

3. Жаборук А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. – К.: Одеса. Либідь, 1990. – 312 с.
4. Радомська В. Повернення Модеста Сосенка //Образотворче мистецтво, 1991. – №1. – С.4-7.
5. Семчишин М. Тисяча років української культури. – К.: Фенікс, 1993. – 550 с.
6. Енциклопедія українознавства. Т. 4.– Львів: Молоде життя, 1994. – 1205-1599 с.
7. Мушинка М. Школа Олекси Новаківського у Львові //Образотворче мистецтво, 1999. – № 3-4. – С.17.
8. Ступарик Б. М. Національна школа: витоки становлення. – К.: ІЗМН, 1998. – 336 с.
9. Нога О. Іван Левинський. – Львів: Основа, 1993. – 95 с.
10. Шмагало Р. Вічнозелене дерево життя //Образотворче мистецтво, 1999. – № 3-4. – С.35-36.

Liudmyla Masliy

ART EDUCATION IN HALYCHYNA AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TRADITIONS

In the article we can clearly see the influence of the leading european art tendencies and the folk traditions on the character of the development of art education in Halychyna at the beginning of the 20th century.

Василь Хомин

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ ГАЛИЧНИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мистецьке життя Західної України початку століття є надзвичайно цікавим і викликає жвавий інтерес дослідників. Після тривалого занепаду української культури наше мистецтво робить перші кроки до оновлення. Відроджуються такі види монументального малярства, як мозаїка, фреска, темперний розпис, вітраж, які впродовж багатьох віків використовувались для оздоблення церков. Декор храмів віддзеркалював духовну атмосферу епохи, відображав цілісну світоглядну систему, яка базувалась на канонічно незмінних універсальних схемах декорування, прийнятих у цілому світі. Припускалося безліч варіацій, які, однак, не вступали в протиріччя з традиційними елементами.

Протягом століть наш народ побудував тисячі храмів, в яких не тільки прославляв Творця всесвіту, а й відтворював усю багатогранну, вистрадану історію нації. У церкві, духовній скарбниці кожного українця, відбита глибока віра в неповторне у своїй оригінальності та красі архітектурне багатство, висока культура народу. Без сумніву, західно-європейське мистецтво має значний вплив на формування національного. Художники добре знали мистецькі та технологічні особливості німецького,

італійського, польського малярства. Саме на основі цих знань формувалось національне малярство.

Наприкінці XIX століття втрачає свої позиції академічний напрям, відчутним стає вплив імпресіонізму та модернізму. У цей час в Галичині засновано мистецьке “Товариство для розвою руської штуки”, що організувало дві виставки: у 1898 та в 1900 роках. У них взяли участь Ю.Панкевич, І.Труш, А.Пелиховський, О.Скрутко, К.Устиянович, О.Новаківський, О.Курилас, Т.Копистинський.

Кирило Устиянович (1839–1903) відомий своїми творами “Мойсей” та “Христос перед Пилатом”, а також розписами Преображенської церкви у Львові, вважається фундатором українського національного мистецтва. Теофіл Копистинський (1844–1916) в основному займався гуцульським народним мистецтвом, крім того, також відомий, як автор багатьох творів на історичну тематику. Для цих художників характерним було те, що вони у своїй творчості використовували переважно народні мотиви. Однак активно впроваджували в українське національне мистецтво і риси неовізантизму та знання, які вони отримали у Віденській Академії мистецтв [1, с. 24].

К.Устиянович і Т.Копистинський втілювали власні переживання у свої твори, таким чином висловлюючи своє протистояння тим реакційним колам, які гальмували розвиток культурного життя в Галичині.

Сучасником К.Устияновича та Т.Копистинського був Юліан Панкевич, родом з Рогатинщини. У 1888 році Юліан Панкевич береться за оздоблення церкви в селі Яблунів, де представляє проекти різьбленого іконостасу і двох більших вітварів (замовник – графиня Дідушицька). Він вперше реалізує свої національні новаторські концепції, поєднуючи зі старими традиціями (візантизму) нові риси (неовізантизм), хоча при цьому і застосовує традиційну народну орнаментику.

Юліан Панкевич підіймав малярство на високий художній рівень саме через уведення народних елементів, що було характерно для Галичини кінця XIX – початку XX століття.

