

УДК 7.036

Якимова Олена**ОБРАЗИ СВЯТИХ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ
У ХРАМОВИХ СТІНОПИСАХ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.**

Наприкінці XIX – на початку XX ст. відбуваються процеси, що характеризуються зростанням національної самоідентифікації українців Східної Галичини. Відповідно до цих зрушень, простежується тенденція до актуалізації образотворчості святих української церкви у поліхроміях Східної Галичини першої третини XX ст.

Ключові слова: *святі, українська церква, Східна Галичина, стінописи, вітражі.*

Якимова Е.**ОБРАЗЫ СВЯТЫХ УКРАИНСКОЙ ЦЕРКВИ
В ХРАМОВЫХ РОСПИСЯХ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ В.**

В конце XIX – начале XX в. происходят процессы, которые можно охарактеризовать ростом национальной самоидентификации украинского народа на территории Восточной Галичины. Исходя из этих изменений в самосознании, прослеживается тенденция актуализации создания образов святых украинской церкви для полихромий Восточной Галичины в первой трети XX в.

Ключевые слова: *святые, украинская церковь, Восточная Галичина, росписи, витражи.*

Yakymova O.**IMAGES OF UKRAINIAN CHURCH SAINTS
IN TEMPLE MURAL OF EASTERN GALICIA
IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY**

In the late XIX – early XX century occurred process, characterized by the growth of Ukrainian national identity in Eastern Galicia. According to

these changes, evident trend towards mainstreaming depiction of Ukrainian saints in monumental painting of Eastern Galicia in the first third of the twentieth century.

Keywords: *saints, Ukrainian Church, Eastern Galicia, murals, stained glass.*

Прийняття Єдиного Закону Київською Руссю стало переламним моментом у свідомості східних слов'ян. Ґрунтуючись на візантійському досвіді, вони створили свою інваріацію християнства, відповідно і сакрального-релігійного мистецтва. Ментальний психологічний уклад слов'янина з тяжінням до ірраціонального та позалогічного осягнення світу, глибоко-емоційного сприйняття його будови збагатив першооснову християнства і зробив її більш зрозумілою й прийнятною. Статус України-Русі у свідомості народів Європи як «межі світу» [1, с. 12] змусив русичів, зокрема мешканців столяного Києва, витворити когорту власних героїв з їх подвигами та досягненнями. Поступово церковна традиція виділяє з державно-релігійних діячів тих осіб, які найбільше вплинули на становлення української церкви, канонізує їх. На початок ХХ ст. українська церква оперує не лише представниками загального ієратичного пантеону, але й значною плеядою власних канонізованих святих, мучеників та чудотворців. Серед них у стінописах та вітражі храмів Східної Галичини першої третини ХХ ст. найчастіше зустрічаємо постаті святих княжих часів: рівноапостольних Володимира та Ольгу, страсотерпців Бориса і Гліба, преподобних Антонія та Феодосія Печерських, Нестора Літописця, а також Йова Почаївського та першого святого мученика греко-католицької церкви Йосафата Кунцевича.

Історико-літописні характеристики та канонічна іконографія святих княжих часів доволі повно та обґрунтовано проаналізовані у монографії В. Горського «Святі Київської Русі» [1]. Спираючись на неї у богословському аспекті, розглядає образи св. Володимира та Ольги В. Жишкович, приділяючи багато уваги стінописам Володимирського собору Києва, варіаціям розробки образів рівноапостольних святих, дещо побіжно звертається до західноукраїнської образотворчості княгині Ольги та Володимира Великого [2]. Більш детально проаналізовано іконостасні зображення святих. Щодо дослідження образотворчості постаті Йосафата Кунцевича, варто звернути увагу на розвідку В. Щура-та про святого мученика [5].

