

Мар'яна Студницька

Релігійне малярство Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст.: повернення до джерел

Порушено проблему синтезу традицій у релігійному малярстві Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. Наведено роздуми тогочасних авторів про глибинні зв'язки українського сакрального мистецтва з візантійською традицією та національними джерелами, про відкритість української художньої культури до сприйняття світового досвіду.

Ключові слова: національна традиція, візантизм, релігійне малярство, сакральне мистецтво України

Межа XIX–XX ст., яка у світовому масштабі відкрила добу великих катастроф, світових воєн і соціальних революцій, в Україні дивовижним чином поєдналася з відродженням національних духовних традицій. Зокрема, надії на відродження української державності пов'язували з українською Церквою: «...церква і релігія, що нашу боротьбу за Україну виведе з її дотеперішньої безпросвітної егоїстично-матеріялістичної темряви і дасть їй вищу, ідеалістичну, Законом Бога значену печать; що нашу дотеперішню гризню за викинені на наш колоніальний смітник недогризені кісті перетворить в боротьбу за світове місце України, за ту нашу світову місію історичну, яку нам, серед інших націй і держав, дав до виконання Великий Бог на Ним сотвореній Землі...»¹. І сама Церква мала достатньо можливостей, щоби стимулювати розвиток сучасного за звучанням релігійного мистецтва.

Таким чином, кінець XIX – початок XX ст. характеризуються безсумнівним розквітом релігійно-естетичної думки. До того часу розширилися можливості зіставлення українського та західно-європейського сакрального живопису, піднялася хвиля зацікавленості давньоруським мистецтвом і, що є дуже важливим, появились полемічні статті про шляхи розвитку релігійного мистецтва. У періодичних виданнях зазвучали заклики до створення нормативної православної естетики, причому в них виявилось розуміння богословської сторони проблеми й ознайомлення з українською релігійно-естетичною думкою. У сфері сакрального мистецтва працювала плеяда видатних українських художників, творчість яких вплинула на стилістичні особливості українського мистецтва загалом та визначила шляхи розвитку української художньої культури в майбутньому.

Цілковито природно, що новаторство творчих пошуків у царині сакрального, творчість видатних майстрів викликали жваву дискусію у тогочасній періодиці. Зокрема, побачила світ низка публікацій, присвячених творчості окремих художників, мистецьким явищам, музейним колекціям та виставковій діяльності. У критичних статтях такі автори, як М. Голубець², В. Залозецький³, Я. Левицький⁴, М. Островерха⁵, В. Пачовський⁶, Л. Федорович-Малицька⁷, В. Щербаківський⁸ та інші гостро піднімали проблему плекання національних традицій у сакральному живописі межі XIX і XX ст. Низка талановитих українських митців відзначалася універсальними здібностями: вони були теоретиками мистецтва, непересічними педагогами. До сьогодні актуальними залишаються мистецтвознавчі праці Ю. Магалевського⁹, П. Ковжуна¹⁰, М. Осінчука¹¹, К. Устияновича¹², С. Городинського. Важливими для написання статті виявилися полемічні статті А. Шептицького¹³ та Й. Сліпого¹⁴.

До початку XX ст. в Україні не усвідомлювали істинної вартості давнього національного іконопису. Упродовж XIX ст. у церковному мистецтві процвітав холодний академічний живопис. Замовники, строго стежачи за розписом нових церков і відновленням давніх, орієнтувалися на академічний стиль. Спорадично з'являлися спроби створення національного стилю церковного мистецтва на противагу академізму, але практично всі вони були невдалими.

Художні смаки доби Просвітництва та Романтизму не дозволяли належно оцінити красу давніх образів. Твори старих майстрів виносили з храмів, «поновлювали», повністю приховуючи під записами істинний лик ікони. Про це з боєм писав Митрополит Андрей Шептицький: «Прийшов час, коли перестала подобатися стара ікона, хоч вона була високої мистецької вартості. Залишено навіть назву «ікона», вже був це «образ». Він мусив бути мальованим у Мюнхені або у Відні, коби лише на чужині... І хоч не мав тисячної частини тих прикмет, якими визначалося наше релігійне мистецтво, подобався більше. Старі цінні ікони пішли на горище, до дзвіниці, або в огонь, а безвартісні нераз мальовила, без виразу, без стилю, без рисунку, без традиції, без краси втиснули у Святилища наших церков»¹⁵. Національна традиція втратила зв'язок з давніми іконописними канонами. Храми прикрашалися солодкавим релігійним живописом, безвартісним з мистецької точки зору творами.