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

У 1891 році Юліан Панкевич уперше представив свої “етнографічні” ікони на виставці польського Товариства прихильників мистецтва у Львові. Ікони, на яких Христос і Богородиця були зображені у гуцульському одязі, викликали невдоволення у колах консервативного духовенства. Проте

Панкевич надихнув цілу низку українських малярів на нове світосприйняття, сприяв розвитку оригінальності в українському релігійному мистецтві. Він занурюється в глибину минулого української культури й надає своїй іконі св. Миколая українсько-візантійського характеру [2, с.581].

У 1895 році Панкевич створює картину “Сільська мадонна” з життя українського галицького села, що також є наочним доказом поєднання у його творчості традиційного і новаторського [3, с.72]. Крім того, Ю.Панкевич був учителем і наставником Михайла Бойчука, що, на нашу думку, в подальшому сприяло появі нової школи (школи Бойчука), представники якої плідно працювали в стилі неовізантизму.

Невідомо, як складалася б доля української культури в Галичині без активної участі Митрополита Андрея Шептицького. Початки митрополитства А.Шептицького припадають на роки пробудження творчого життя в Галичині (1900–1944). Митрополит вітав першу художню виставку у Львові (1905 р.), яка за його сприяння майже повністю була закуплена; підтримував, а власне, здійснив ідею створення Національного музею. Він чітко усвідомлював необхідність консолідації творчих сил для духовного функціонування краю і плевав надію на створення відповідного навчального закладу для їх виховання.

Митрополит добре знав, як нелегко здобувати українському юнацтву мистецьку освіту, особливо вихідцям з бідних родин, яким треба було виїжджати за кордон до європейських художніх закладів. Тому Митрополит фінансово підтримував всіх тих, хто бажав вчитися. Упродовж трьох десятиліть його стипендіатами були художники М.Бойчук, М.Сосенко, М.Федюк, І.Северин, Я.Струхманчук, М.Анастасієвський, згодом М.Мороз, В.Дядинюк, скульптор М.Парашук. На їх навчання були витрачені величезні кошти. Митрополит при цьому вимагав звітів від своїх підопічних, хоча б у вигляді листів.

Ідея організації мистецького навчання була підказана Михайлом Бойчуком, про це довідуємось з його листа до Митрополита (1910 р.). В листі містилася цікава думка: розповідаючи про успіх свій та двох своїх однодумців на виставці в паризькому “Салоні Незалежних”, він пише про можливе відродження монументального мистецтва в наш час, спираючись на давні візантійські традиції, і зауважує: “Нашим найгорячішим бажанням було б ввести се в життя. Уявляємо собі се так. Що як повернемо додому, зберемо спосібних хлопців і будемо працювати разом з ними, украшуючи церкви (виконувати фрески, мозаїки і вирізувати та малювати, і подувати золотом іконостаси), таким-то способом виховувати їх і заробляти на утримання цілої школи. Найбільшу надію у

тій справі покладаю в Вас, Отче Архипастирю, бо знаю, що Ви оціните важливість цього діла. Гадаю, що також громадство буде нам прихильне, та й буде причинятись до здійснення наших планів. О сій справі оповістить Вам докладніше мій товариш, як застане Вас у Львові і як будете ласкаві посвятити йому трохи часу” [4; ар.82]. А далі додає: “лучаються тут на продаж прекрасні старі наші ікони...з XIII або XIV віку...представляє св. апостолів Петра і Павла, енчі три образи більші. Також гарні, але вже не такі, походять з XIV ст...Було би се цінним музейним набутком, а для нашої школи досконалими зразками” [4; ар.89-90].

М.Бойчук не пішов слідами французьких модерністів. Не впевнений у художній вартості кубізму та інших напрямків, він повертався до спокійних джерел, сповнений великої простоти та людської щирості, мужньо-величавих у своєму виразі. У своїх пошуках Бойчук спирався на творчість Чімабуе і Джотто, художників італійського Протеренесансу, повністю довіряючи їх формальній мові, що розвинулась таки на візантійських зразках, які, до речі, цілком слушно вважав першоджерелом для українського мистецтва. Свої дослідження він практично втілював під час короткого перебування у Львові в розписах каплиці так званої “Дяківської бурси” (колись вул. Петра Скарги, тепер Озаркевича) в 1910–1913 роках. Фрески на жаль не збереглися, бо була знищена сама споруда. Однак про розпис дають уяву фрагменти із зображенням “пророка Іллі” та “Тайна вечеря”, які в даний час зберігаються у Національному музеї у Львові.

У статті, присвяченій розмалюванню “Дяківської бурси”, І.Свенціцький писав: “...Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву. Таке трактування розписів не зовсім схвально було прийнято галицькою інтелігенцією, яка захоплювалась панівним стилем “сецесії” [5, с.28].

