарії у Львові. Джерело: *Національний музей у Львові: 100 років: альбом* (2005). Київ, Родовід.

Список джерел та літератури

Die Malereien der Katakomben Roms (1903). Freiburg im Breisgau. Режим доступу: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903/0068

ГАХ, І., 2016, Втрачена перлина духовності та культури, Інтернет-газета *Збруч*. Режим доступу: https://zbruc.eu/node/60064.

ГАХ, І., 2017, *Епоха Митрополита. Українське образотворче мистецтво першої половини XX століття*. Львів: Манускрипт–Львів.

ДРАҐАН, М., 1929, ‘Мистецький подвиґ’, *Діло*, 1 березня, с. 2–3.

ДРАҐАН, М., 1929, ‘Мистецький подвиг (Докінчення), *Діло*, 2 березня, с. 2–3.

КОСІВ, Р., 2016, *Спас — Виноградна Лоза: ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького; Свічадо.

КРВАВИЧ, Д., 1994, Мальовила Петра Холодного в каплиці семінарії у світлі Львівської преси 1929 року, *Записки НТШ*, Т. 227, 435–449.

ЛИДОВ, А., 2009, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*. Москва: Дизайн. Информация. Картография.
ЛОТМАН, Ю., 1996, *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры.
ЛОТМАН, Ю., 1998, *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство.
МАГАЛЕВСЬКИЙ, Ю., 1931, 'Петро Холодний. З приводу відкриття посмертної виставки 22.III. ц. р.', *Мета*, Ч. 2, 22 березня, с. 8.
Національний музей у Львові: 100 років: альбом (2005). Київ, Родовід.
ОСІНЧУК, М., 1931, 'Сучасне церковне мистецтво', *Мета,* Ч. 8, 3 травня, с. 5–6.
ПІЙ XII, папа, 1956, Енцикліка Святішого Отця Папи Пія XII про Почитання Пресвятого Серця Христового*, Енцикліка Святішого Отця Папи Пія XII про Почитання Пресвятого Серця Христового; Поучення Слуги Божого Митрополита Андрея про Почитання Христової Любови; Слово Високопреосвященного Архиєпископа Кир Івана про святкування сторіччя празника Пресвятого Серця Ісусового* (1956). Рим.
ПРИСТАЙ, М., 2003, *Львівська Греко-католицька духовна семінарія (1783–1945)*. Львів–Рудно.
СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР, О., 2014, 'Портрети керівників урядів УНР, ЗУНР і старшин армії УНР у творчості Петра Холодного та Юрія Магалевського', *Літопис Національного музею у Львові імені АндреяШептицького,* 10 (15), с. 112–123.
(1929) 'Свято Духовної Семинарії. Промова о. ректора д-ра Йосифа Сліпого при посвяченні молитвенниці', *Діло*, 10 лютого, с. 3.
(1929) 'Свято Духовної Семинарії. Промова о. ректора д-ра Йосифа Сліпого при посвяченні молитвенниці (Продовження)', *Діло*, 14 лютого, с. 4.
(1929) 'Свято Духовної Семинарії. Промова о. ректора д-ра Йосифа Сліпого при посвяченні молитвенниці (Докінчення)', *Діло*, 15 лютого, с. 4.
(1929) 'Свято Духовної Семинарії. Слово Високопреосвященого о. митрополита Андрея Шептицького при посвяченні молитвенниці', *Діло*, 17 лютого, с. 2–3.
ФЕДОРОВИЧ-МАЛИЦЬКА, І., 1933, 'Поза сірим буднем', *Діло*, 4 травня, с. 2–3.
ФЕДОРОВИЧ-МАЛИЦЬКА, І., 1933, 'Поза сірим буднем (Докінчення)', *Діло*, 5 травня, с. 2–3.
ХОЛЛ, Дж., 1996, *Словарь сюжетов и символов в искусстве.* Москва: Кронн-Пресс.
ХОМИН, П., 1929, 'Каплиця Духовної семинарії у Львові (з приводу випосадження її в іконостас та стінопись)', *Нива,* 7–8, с. 263–273.
ХОМИН, П., 1929, 'Каплиця Духовної семинарії у Львові (з приводу випосадження її в іконостас та стінопись) (Докінчення)', *Нива* 1, с. 24–31.
Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ України), ф. 451, оп. 1, спр. 11, арк. 33.
Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ України), ф. 451, оп. 1, спр. 175, арк. 6.
Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ України), ф. 451, оп. 1, спр. 175, арк. 9.
ШЕПТИЦЬКА, С., 1994, *Молодість і покликання о. Романа Шептицького*. Львів: Свічадо.
ШЕПТИЦЬКИЙ, А, 1940, Поучення Слуги Божого Митрополита Андрея про Почитання Христової Любови, *Енцикліка Святішого Отця Папи Пія XII про Почитання Пресвятого Серця Христового; Поучення Слуги Божого Митрополита Андрея про Почитання Христової Любови; Слово Високопреосвященного Архиєпископа Кир Івана про святкування сторіччя празника Пресвятого Серця Ісусового* (1956). Рим.

