

Volodymyr Shpilchak

METAL-WORKING DECORATION IN THE ARCHITECTURE OF IVANO-FRANKIVSK AT THE BEGINNING OF XXTH CENTURE

The article throws light on the stylistic peculiarities of metal-working decorative element in the context of development of architecture of Ivano-Frankivsk at the beginning of XXth century. As the result of the analysis of the different directions of style-modern in the architectural decor we can speak about the importance and place of metal-working decoration in the space-surrounding of the tow.

Василь Хомин

**ТВОРЧІСТЬ Т.КОПИСТИНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКЕ
САКРАЛЬНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.**

Упродовж століть шідний розвиток українського монументального мистецтва паочно та переконливо засвідчив стилістичну, образотворчу еволюцію цього виду малярства, достойними спадкоємцями якого стали українські художники кінця XIX – початку XX ст.

Піднесення українського сакрального мистецтва наприкінці XIX – початку XX століття практично відкривало нову сторінку у творчості західноукраїнських художників. Створювалися різні мистецькі організації, серед яких відзначимо, зокрема, діяльність “Товариства для Розвою Руської штуки”. До цього об’єднання входили високопрофесійні художники, які, передусім, ставили собі за мету “... піднести нашу штуку і витворити руску школу...” (з реклами “Товариства” 1899 р.).

Пайбільшим замовником мистецьких творів була церква. Священики за допомогою парафіян проводили реставраційні роботи в дерев’яних храмах, замінювали знищені часом ікони новими, а якщо була можливість, то зводили нові муровані святині, які потребували внутрішнього оздоблення. Падзвичайно міцною була тоді співпраця архітекторів і художників. Практично не знаходимо жодної новозбудованої церкви, до оздоблення якої не були би залучені професійні різьбярі, позолотники, художники-іконописці. Всі інтер’єри оформлялися одним чи групою мистців, які в комплексі розробляли всі без винятку предмети у приміщенні споруди. Таким чином, храм поставав єдиним монументальним твором високодуховної та мистецької культури.

Виріпальну роль у подальшому розвитку малярства, як і всього західноукраїнського мистецтва, відіграв приплив свіжих творчих сил. На рубежі XIX – XX ст. в активне життя включився загін молодих

художників, вихованців європейських художніх академій, серед яких особливою обдарованістю і працездатністю виділявся Теофіл Копистинський. Здобувши професійну освіту у Краківській школі образотворчих мистців у відомих художників В.Лушкевича, Л.Дембовського і у Віденській Академії мистецтв у художників Х.Рубена, К.Майєра, К.Блааса, підтримував дружні стосунки з польським живописцем Я.Матейком і угорським – М.Мункачі [1, с.26].

Ближче знайомство Т.Копистинського з цими художниками та їх творчістю сприяло утвердженню в його роботах образно-художніх принципів романтизму. Саме тому ми велику увагу приділяємо аналізу творів, виконаних наприкінці XIX ст., коли ці риси проявилися найпосплідовніше. Високий рівень освіти дозволив йому вирішувати складні завдання. Працю над релігійним малярством розпочав у 1870-х роках і майже до останніх днів свого життя виконував окремі релігійні композиції, іконостаси, копії з ікон, настінні розписи. Реєстр художника включає 107 міст і сіл Галичини [2, с.315]. Його ікони збереглися у Львові – відомий вівтарний образ “Преображення” (1899-1900 рр.); в Національному музеї – “Христос у в’язниці”, “Христос після бичування”, “Богородиця з дитям” (1910 р.) та у Львівському музеї історії релігії – “Благовіщення”, “Коронування Марії” (1878 р.).

У творчості Т.Копистинського поєднані традиції давньоукраїнського та західноєвропейського малярства. Створено власні композиції – “Христос у в’язниці”, виконана на основі гравюри Кляубера. Зразком для образу Богородиці до ікони “Богородиця з дитям” для церкви с. Зазулинці послужила “Мадонна на троні” Іттенбаха, проте художник зберігає власну колористичну палітру [2, с.316]. Він виконує ряд іконостасів: у 1875 р. – для церкви у м. Миколаєві Львівської обл. (живопис іконостаса збережений); у 1897 р. – для церкви Успіння Богородиці с. Жовтанці Кам’яно-Бузького р-ну Львівської обл.; у 1900 р. – для церкви Архангела Михаїла с.Рудники Миколаївського р-ну Львівської обл.; у 1908 р. – для церкви у м. Жидачеві Львівської обл. та іконостас для церкви с. Маклашева Львівської обл.