Проживаючи у Львові, М.Бойчук часто бував у місті Ярославі (Східна Польща), де йому довелося працювати у двох церквах. В.А.Вербинець згадує: “...за рік чи два перед війною (Першою світовою) ми відмальовували Преображенську церкву в Ярославі та селі біля Криниці, я йому трохи асистував, бо змолоду захоплювався живописом”. У польській літературі сказано, що церква перебудована у 1910–1912 рр. за проектом архітектора М.Добрянського у візантійському стилі. У тих же роках львівський художник В.Вінтеровський розмалював вівтар.

М.Бойчукові належать роботи на стелі вівтарного приміщення між двома підпружними арками: ікона Пресвятої Трійці (у парусах бачимо херувимів, що тримають знаряддя терпіння і страстей Христових – терновий

вінець, предмети для розп'яття, хрест, рипіду), а також "Вознесіння", "Зішестя Святого Духа". Композиційно кожний образ замкнений у трикутник.

Композиції у вітварі, виконані М.Бойчуком, створені шляхом узагальнення колірних плям, що надає образам символічного звучання. Лаконізм кольору і ліній роблять малюнок чисто декоративним. Художник спирався і на візантійське малярство, і на народне мистецтво. Ця школа – одне з найцікавіших явищ не тільки українського, але й європейського новочасного мистецтва [5].

Монументальне мистецтво Галичини 20–30-х років ХХ століття набуває широкого розвитку завдяки впливам європейських шкіл Кракова, Варшави, Мюнхена, Праги і Парижа. При цьому виразно відчувається його тенденція в неовізантизмі, результатом чого стали пошуки нового українського стилю, які особливо відчутні в монументалістиці, набувають подекуди символічного змісту у малярських творах, для яких характерними є логічна організованість форми і лаконічність ліній як рівноцінних чинників мистецького вирішення композиції.

Подальший вплив на розвиток ідей неовізантизму в Галичині мали реставраційні роботи відомого реставратора, знавця давніх малярських технік Володимира Пешанського у Національному музеї м. Львова.

Аналізуючи відгомін західноєвропейського мистецтва на землях Галичини, слід сказати кілька слів про древню польську столицю Краків, яка відіграла помітну роль у професійному вишколі великої плеяди українських художників. Саме тут була заснована "Просвіта" греко-католицької церкви святого Норберта, розмальована за ескізами Яна Матейки.

Принагідно зауважимо, що українські митці на чолі з майстром Андрієм ще в XIV столітті розмальовували фресками королівську каплицю Чесного Христа на Вавелі. Рівно через століття відбувся зворотній процес культурно-художнього обміну завдяки товариству "Зарево", ініціаторами заснування якого були у 1934 році Денис Іванцев і скульптор Нестор Кисілевський. Велику матеріальну і духовну допомогу у цих починаннях надав український меценат владика Андрей Шептицький. На його замовлення А.Наконечний виконав копії вавельських стінописів, одночасно створивши власні композиції у візантійському українському стилі іконописних традицій" [6].

Таким чином, давня ікона і неовізантизм стали цілющим джерелом для формального й духовного становлення галицького модерного мистецтва.

Одним з найкращих творів нового українського модерного стилю є роботи Олексі Новаківського, який із західноукраїнських митців був чи не єдиним живописцем, котрий багато часу і енергії віддавав вихованню молодих художників. Коли ж у 1913 році він переїхав із Кракова до Львова,

то завоював собі галицьку публіку. У той час, коли Панкевич “замовк”, Сосенко нездужав, а Бойчук переїхав до Кисва, їхнє місце зайняв Новаківський. Чисте малярство з “утаєною символікою барвних площ і ліній” було тоді новиною на галицькому ґрунті.

Перша збірна виставка Новаківського, представлена у Львові в 1921 році, стала його великою перемогою. Особливо “сердечно оплескувала” митця польська критика, що знайшла в ньому українського епігона краківської школи. Він не закінчив жодної ширше закроєної композиції, а вся його спадщина складається лише з етюдів.

Його малярська школа існувала з 1923 до 1933 рр. Вся педагогічна система в ній була орієнтована на творче оволодіння реалістичним методом, на мистецьке освоєння живої натури, глибоке розуміння класичних традицій. О.Новаківський рішуче виступав як проти пасивного натуралістичного копіювання, так і проти легковажних формалістичних новацій. Він давав своїм учням можливість глибоко і вільно проявити свої творчі здібності, формувати свою індивідуальність.