Церква наприкінці XIX ст., як живий організм, відчула потребу в новій творчості, відродження основ українського релігійного мистецтва стало усвідомленим прагненням багатьох церковних і культурних діячів. Однак, художникам потрібен був час, у першу чергу для того, щоби здобути знання

про давнє національне сакральне мистецтво, глибоко усвідомити перервану традицію, зрозуміти втрати минулих століть. Саме на початку ХХ ст. українська культура збагатилася суттєвими знаннями про давньоукраїнську та візантійську художні культури, що дозволило відкрити та належно оцінити велику спадщину власної іконописної традиції.

На початку ХХ ст. у Східній Галичині розпочалося системне наукове вивчення історії іконопису, відбувалися реставраційні відкриття, з'явилися наукові публікації, влаштовувалися виставки, музеї збирали та зберігали твори церковного мистецтва. У пресі жваво обговорювалися виставки давнього релігійного живопису, знахідки нових творів сакрального мистецтва. Стараннями митрополита А. Шептицького у Львові був утворений Національний музей, першим директором якого обрали Іларіона Свенціцького (1876–1956 рр.), музей при Богословській Академії. Грандіозна колекція ікон, експонування й реставрація (головним реставратором на початку століття був Михайло Бойчук) активізували розвиток релігійного мистецтва в Галичині, привернули пильну увагу до своєрідності української ікони.

Відкриття ікони не тільки повністю змінило уявлення про давню художню культуру й визначило нові духовні шляхи розвитку самої Церкви, відкриття ікони сприяло утворенню нових напрямів в українському мистецтві ХХ ст. Дослідники звернули увагу на суттєву єдність усіх сфер церковного життя. Церковне життя – це органічна єдність, цілісність, а тому і чисто зовнішньо окремі її прояви тісно переплетені між собою: богослов'я і церковна поезія, літургійний образ й образотворче мистецтво, архітектура й музика. Завдяки художньому синтезу споруда храму мала широкий діапазон зв'язків з духовно-культурним, політично-історичним і матеріальним життям епохи. Ідея Божественного не протиставлялася всьому земному, позацерковному, догматичному, тип синтетичної структури храму межі ХІХ–ХХ ст. визначався взаємодією християнського та національного. Тогочасні праці про релігійне малярство творилися під сильним впливом різко контрастних вражень: з одного боку, від знайомства з першою колекцією ікон Національного музею у Львові, з іншого – від повідомлень з тогочасних визвольних фронтів. Саме ця обставина визначила ставлення до ікони як до художнього втілення ідеального, глибоко осмисленого буття, своєрідний церковно-історичний романтизм дослідників.

Одним з ідеологів українсько-візантійського стилю став відомий художник та мистецтвознавець М. Осінчук, який рішуче виступив проти тенденцій церковного малярства, які намітилися ще на початку ХІХ ст. На тлі загального занепаду релігійного малярства особливо позитивним

явищем є т.зв. «художньо-археологічний» напрям. Суть його – в орієнтуванні сучасного мистецтва на давні зразки. Постає нагальна потреба у створенні нового іконописного зразка, який би опирався на джерела з давньої традиції різних епох. Авторів вдалося виявити окремі характерні риси давньоруської образотворчості порівняно з творами Нового часу, вказати на їхні переваги та повну відповідність православному світогляду. «У шуканні за формами виразу для модерного мистецтва важним помічним джерелом стало стилеве мистецтво великих епох минулого, а між ними також мистецтво візантійське, що з-поміж усіх мистецьких стилів Європи зуміло продержатись найдовше, бо понад тисяча літ. Тому-то й українська ікона як одинокий представник візантійського образотворчого мистецтва на наших землях стає теж важним джерелом у модерних мистецьких шуканнях передовсім для наших мистців, бо має за собою і національні і загально мистецькі мотиви»¹⁶.

Автори часто використовують новий термін – «українсько-візантійський» стиль. Звернення до візантійського завжди було однією з підвалин української самосвідомості, неовізантизм можна розглядати як український варіант модерну й ар-деко. Характеризуючи стилістику творчості окремих митців, М.Осінчук зазначає: «Праці Модеста Сосенка та Петра Холодного – це візантинізована, сецесійна еkleктика. Праці Павла Ковжуна і Михайла Осінчука – це компроміс візантійського стилю з бароком, який також має у нас свою традицію, практикувався у нашому церковному мистецтві в вісімнадцятому столітті»¹⁷. В. Щербаківський бачив у вітражах Петра Холодного для Успенської церкви у Львові відгуки мозаїк ранньовізантійського періоду в Равенні¹⁸.