Аналізуючи ці іконостаси, ми відразу зауважили їхній чіткий поділ на яруси. Починаючи зверху, один за одним йдуть ряди пророків, апостолів, святковий ряд, намісний ряд.

Для кожного із них усталене певне число полотен з тим чи іншим варіантом іконографії, відмінне композиційне вирішення. На передньому плані зображені намісні образи: праворуч від Райських воріт бачимо Христа-Учителя, ліворуч – Богоматір-Одигітрію (Провідницю). Їхні півностаті або постаті на повен зріст подано у фас. Оригінально вирішує художник тло ікони, колір якого перебуває у межах різноманітних відтінків золотого, тим самим підкреслює зображення фігури святих. Вертикальний,

подскуди скісний ритм складок хітона, гіматія створюють спокійний, врівноважений образ. Цьому сприяє і поєднання таких близьких за семантикою кольорів, як золотий, червоний, білий та синій, рідше зелений. Фігури написані великим планом на золотому тлі. Для кожної з них автор підбирав відповідний жест, велику кількість різносторонніх складок одягу, що робить фігуру об'ємною. Цілісність сприйняття іконостаса досягнута Т.Копистинським завдяки послідовності розміщення різних за стилем ярусів, а також поступового зменшення величини образів зверху донизу, виділенню його центральної осі, завершенням якої в переважній більшості виступає "Розі'яття з Предстоячими". Ці іконостаси є свідченням того, що Т.Копистинський, подібно до інших митців, при написанні іконостаса перш за все виходить з вимог замовника.

В зображенні ікон та розписах митець розташовує головного героя на передньому плані у центрі. У багатофігурних композиціях виділяє його освітленням. При вирішенні простору він звертався до неглибокої перспективи, заданої кількома паралельними до передньої площини планами, або до нейтрального кольору тла, який допомагав об'єднати фігури.

Іконографічна програма іконостасів укладалася за активної участі братства. Традиційний релігійно-диктатичний зміст іконостасних зображень розширений за рахунок введення нових для українського мистецтва тем образів. Поява їх зумовлена обставинами тогочасного життя. Зміни у розвитку іконопису в Галичині відбувалися під впливом прогресивно-демократичних ідей та національно-визвольних тенденцій в 1870-х рр. Художники цього періоду дедалі частіше виконували портрети відомих громадських діячів, які зробили вагомий внесок у розвиток національної справи, а також простих людей, які були носіями народних тенденцій. Високий рівень освіти, яку отримав Т.Копистинський в Кракові та Відні, дозволив йому вирішувати складні завдання. Художник робить наголос на духовності як силі, що здатна змінити оточення.

Він малює в першу чергу людей, невдоволених тогочасним суспільним життям. Щоб це підкреслити, Копистинський використовує певні прийоми, зображує свої персонажі в скромному вбранні, яке не має чітко вираженого кольору, що допомагає, в свою чергу, ще більше привернути увагу глядача до обличчя портретованого.

У той же час у творчості художників старшого покоління було вже чимало творів, які розповідали про життя простої людини. Багато живописців в основу своїх картин закладали глибокий зміст, їх хвилювала доля народу, його соціальні проблеми, духовне життя. Так, у другій половині XIX ст. у Франції таким мистцем був Ж.Мілле, в Німеччині – А. фон Менцель, Угорщині – М.Мункачі [3, с.30], Польщі – О.Котсіс [4, с.27]. Ці тенденції власніві і Т.Копистинському. Він у своїх полотнах прагнув розкрити перед