Школа Новаківського дала чимало талановитих художників. Це, зокрема, В.Дядинюк і С.Гординський, автор монументальної праці -поліптиху “Божий Гріб”, виконаної за нездійсненими картонами П.Холодного, а також неовізантійських композицій зображень давньоруських князів.

Плідною у галузі монументального мистецтва, що базувалося на ідеях неовізантизму, була творчість українських художників Модеста Сосенка (родом із с. Пороги Івано-Франківської області, навчався у Кракові, Мюнхені, Парижі, закінчив Краківську Академію Красних Мистецтв у 1900 році, його вчителями були Я.Мальчевський, Вичулковський) і Петра Холодного (родом із Переяслава Полтавської області, навчався у Краківському університеті, відвідував школу Миколи Мурашка, відомий своїми вітражами Волоської церкви та розписом церкви Духовної семінарії у Львові). Їхні розписи церков оригінальні, свіжі й цікаві за технікою виконання.

Багата творча уява, знання українського орнаменту, тонке відчуття його декоративності та барвистості дали змогу М.Сосенку створити оригінальні розписи багатьох залів. У своїх композиціях художник застосовує мотиви народних орнаментів, які дещо стилізує. В орнаментальній композиції він уміло втілює тематичні панно з постатями козаків, бандуристів, лірників, сільських хлопчаків“ [7, с.240].

На основі старих українсько-візантійських традицій він створив власний “сосенківський” стиль, у якому потім розмальовував церкви та іконостаси в Пружниках біля Товмача, Підберізцях коло Львова, Печеніжині, Славську, Дев’ятниках і т.д. Правда, до суворого і послідовного

монументалізму Бойчука Сосенко так і не дійшов. Здебільшого він дотримувався візантійської стилізації, вкомпонував академічну анатомію, що здобуло йому, зрештою, визнання і популярність.

Використовуючи мотиви народного мистецтва, зразки орнаментики давніх рукописів і гаптування, М.Сосенко зумів перетворити та об'єднати їх у композиційну і декоративну цілісність, про що свідчать роботи митця – розпис у колишньому музичному інституті ім. Лисенка у Львові, кілька ікон для іконостаса в катедральному соборі Івано-Франківська. Крім цього, художник займається вітражем, виконує ряд проектів для церков: “Христос” “Самаритянка” та ін.

Помітною сторінкою малярства Галичини була творчість П.Холодного, талановитого митця і педагога. Реакційні сили застійних часів намагалися безслідно стерти з людської пам'яті будь-який спомин про нього.

Найбільшим монументально-живописним комплексом П.Холодного був завершений у 1929 році стінопис та іконопис інтер'єру каплиці Святого Духа Духовної семінарії при церкві у Львові. На жаль, і ця пам'ятка не збереглася. Під час бомбардування Львова 21 червня 1941 року прямим попаданням бомби церква була знищена. Врятувати вдалося тільки рештки іконостасу молільні, що сьогодні зберігається у фондах Національного музею у Львові. Іконостас у молитвенниці Духовної семінарії є доказом того, як глибоко зумів П.Холодний відчути красу нашої старої ікони і заговорити до нас по-своєму її формою. Однак, “мальовила” П.Холодного лише формою візантійські, змістом вони зовсім нові, новочасні. Під цією візантійською стилізацією криється сучасне намагання до виразу експресіоністичних течій європейського мистецтва. Тим для нас і важливий його іконостас, що автор зумів об'єднати візантійське мистецтво з традиційним українським, відзначає платформу і шляхи для майбутньої творчості.

За словами П.Холодного, лише те мистецтво має позитивну вартість, що пливе з глибини духа народу. Такими були всі відомі великі мистецтва західноєвропейських народів – такими мусить бути і наше, коли хоче бути великим [8, с.438].

“Галицька ікона і збірка Національного музею відіграла значну роль у моєму розвитку як маляра. Національний музей своїми збірками допоміг мені чимало для розуміння напрямків нашого мистецтва, тих доріг, по яких воно до сих пір йшло і які, без сумніву, матимуть вирішальне значення в майбутньому, поки український народ захоче зостатися самим собою. У збірці Національного музею у Львові маємо збірку документів, де написано глибокі й найтонші почування наших предків”, – писав П.Холодний у статті “Відповідь на запитання” (Львів, 1930).