References

DRAGAN, M., 1929, 'Mystetskyi podvyh' [The artistic feat], *Dilo*, 1 bereznia, s. 2–3.
DRAGAN, M., 1929, 'Mystetskyi podvyh (Dokinchennia)' [The artistic feat (The Conclusion)], *Dilo*, 1 bereznia, s. 2–3.
FEDOROVYCH-MALYTSKA, I., 1933, 'Poza sirym budnem' [Outside the everyday life], *Dilo*, 4 travnia, s. 2–3.
FEDOROVYCH-MALYTSKA, I., 1933, 'Poza sirym budnem (Dokinchennia)' [Outside the everyday life (The Conclusion)], *Dilo*, 4 travnia, s. 2–3.
HAKH, I., 2016, Vtrachena perlyna dukhovnosti ta kultury [The lost pearl of spirituality and culture], Internet newspaper Zbruč. Available from: https://zbruc.eu/node/60064.
HAKH, I., 2017, *Epokha Mytropolyta: ukrainske obrazotvorche mystetstvo pershoii polovyny XX stolittia* [The Metropolitan's Age: Ukrainian Art in the first half of the 20th century]. Lviv: Manuskrypt–Lviv.
HALL, J., 1996, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art.* Moskva: Kronn-Press.
KHOMYN, P. (1929) 'Kaplytsia Dukhovnoii semynarii u Lvovi (z pryvodu vyposadzhennia ii v iconostas ta stinopys)', *Nyva* 7–8, s. 263–273.
KHOMYN, P., 1929, 'Kaplytsia Dukhovnoii semynarii u Lvovi (z pryvodu vyposadzhennia ii v iconostas ta stinopys) (Dokinchennia)' [Lviv Theological Seminary Chapel (concerning the construction of its iconostasis and the execution of wall paintings in it)], *Nyva* 1, s. 24–31.
KOSIV, R., 2016, *Spas — Vynohradna Loza: ikony zi zbirky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho* [Savior the GrapeVine: the icons from the collection of the National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytsky]. Lviv: Natsionalnyi muzei u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho; Svichado.
KRVAVYCH, D., 1994, Maliovyla Petra Kholodnoho v kaplytsi seminarii u svitli Lvivskoi presy 1929 roku [Petro Kholodyi's paintings in Lviv Seminary Chapel in the light of Lviv Press of the year 1929], *Zapysky NTSh*, T. 227, 435–449.
LIDOV, A., *Ierotopiia. Prostranstvennye ikony i obrazy paradigmy v vizantiiskoj kulturie* [Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture]. Moskva: Dizain. Informatsyia. Kartografiia.
LOTMAN, Yu., 1996, *Vnutri mysliashchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoria* [Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history]. Moskva: Yazyki russkoi kultury.
LOTMAN, Yu., 1998, Ob iskusstve [About Art]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo.
MAHALEVSKYI, Yu., 1931, 'Petro Kholodnyi. Z pryvodu vidkryttia posmertnoi vystavky 22.III. ts. r.' [Petro Kholodnyi. On the occasion of the opening of the posthumous exhibition 22.III. current year], *Meta,* Ch. 2, 22 bereznia, s. 8.
Natsionalnyi muzei u Lvovi: 100 rokiv: albom [National Muzeum in Lviv: 100 years: album] (2005). Kyiv: Rodovid.
OSINCHUK, M., 1931, 'Suchasne tserkovne mystetstvo' [Contemporary Church Art], *Meta,* Ch. 8, 3 travnia, s. 5–6.
PIUS XII, 1956, Entsyklika Sviatishoho Otsia Papy Piia XII pro Pochytannia Presviatoho Sertsia Khrystovoho [The Encyclical of the Holy Father Pope Pius XII on the Honor of the Sacred Heart of Christ]*, Entsyklika Sviatishoho Otsia Papy Piia XII pro Pochytannia Presviatoho Sertsia KhrystovohoPouchennia Sluhy Bozhoho Mytropolyta Andreia pro Pochytannia Khrystovoii Liubovy; Slovo Vysokopreosviashchennoho Arkhyiepyskopa Kyr Ivana pro sviatkuvannia storichchia praznyka Presviatoho Sertsia Isusovoho* (1956). Rym.
PRYSTAI, M., 2003, *Lvivska Hreko-katolytska dukhovna seminariia (1783–1945)* [Lviv Greek-Catholic Theological Seminary (*1783 – 1945*)]. Lviv — Rudno.