глядачем реалістичні образи української природи і селянського побуту. Увагу художника привертали окремі особистості, чия діяльність кардинально вплинула на історичну долю суспільства. Таким чином, в іконі ставало можливим утвердження реалістичних тенденцій. Це, зокрема, добре видно при вивченні намісного образу Богоматері-Одигітрії, який в Т.Копистинського має два варіанти вирішення. Перший – притаманний більш раннім творам художника. На руках у Богоматері Син, який, розвівши руки, нахиляється до глядача (церква Святої Трійці с. Вільшаниці Львівської обл., церква Святого Миколая м.Миколаєва Львівської обл.) [5, с.535]. Мистець зобразив її в момент, коли вона віддає Сина людям задля їхнього спасіння. Знаючи Його долю, Марія благально дивиться на тих, кому передає Його. В обличчі Марії прослідковується сум. Подальша творчість художника призвела до появи другого варіанту вирішення образу Богоматері (церква Св. Миколая м.Звенигорода Львівської обл., церква Різдва Пресвятої Діви Марії с.Миколаєва Львівської області, церква Архангела Михаїла с.Рудники Львівської обл. та інші) [5, с.535]. Новий образ вимагав від живописця вирішення не подібного до попереднього, адже Богоматір не тільки великодушна жінка, але й наставниця людей. Митець намалював Богоматір у момент, коли вона пригортає до себе Ісуса, що їй допомогло Йому показати, наскільки уважно вона є для нього. Правою рукою Богоматір вказує на Дитя, яке тримає книгу, і тим самим дає відповідь на питання, кого повинні слухати люди, за ким йти. В її образі немає суму, натомість добре прослідковується зосередженість, впевненість, переконаність.

Серед ряду ікон образів релігійного жанру є такі, в яких Т.Копистинський особливу увагу відводить пейзажу. Прикладом можуть служити цокольні ікони церкви Успіння Пресвятої Богородиці с.Жовтанці (Львівська обл., Кам'янка-Бузький р-н). Зображений в іконах благословенний, нагадує мальовничу природу Галичини. В сюжетах вперше в українському малярстві осмислено відтворено складні пейзажні мотиви (пагорби, густі групи дерев та будівлі). Простір розділений на ближній і дальні плани. У сцені “Неопалима Купина” художник на передньому плані подає кущ, а позаду Мойсея – рівнину, на якій пасуться вівці. Розкинута пластична манера письма в творах органічно єднає постаті персонажів з пейзажним оточенням.

Сакральне (монументальне) малярство на зламі XIX – XX ст. художники створювали за схожою композиційно-тематичною схемою, а розміщення сцен узгоджувалося з архітектурним вирішенням церковної споруди. Для збереження художньої цілісності ансамблю інтер'єра було край необхідно врахувати виправданість розміщення кожної композиції, де розчленування малярських площин робило акцент, у більшості

випадків, на симетричності місцезнаходження кожного сюжету. Таким чином, стінопис органічно пов'язувався із архітектонікою церкви, стилем та розміщенням композиції, динамікою руху орнаментальних мотивів і кольористичною гамою. Він був виразно поділений на окремі цикли, які в ілюстрованому порядку розміщувалися на стінах споруди. Відповідно до будови храму та архітектонічного вирішення інтер'єру, художники застосовували сміливі ракурси до величини площ поверхні та склепінь. Композиційно вони зоорганізовані в такий спосіб, що глядач має можливість прослідкувати за логічним розвитком та кульмінаційними завершеннями кожного із зображень поліхромії. Працюючи над ними, Т.Копистинський повсякчас звертався до образно-художньої концепції своїх попередників, збагачуючи їх новим розумінням завдань мистецтва, яке викристалізовувалося під безпосереднім враженням від вивчення народного життя.

Можна стверджувати, що творчим пошукам Т.Копистинського, як і багатьох його сучасників, властиві загальноєвропейські традиції, але їх еволюція відбулася на національному ґрунті.

В 1898-у році в Ігаличині було засновано "Товариство для Розвою Руської штуки". Утворилися майстерні, в яких різьбили іконостаси, а окремі мистці виконували образи до них. Діяли тоді А.Пилюховський, С.Томасевич (його образи можна побачити в маленькому іконостасі Вознесенської церкви на Знесінні у Львові), Т.Копистинський (іконостаси у Миклашеві, Миколаєві та ін.), О.Скруток, Ю.Панкевич, Я.Пістрак, А.Монастирський – автор образів до іконостасів (м.Долина, монастир редемптористів на Голоську, тепер цей іконостас в Андріївській церкві на Клепарові, село Жнів біля Глинян, один поверх іконостаса в церкві у Крилосі біля Галича та інші). В Преображенській церкві у Львові члени "Товариства для Розвою Руської штуки" виконали іконостас. Ікони в ньому належать О.Скрутку, медальйони із зображенням до святих у перилах сходів проповідальниці – Т.Копистинському, велика картина "Мойсея" та "Христос перед Пилатом" – К.Устияновичу [6, с.59].