П.Холодний працював у різних видах живопису: ікона, фрески, вітраж тощо. З величезного доробку художника на особливу увагу заслуговують вітражі. Принагідно зауважимо, що серед майстрів, які виконували проекти вітражів для львівських споруд, П.Холодний був єдиним українцем. Його вітражі відзначаються витонченим добором барв, вдалим композиційним вирішенням. Митець орудував площинами кольорового скла, причому не використовуючи фарб або з мінімальним їх застосуванням. Рисунок створював свинцевою арматурою. Зазначений спосіб виявляв риси новизни і за технікою виконання був досить вдалим.

Неважко помітити, що у своїх вітражах та численних стінних розписах П.Холодний іде шляхом відродження давніх візантійських традицій в українському мистецтві. Суворі декоративні композиції митець оживляє емоційними штрихами, елементами народного мистецтва, характерні українські типи одягас у старовинний одяг, оздоблений орнаментами, вишивкою. Пояси, козацькі шаблі, килими – не випадкова атрибутика. Митець здійснює свій творчий задум – поєднання сучасного мистецтва з давноминулим. Це, зокрема, засвідчують вітражі Волоської церкви у Львові 1937 року.

Роботи П.Холодного – коштовні перлини в українському вітражному мистецтві. Своєю працею митець заклав ґрунтовну основу для розвитку сучасного вітражу в Україні“ [9, с.150].

У кінці 20-х років народжується ідея створення організації АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), до складу якої увійшли серед багатьох інших Ярослав Музика, П.Ковжун, Михайло Осінчук.

Ярослава Музика після закінчення Віденської Академії мистецтв плідно працювала у Національному музеї м. Львова над реставрацією ікон. У її творчості неважко помітити наслідки засвоєння принципів експресіонізму і фовенізму візантійського, українського та давньоруського іконопису, мозаїки, фрески, народного мистецтва. Все це в творах художниці сплавлялося в єдине ціле, позбавлене будь-якого еkleктизму, мистецтво, що приваблювало оптимізмом, закоханістю у життя [10, с.423].

Інтерес до візантійського і давньоукраїнського живопису зближує Я.Музику з фантастичними неовізантиністами М.Осінчуком і П.Ковжуном, на творчість яких помітний вплив мав М.Бойчук. Вони цілком обмежили себе колом релігійних тем, проблемою взаємозв'язку канонів візантійського і українського іконопису та монументального малярства. Так, М.Осінчук разом з П.Ковжуном розписали десять церков у 1920–1930-х роках. На сьогодні з них збереглися лише дві церкви в Калуші (розпис зроблено у 1938 році) та у м. Долині (оздоблена у 1931 році). Аналіз розписів показав, що візантійський канон більш притаманний розписам М.Осінчука, тоді як П.Ковжун працював у неовізантійському стилі,

спираючись на творчі надбання Г.Нарбута, М.Жука, О.Кульчицької та інших українських модерних митців початку XX століття [11, с.57].

Творчість українських митців початку XX ст. стала основою подальшого розвою монументального мистецтва у руслі ідей неовізантизму. Важливим моментом у творчості українських монументалістів було засвоєння складної техніки фрескового і темперного живопису, створення нових ритміко-просторових композицій, вписаних в архітектуру.

Отже, монументальне мистецтво Галичини другої половини XIX – початку XX ст. набуває великої суспільної та естетичної ваги, стає активним фактором духовного розвитку народу, яскравою ознакою його національної самобутності.

1. Каталог Альманах III виставки Спільки праці українських образотворчих митців. Львів, 1943. – 60 с.
2. Історія української культури. – К., 1994. – 643 с.
3. Нановський Я.І. Нариси про життя і творчість. Юліан Панкевич. – К., 1936. – 180 с.
4. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 101.
5. Бартіш Галина. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво. – 1998. – №2. – 80 с.
6. Мельник Віктор. Обрії мистецтва // Тижневик. – 1997. – 18 грудня.
7. Історія українського малярства. К., 1966. – Т.4. – 452 с.
8. Записки наукового товариства ім. Т.Г.Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – 509 с.
9. Ростислава Грималок. Вітражі Петра Холодного // Львів: Дзвін, 1991. – № 2. – 159 с.
10. Ріпка Олена. Життя без початку і кінця // Наука і культура. – К., 1970. – Вип. 21. – 512 с.
11. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм // Каталог виставки. – Львів, 1991. – 83 с.

Vasyl Khomyn

THE NATIONAL TRADITIONS IN MONUMENTAL PAINTING OF HALYCHYNA OF THE FIRST PART OF THE 20TH CENTURY

The article describes the special traits of "modern" in the national monumental painting of Halychyna and the traditional peculiarities of Byzantine and Old Russian painting.