SEMCHYSHYN-HUZNER, O., 2014, 'Portrety kerivnykiv uriadiv UNR, ZUNR i starshyn armii UNR u tvorchosti Petra Kholodnoho ta Yuriia Mahalevskoho' [Portraits of leaders of Governments of the UNR, ZUNR and the officers of the army of the UNR in the works of Petro Kholodnyi and Yuri Mahalevskyi], *Litopys Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho,* 10 (15), s. 112–123.
SHEPTYTSKA, S., 1994, *Molodist i poklykannia o. Romana Sheptytskoho*. Lviv: Svichado.
SHEPTYTSKYI, A., 1940, Pouchennia Sluhy Bozhoho Mytropolyta Andreia pro Pochytannia Khrystovoii Liubovy [Teaching of the Servant of God Metropolitan Andrey about the veneration of Christ's Love], *Entsyklika Sviatishoho Otsia Papy Piia XII pro Pochytannia Presviatoho Sertsia Khrystovoho; Pouchennia Sluhy Bozhoho Mytropolyta Andreia pro Pochytannia Khrystovoii Liubovy; Slovo Vysokopreosviashchennoho Arkhyiepyskopa Kyr Ivana pro sviatkuvannia storichchia praznyka Presviatoho Sertsia Isusovoho* (1956). Rym.
(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Promova o. rektora d-ra Yosyfa Slipoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Dr. Yosyf Slipyi, the Rector's speech in occasion of the chapel's consecration], *Dilo,* 10 liutoho, s. 3.
(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Promova o. rektora d-ra Yosyfa Slipoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Dr. Yosyf Slipyi, the Rector's speech in occasion of the chapel's consecration (The Continuation)], *Dilo,* 14 liutoho, s. 4.
(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Promova o. rektora d-ra Yosyfa Slipoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Dr. Yosyf Slipyi, the Rector's speech in occasion of the chapel's consecration (The Conclusion)], *Dilo,* 15 liutoho, s. 4.
(1929) 'Sviato Dukhovoii Semynarii. Slovo Vysokopreosviashchenoho o. mytropolyta Andreia Sheptytskoho pry posviachenni molytvennytsi'[Feast in Theological Seminary. Andrei Sheptytskyi's, Eminent Metropolitan Speech in occasion of the chapel's consecration], *Dilo*, 17 liutoho, s. 2–3.
Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi (TsDIAL Ukrainy), f. 451, op. 1, spr. 11, ark. 33.
Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi (TsDIAL Ukrainy), f. 451, op. 1, spr. 175, ark. 6.
Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi (TsDIAL Ukrainy), f. 451, op. 1, spr. 175, ark. 9.

Художня символіка втраченого інтер'єру каплиці Греко-католицької духовної академії у Львові

Стаття розглядає проблеми мистецького вирішення інтер'єру каплиці Греко-католицької духовної семінарії у Львові та його змістове наповнення після руйнувань храму в ході військових подій 1918 р. Уявлення про особливості оновлення сакрального середовища дають дописи у пресі журналістів, що прибули на урочистість відкриття храму і зафіксували промови духовних провідників навчального закладу та мистецтвознавців, які дали професійні оцінки. Ці наративи доповнюються нечисленними збережені світлинами іконостасу, фрагментів стінописів та фрагментарною фотофіксацією етапів їх виконання. Окремі фрагменти іконостасу зберігаються у фондовій збірці Національного музею у Львові. Саме цим творам Петра Холодного-старшого вдалося пережити акцію нищення «неблагонадійних творів», яка розгорнулася 1952 р. Стінописи в радянський період забілили, і на даний момент їх неможливо оглянути, що ускладнює роботу дослідників. У статті прослідковано наміри і формаційні цілі замовників проекту оновленого інтер'єру каплиці. Проаналізовано серію композицій з використанням давньохристиянських символів та елементів української національної

культури. Для аналізу та інтерпретації зображень каплиці застосовано вчення Ю. Лотмана про особливості побудови внутрішніх просторів, семіосфери, їхні межі, а також роль окремих символів і знаків у мистецтві. В дослідженні наводяться фрагменти біблійних текстів, що відповідають зображеним композиціям, аналізується семантика окремих символів. Окрему увагу звернено на розуміння і формулювання замовниками завдань церковного мистецтва. Мова йде про особливості використання елементів візантійського стилю в ході мистецьких робіт в каплиці. Подано інтерпретацію візантійського стилю в тогочасному релігійному мистецтві, а також міркування окремих представників духовних і мистецьких інтелектуальних середовищ щодо потреби й доречності його застосування.

Ключові слова: *інтер'єр, сакральний простір, візантійський стиль, давньохристиянські символи, семіосфера.*

Avdykovych Roksolana, *Master of Arts (History), PhD student, Ukrainian Catholic University (Ukraine)*

Авдикович Роксолана*, магістр історії, аспірантка, ВНЗ "Український католицький університет" (Україна)*

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1660-5712

Received: *15-04-2019*
Advance Access Published: *December, 2019*