К.Устиянович намагався побачити героїв Біблії в контексті їхнього історичного й духовного середовища, але із перенесенням певних акцентів цих образів на сьогодення. Так, образ Мойсея в нього, як і в славіній поемі Івана Франка, пов'язувався з очікуванням змученою Україною свого національного Мойсея, котрий вивів би народ із рабства.

Газета "Діло" 1888 року писала, що й такий мистецький засіб, як зображення передвечірнього жовтогарячого освітлення, нагадує захід сонця в Карпатах [7, с.95].

Сучасником Т.Копистинського був Ю.Панкевич, родом з Роґатиниці. Він підіймав малярство на високий художній рівень через

В. Хомиш. Творчість Т.Копистинського та українське сакральне монументальне мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.

введення народних елементів, що було характерно для Галичини того періоду. Про згадані твори Панкевича тепло відгукувався К.Устиянович, зазначаючи, що вони є новаторсько оригінальні.

Прикладом цього може слугувати ікона до іконостаса, два бічні вівтарі та оздоблення стін розписами церкви в селі Сільці, іконостас церкви в Борисові на Тернопільщині, в якому обличчя апостолів — це типи з народу, портрети селян, мальовані з натури (одяг, тло, мотиви українського народного орнаменту).

Т.Копистинський, К.Устиянович, Ю.Панкевич створили наприкінці XIX ст. фактично новий вид сакрального малярства в греко-католицьких церквах Галичини — іконо-образи. Вони використовували освячені віками суто іконо-образи й сюжети, але вводили їх у конкретну історичну епоху. У зв'язку з цим в іконо-образах зросла роль довкілля, особливо пейзажу та зображення інтер'єру. Образ набував більшої ілюстративності, приковував увагу віруючих численними історичними деталями, які, проте, не відвертали уваги від іконного містичного характеру самого образу чи події.

Мистці прагнули актуалізувати образ, наблизити його до умов України. Для прикладу може послужити розмалювання К.Устияновичем церкви в Бутинах, що неподалік від Жовкви. Устиянович зобразив в композиції “Страшний Суд” — серед грішників, яких відпроваджують до Пекла, — пенависників України. Серед них тодішній намісник Галичини польський граф Голуховський. Про цей вчинок дали знати намісникові і той подав на українських малярів скаргу до суду. В результаті композиція “Страшний Суд” була перемальована.

Проблема релігійного живопису постала перед нашим мистецтвом на початку XX ст. передусім як проблема культурологічного характеру. Церкви почали сприймати не тільки як чи не єдину інституцію, де прищеплювали народним масам національну свідомість, а як середовище, здатне сприяти культурному та естетичному розвитку громадянства. Спроби нового трактування релігійних сюжетів після Т.Копистинського були в творчості М.Сосенка, О.Кульчицької, О.Куриласа, П.Холодного та інших митців.

Саме М.Сосенко був першим мистцем, що почав малювати дещо інакше й застосовувати, в деякій мірі, форми іконного малярства. Він вчився у майстрів сецесії. У Львові працював у Національному музеї — це дало Сосенку змогу більш детально вивчити папу стару ікону. Малював церкву у Підберезівцях біля Львова у стилі сецесії, потім, як видно, ознайомився з російськими виданнями візантійських і російських стінописів та ікон. Їх вплив бачимо у виконанні святилища. Сосенко застосовував орнаменти рукописів і до них підбирав стиль для зображення святих.

На особливу увагу заслуговують іконостаси у церкві Св. Онуфрія Василянського монастиря у Львові і церкві Св. Трійці Василянського монастиря у Дрогобичі.

В самій ідеї створення іконостаса для львівської церкви Св. Онуфрія були закладені принципи не повторів молодих тоді неовізантійських пам'яток, а звернення до мистецтва часів українського бароко. Різьба іконостаса була виконана на зразок Краснопуципського іконостаса [8, с.25].

М.Сосенко один із перших художників, хто намагається створити якісно новий іконопис, який повинен мати і національні ознаки, і відповідати рівню мистецтва Європи на початку ХХ ст.

Так, образи святих у “молільному чині” мають стилізовану подобу ідеалів даної епохи і водночас професійно наділені підкреслено монументальними рисами, характерними для класичного іконостаса [8].