Аналізуючи релігійні твори, автори зазначали, що «...візантійсько-українське мистецтво, це для справжніх мистців, пребагата скарбниця, на якій треба опертись... Цієї скарбниці ніхто не вичерпає, ні навіть такі великі наші візантики, як М. Бойчук»¹⁹. Водночас «нав'язування до візантійської традиції без сумніву доцільне, але тільки тоді, коли артист зуміє застосувати старовинний стиль до модерного світовідчуження і оживляти старовинні форми власною індивідуальністю»²⁰. У ширшому розумінні «...візантизм, крім державного чинника, не означає національності і не є географічним поняттям, лише поняття культури»²¹.

Видатні художники Східної Галичини початку ХХ ст. розуміли, що поки живе Церква, буде потреба в іконі. Саме від них залежало, щоб у храмах були не мертві живописні репродукції, а живі молитовні образи. «Нове» трактування іконопису не відразу зрозуміли та сприйняли широкі кола вірних. «Нестача органічної сполуки поміж мистцями, які творять, і

громадянством, яке приймає мистецьку творчість (духовенство і вірні), – це трагедія українського мистецтва»²² «...в нашій народі сильно закріплений консерватизм відносно зовнішньої форми церковної утвари. Люди не сприймають новочасні кивоти, образи, іконостаси...»²³.

На сміливий експеримент наважився живописець Юліан Панкевич, який 1891 р. на постійній виставці Товариства прихильників мистецтва представив ікони із зображенням Христа й Богородиці в народних гуцульських строях. Не забарився голос «святого обурення» з «народу» – «поважні шати Сходу прагнуть промінати на костюм Гринька і Параньки!»²⁴. Маляр відповів у статті «О що ж властиво ходить» – «Українське релігійне малярство... хоче висказати себе своєю рідною мовою»²⁵.

Спочатку усвідомили перспективу відродження українсько-візантійського іконопису в мистецькому середовищі. Незабаром побачило та належно оцінило художні вартості давньої ікони та нові шляхи розвитку іконопису достатньо вузьке коло церковної інтелігенції, пізніше – щораз ширше коло вірних. «...очі глядачів і уха слухачів привикають до нових пластичних... форм – і витворюється новий стиль, який часто не обмежується до самого мистецтва, а стає складовою частиною громадянського світогляду»²⁶.

На думку М. Голубця, «з трудом і самопожертвою пробиту Панкевичем стежечку протоптав Сосенко на широку дорогу, якою пішли за ним упевнено й без вагань його наслідники – М. Бойчук, П. Холодний та молодші»²⁷. А ще Т. Копистинський, П. Ковжун, М. Осінчук, О. Курилас, А. Манастирський, Ю. Буцманюк та інші, які впроваджували «новий стиль» релігійного живопису, а також доповнили іконописну традицію новими сюжетами. Створити нову іконографію може далеко не кожен, тільки непересічні майстри, що глибоко опанували мову ікони, досягли високого духовного рівня, можуть мислити як богослови, і це богослов'я втілити пензлем. Створення нової іконографії вимагає від митця не тільки глибоких знань у малярській галузі, а також в богослов'ї, історії Церкви, агіографії, літургії. Майстер повинен мислити самостійно і мати неабияку відвагу кидати виклик усталеному. Створення нової іконографії – це процес не тільки мистецький, а в першу чергу духовний, його вирішує не тільки іконописець, а соборно вся Церква. Митець повинен мати тонке духовне відчуття, щоби зафіксувати на іконі те, що сформоване досвідом Церкви. Тільки так створена ікона навчає народ, дає духовний зразок і для молитви, і для духовного шляху. Війни, неспокійні часи сприяли зростанню патріотизму, що супроводжувалося консолідацією моральних і духовних сил українського народу: це було загальним настроєм, який у Церкві втілювався

в особливому шануванні руських святих. «Потрібний зворот, потрібно черпати в старих традиціях, що сягають до часів Софії Київської, святинь Володимира, Холма, Любомля»²⁸. У першу чергу згадували рівноапостольні діяння князя Володимира, хрестителя Русі, та княгині Ольги, що першою з руського князівського роду прийняла Христову віру, подвижництво святих воїнів – Бориса та Гліба, які й після смерті як небесні ратники стоять на чатах, боронячи рідну землю. До них та інших покровителів української землі – Антонія та Феодосія Печерських, Йосафата Полоцького, Йова Почаївського – звертали молитви в тяжкі часи вірні люди. Була сформована повністю нова іконографія сюжетів «Христос – Добрий пастир», «Христова наука українським дітям», «Андрій Первозваний на Київських горах» «Хрещення України-Русі» та ін.