Виразні образи рівноапостольних Ольги та Володимира трапляються у храмах Жовкви, Раві-Руської, Угнева, Успенських церквах Львова та Мражниці тощо. Група композицій, пов'язаних із постатями Володимира Великого та княгині Ольги, є найчисельнішою серед зображень святих української церкви. Їх осучаснену іконографію у стінописах, починаючи з перших монументальних робіт, розроблено М. Сосенком та М. Осінчуком. Рівноапостольних Ольгу та Володимира зображають у величому княжому вбранні, щоб показати, крім шанобливого ставлення до них, ще й надзвичайну велич тогочасного Києва та Русі. Дослідники визначають, що постаті цих подвижників церкви, відповідно до їх ролі у формуванні української нації, викликають особливе зацікавлення наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., зокрема їх іконографічні трактування у монументальному живописі. Масштабні образи цих святих є розповсюджені на території всієї України [2, с. 21, 25]. «Княгиня Ольга, – вважає історик Микола Чубатий, – стоїть дійсно на перехресті релігійної та культурної історії Русі-України» (Історія Християнства на Русі-Україні, Т. І, с. 186). А історик Наталія Полонська-Василенко писала: «Нікому з володарів не присвятив наш літопис стільки уваги, як Ользі, що впродовж двох десятиріч виступає в ареолі мудрості й жіночого чару» (Історія України, Т. І, с. 101). За свідченнями літописців, княгиня була наділена «чоловічим характером», надзвичайною силою духу та мудрістю державного діяча. Саме ці риси здебільшого намагалися передати митці [6].

До розробки образу княгині та інших українських святих від початків своєї творчості на терені монументального живопису звертається, як вже згадувалося, Михайло Осінчук. Аналізуючи його першу спробу у цій галузі, стінописи церкви у с. Гримайлові на Тернопільщині, Олена Мочульська зазначає, що «Постать княгині Ольги, з круглим лицем, великими очима, одягом нагадує більше жінку Ярополка, князя Волинського і Галицького з мініатюри латинської псалтири Ярополкової матері» [3, с. 10–11]. Хоча Олена Мочульська також звертає увагу загалом на те, що історичні костюми персонажів стінопису є прописані дуже докладно. Той самий підхід у трактуванні образів державних діячів Київської Русі простежуємо і в подальших стінописах митця. Можемо припустити, що вжита неточність була ініційована бажанням митця надати образу княгині фльору, наближеного до

місцевої західноукраїнської традиції, княжого вбрання. У Сокалі (Львівська обл.), Калуші (Івано-Франківська обл.) та інших храмах Галичини вже у спілці з П. Ковжуном, М. Осінчук розробляє образи рівноапостольних Ольги та Володимира в екстер'єрі храмів та у люнетах підпружних арок.

Образи справа та зліва від іконостасу у храмі св. Юрія у Раві-Руській представляють святого Володимира Великого з золотим, декорованим дорогоцінним камінням та перлами, тризубом у руках та княгиню Ольгу, яка тримає макет золотоверхого храму на вишій золотом хустині. Обидві постаті вдягнуті у надзвичайної краси та дорогоцінної роботи давньоруські строї з характерною орнаментикою, а голови їх прикрашено княжими коронами з золота та коштовного каміння. Ці фігури ніби є доповненням іконостасу. За своєю образотворчою схемою вони нагадують постаті святих, створені митцями для Володимирського собору у Києві [2, с. 21–22].

У національній українській свідомості особа княгині Ольги є невіддільна від її онука, Хрестителя Русі, Володимира Великого. Саме поняття «Київської Русі» в першу чергу асоціюється саме з постаттю Володимира Святославовича, коли з прийняттям християнства Русь вступила у союз з візантійським, східнохристиянським світом, таким чином задекларувавши свою позицію на політичній мапі Європи на багато століть вперед. Перед митцями постає складне завдання: створити образ князя як могутнього державного діяча, що зумів під своїм началом об'єднати руські землі та милосердного християнина високих моральних чеснот.