Порівнюючи два іконостаси церкви Св. Онуфрія і церкви Св. Трійці, бачимо: якщо в іконостасі церкви Св. Онуфрія декор є ще в стилі, характерному добі бароко, то в іконостасі церкви Св. Трійці в Дрогобичі ведеться пошук форм основи, яка базується на декорі, характерному для бойківського мистецтва початку ХІХ ст. Тому дрогобицький іконостас є ще більш самобутнім.

Пошуки нових засобів художнього вислову в діяльності сакрального мистецтва зайняв М.Бойчук. Він інтуїтивно відчув відсутність духовної бази, звернувся до традицій давньоукраїнського іконопису. Базою своїх пошуків нових засобів мистецького виразу, крім давнього іконопису, М.Бойчук обрав творчість майстрів італійського Відродження: Джотто, Чімабуе, Лоренцетті, творчість яких мала свої корені в мистецтві Візантії, як і український іконопис. У Львові розмалював стіни каплиці “Дяківської Бурси” на вулиці Петра Скарги. За престолом у півкруглій ніші була виконана ікона Тайної Вечері, яка в даний час зберігається в Національному музею м.Львова, на стінах між вікнами зображено святого пророка Іллію (якому в печеру ворон приносить поживу) та “Христос. Пантократор”, виконаний на склепінні. Аналіз роботи М.Бойчука свідчить про те, що в його особі започаткувався видатний майстер як світського, так і сакрального мистецтва.

У статті, присвяченій “Дяківській Бурсі”, І.Свенціцький писав: “Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву” [9, с.28].

На початку ХХ століття ідеї, що випикали в середовищі художників, знайшли своїх прихильників і в церковному середовищі, особливо в особі митрополита Андрія Шептицького. Церковним малярством на той час займалися багато осіб, однак шляхом пошуків відважилися піти декілька. Це М.Сосенко, М.Бойчук, після війни П.Холодний, М.Федюк, В.Дядинок, М.Осіпчук.

Виходячи з давніх традицій українського іконопису, Т.Копистинський, подібно до К.Устияповича, Ю.Панкевича, М.Сосенка, М.Бойчука, П.Холодного та ін., доповнив вироблений століттями канон написання ікон, який займав належне місце в генезі західноєвропейського мистецького процесу. Творчі надбання українських мистців другої половини XIX – початку XX ст. стали основою для подальшого розвитку сакрально-монументального мистецтва пастушних десятиліть.

1. Голубець М. Століття галицького малярства // Голубець М. Галицьке малярство. Львів, 1928. С.23-31.
2. Жевинська О., Кость Л. Теофіл Копистинський: життя і творчість. До 150-річчя від Дня народження // Народознавчі Зошити. №5. Львів, 1997. С.314-317.
3. Алешіна Л. Михаил Мункачи. М.: Искусство, 1960.
4. Островский Г. Котисе. М.: Искусство, 1963.
5. Купчинська Л. Теофіл Копистинський і західноукраїнський іконопис // Народознавчі Зошити. №5. Львів, 1998. С.535-538.
6. Ярема В. Про розвиток нашого іконостасства та про спроби відродження іконопису та церковного розпису // Дивний світ ікон. Львів, 1994. С.58-66.
7. Степовик Д. Історія української ікони X – XX ст. К., 1996.
8. Скоп Л. У пошуках національного стилю // Галицька брама. №4. Львів, 1999. С.25.
9. Бартіш Г. Монументальні розписи М.Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво. 1998. №2. С.28-30.

Vasyl Khomun

T.KOPYSTYNSKYI'S ACTIVITY AND UKRAINIAN SACRAL MONUMENTAL ART AT THE SECOND PART OF THE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURIES

The article deals with the influence of the main art styles and folk traditions on the historical development process of inner decorations of churches in Halychyna at the end of the XIX – beginning of the XX centuries.

Newly discovered context and mythical compositions give opportunity to observe the evolution of T.Kopystynskyi's activity, to realize the value of his art heritage, which belongs to famous ukrainian iconpainting.

Олена Волинська

ГРОМАДСЬКА ТА ХУДОЖНЬО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ

Його полотна відкривають свій глибокий зміст тільки досвідченому глядачеві. На думку С.Сверстюка, “входження у мистецький світ Заливахи важке: це справді мистецтво XX віку – умовне, засимволізоване, багатовимірне. Воно наскрізь драматичне” [1, с.229]. Саме йому вдалося “відтворити одну з найтрагічніших сторінок в історії української нації. Це – художній вирок комуністичній епосі, нелюдській практиці і такій же