У розвитку церковного живопису кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. відчутні впливи давньоруської мініатюри. Зокрема, в творчості М. Осінчука і П. Ковжуна відобразилися два, на перший погляд, не пов'язані між собою явища художньої культури межі століть: захоплення давнім релігійним живописом і становлення книжкової графіки як специфічного виду мистецтва. Пошуки графічності помітні у всіх монументальних композиціях художників: у них уведена контурна лінія, локалізовано колір. Художній метод викристалізовувався шляхом відбору, концентрації та акцентування засобів мініатюри давньоруських рукописів. Причому мініатюра зросла до масштабів монументальних композицій: художники перетворили стіни церкви на коштовну сторінку манускрипта. Схоже трактування властиве для монументальних композицій М. Сосенка. Кожна сцена обрамлена архітектурною побудовою і сприймається як окремий фронтиспис давньоруської книги. Архітектура легка і статична – п'ятибанна церква на тлі зоряного неба.

А ще привертає увагу характерне для давньоруських церков орнаментальне багатство стінопису, трактування орнаментики як важливого композиційного елемента, що єднає живопис із архітектонікою споруди. Художники розробляють власну систему розписів, опираючись на канони візантійського та давньоруського церковного малярства, доповнюють зображення орнаментами, що запозичають в українському народному мистецтві.

Таким чином, розвиток живопису в Україні від 1830-х років пов'язаний з перемогою стилістичних тенденцій романтизму, захопленням культурами минулого і зверненням до найяскравіших мистецьких еталонів. Розбуджене романтизмом самоусвідомлення народу та нації поєднувалося з утвердженням національної гідності. Ці тенденції з часом позначилися в малярстві,

зокрема, церковному, яке ґрунтувалося на відродженні власної християнської традиції, що змусило митців другої половини ХІХ ст. по-новому поглянути на пам'ятки української та візантійської християнських культур. Це було не тільки романтичне сприйняття давніх пам'яток, але й прагнення відродити давні засоби безпосереднього художнього впливу.

Поряд з орієнтацією на візантійський стиль існували міркування відродження національної державної ідеї. Звернення до візантійського асоціювалося з запровадженням християнства на Русі, поверненням до першооснов. Саме на цьому шляху з'являються формальні відкриття, нові естетичні цінності в творчості українських митців початку ХХ ст. – М. Осінчука, П. Ковжуна, П. Холодного, Ю. Магалевського, А. Манастирського, М. Бойчука та ін. Художники усвідомлено прагнули відродити давню ікону в єдності її символіки, догматичного змісту й образотворчих засобів.

- ¹ Липинський В. Релігія і державотворче життя // Дзвони: літературно-науковий місячник. – Львів: Видавнича Кооператива «Мета», 1933. – Річ. III. – С. 114–116.
- ² Голубець М. Мистецтво і критика у нас. II // Неділя. Ілюстрований тижневик. – Ч. 8 (227). – Львів, 1933. – С. 6.; Голубець М. Павло Ковжун // Календар-альманах «Дніпро». – 1940. – Р. XVIII. – С. 131–135; Голубець М. Сто літ галицького малярства // Голубець М. Галицьке малярство (три статті). – Львів: Логос, 1926. – 3–42 с.; Голубець М. Теофіль Копистинський (1844–1916) // Терем (Львів, Київ). – 1919. – С. 184–189.
- ³ Залозецький В. Новочасне релігійне мистецтво // Мета: тижневик – Львів, 1933. – Ч. 44. – С. 3–4; Залозецький В. Новочасне релігійне мистецтво (Проблеми новочасного церковного мистецтва у нас) // Мета: тижневик – Львів, 1933. – Ч. 46. – С. 3. (Ч. 47. – С. 3).
- ⁴ Левицький Я. До дискусії про церковне мистецтво. Чи ми одинокі? // Мета: тижневик – Львів, 1933. – Ч. 31. – С. 3–4; Левицький Я. Про мистецький вираз церковної обстановки // Мета: тижневик – Львів, 1931. – Ч. 20. – С. 3; Левицький Я. Творім український мистецький промисел для наших церков! (Дискусійна стаття) // Мета: тижневик – Львів, 1933. – Ч. 27. – С. 3.
- ⁵ Островерха М. Знашого мистецького життя у Львові // Дзвони: літературно-науковий місячник. – Львів, 1932. – Річ. II. – 619–622; Островерха М. Новий мистецький твір роботи артиста-майлара Василя Дядилюка // Мета: тижневик – Львів, 1932. – Ч. 33. – С. 5.
- ⁶ Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва // Дзвони: літературно-науковий місячник. – Львів, 1935. – Річ. V. – 256–262.
- ⁷ Федорович-Малицька Л. Ю. Магалевський (Немодний маляр) // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1935. – Р. 3. – С. 908–912; Федорович-Малицька І. IV. Вистава Асоціації Незалежних Українських Митців // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1934. – Р. 2. – С. 113–116.

- ⁸ Щербаківський В. Мистецтво – скарб українського народу // Мета: тижневик. – Львів, 1933. – Ч. 41. – С. 4–5.
- ⁹ Магалецький Ю. Петро Холодний. З приводу відкриття посмертної вистави 22.III.ц.р. // Мета: тижневик – Львів: З друкарні Видавничої Спілки «Діло», 1931. – Ч.2. – С. 8.
- ¹⁰ Ковжун П. Буденна й художня дійсність // Назустріч. – 1936. – № 21 – С. 5; Ковжун П. Ю. Магалецький // Назустріч. – Львів, 1935. – Ч. 24. – С. 4.
- ¹¹ Осінчук М. Галицько-українська ікона // Мистецтво. – Львів, 1932. – Зош. 1. – С. 88–95; Осінчук М. Сучасне церковне малярство // Мета: тижневик – Львів: З друкарні Видавничої Спілки «Діло», 1931. – Ч. 8. – С. 5–6.
- ¹² Устиянович К. Дещо о нашій живопісії церковній // Діло. – Львів, 1888. – Ч. 10.
- ¹³ Шептицький А. Наша віра і наші обичаї. – Жовква, 1901. – 231 с.; Шептицький Б. Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ, з часів німецької окупації. – Йорктон, 1969. – 376 с.
- ¹⁴ Сліпий Й. Византизм як форма культури. Реферат, відчитаний на IV Унійній конференції // Мета: тижневик – Львів, 1933. – Ч. 39. – С. 3–4; Сліпий Й. Поклін Мистцеві. Промова на відкритті посмертної мистецької виставки Петра Холодного у Національному Музею дня 22 березня 1931 р. // Мета: тижневик – Львів, 1931. – Ч. 3. – С. 4; Сліпий Й. Про молодечий вік нашого Митрополита // Богословія. – 1926. – Кн. 1–4. – С. 14–19.
- ¹⁵ Левицький Я. До дискусії про церковне мистецтво... – С. 3–4.
- ¹⁶ Осінчук М. Галицько-українська ікона // Мистецтво. – Львів, 1932. – Зош. 1. – С. 88 – 89.
- ¹⁷ Осінчук М. Сучасне церковне малярство // Мета: тижневик – Львів, 1931. – Ч. 8. – С. 5–6.
- ¹⁸ Щербаківський В. Мистецтво – скарб українського народу // Мета: тижневик – Львів: З друкарні Видавничої Спілки «Діло», 1933. – Ч. 41. – С. 4–5.
- ¹⁹ Островерха М. З нашого мистецького життя...
- ²⁰ Федорович-Малицька І. IV. Вистава Асоціації Незалежних Українських Мистців // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1934. – Р. 2. – С. 113–116.
- ²¹ Сліпий Й. Византизм як форма культури... – С. 3–4.
- ²² Левицький Я. До дискусії про церковне мистецтво... – С. 3–4.
- ²³ Сабат О. Мистецький промисел для наших церков // Мета: тижневик – Львів: З друкарні Видавничої Спілки «Діло», 1933. – Ч. 29. – С. 3–4.
- ²⁴ Голубець М. Сто літ галицького малярства // Голубець М. Галицьке малярство (три статті). – Львів: Логос, 1926. – С. 25.
- ²⁵ Там само. – С. 26.
- ²⁶ Л. Богдан. Українське мистецтво // Мета: тижневик. – Львів: З друкарні Видавничої Спілки «Діло», 1933. – Ч. 18. – С. 3–4.
- ²⁷ Голубець М. Сто літ галицького малярства... – С. 33.
- ²⁸ Коровицький І. Про рідну богослужбну мову // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1936. – Р. 4. – С. 417–421.

SUMMARY**Studnytska Marjana****Religious painting in Eastern Galicia at the end of the 19th and early 20th centuries: returning to sources.**

The problem of the synthesis of the religious traditions of painting in Eastern Galicia in the end of the XIX-th and early XX-th centuries has been touched in this article. The reflection of the authors of that time about deep connection of the Ukrainian sacral art with the Byzantine tradition and national sources are represented. Also the openness of Ukrainian art culture to perception of the world experience is demonstrated.

Keywords: national tradition, byzantinism, religious paintings, sacral art of Ukraine