Відповідно у стінописах і вітражі постаті св. Володимира та Ольги, як і рівноапостольних Костянтина та Олени, доволі часто об'єднані у єдиній композиції (ця традиція поширюється у бароковий період). У с. Мражниця під Бориславом митець Петро Холодний створює вітраж із зображенням рівноапостольних Володимира та Ольги, що оздоблює один з віконних отворів. Основою композиційної побудови образу є фігура Володимира. Хоч вона дещо зміщена вліво від центральної вісі, щоб надати простору для зображення княгині, основний акцент зроблено саме на постаті князя. Ольга ж стоїть за онуком, смиренно визируючи з-за його плеча. Тут її образ дещо відрізняється від традиційного зображення по-чоловічому суворої правительниці, вона швидше постає як турботлива наставниця та покровителька. Лику рівно-

апостольної княгині надано м'яких жіночних рис, на відміну від різких ліній її обличчя у трактуванні того самого П. Холодного у вітражі львівського Успенського храму. Ліричною та жіночною постає перед нами княгиня Ольга також у стінописі Ю. Буцманюка для Жовківського храму отців василіян. Тримаючи обома руками перед собою хрест, вона своїм прикладом лагідно й переконливо спонукає до поглиблення віри у церкву та її ідеали. У трактуванні Ю. Буцманюка постать княгині Ольги є уособленням чеснот Богородиці та водночас типового образу української жінки. Її ліричний образ співзвучний водночас трактуванню постаті юної княгині роботи М. Нестерова для Володимирського собору у Києві. Володимира Великого ж Ю. Буцманюк трактує як суворого та мудрого воїна, який відповідає певним рисам, у розумінні засадничих ознак, святості у давньо-руській іконології [1, с. 30]. Розміщений у медальйоні на троні, образ доповнено невеликим зображенням тризуба, вписаним у коло. Образ Володимира Великого уподібнений до типового галичанина з пишними вусами, хоча зазвичай зображають дещо молодшим з тонкою темною смужкою вус. Дещо міфологізована постать князя традиційно наділена дорогоцінною короною з хрестом, що надає йому значущості у пантеоні вітчизняних святих подвижників. Прочитання образу князя Володимира Д. Горняткевичем дещо відрізняється від усталеного характеру зображень київського князя. Його відтворено без жодних лицарських атрибутів та хреста, відсутнє дотримання історичної правдоподібності щодо вбрання київського князя. Володимир, який завершив процес християнізації Русі, зображений у повний зріст, молитовно склавши руки. Його погляд віщує любов та благодать. У Д. Горняткевича князь постає як ідеал милосердя та смиренної покори Господу. Більш традиційно митець відтворює образи хрестителів Русі в куполі храму серед когорта визначних діячів своєї Батьківщини.

П. Холодному вдалося у вітражах Успенської церкви м. Львова поєднати образи усіх найвизначніших українських святих княжого періоду. Він виводить у вітражних полотнах історію становлення України-Руси та християнської церкви на її теренах. Крім вже згаданих рівноапостольних святих та водночас вагомих державних діячів, Володимира Великого та княгині Ольги, П. Холодний додає до них ще образи молодих князів Бориса й Гліба. Стоячи позаду батька та прабабусі, вони похмуро й зо-

середжено спостерігають за діями Володимира. Він жестом ніби зупиняє їх молодечий запал, стримує від необдуманих вчинків. Вбрані у дороге вбрання та високі коричневі шапки, княжичі виглядають дещо скромніше за батька, що підкреслює його статус.

Майже одразу після своєї мученицької смерті Борис і Гліб були визнані чудотворцями та заступниками перед Богом «за землю Руську», за нові християнські ідеали. Саме образи страстотерпців творять другу велику підгрупу святих княжих часів. Перші канонізовані українські святі, вони змалку жили за християнськими законами, і загинули, не піднявши руку на старшого брата, загинули від його ж меча. Давньоруські літописи передали в образі Бориса власне розуміння святості, сформулювали новий етичний ідеал поведінки, яким мав керуватися давній русич у своєму житті. Як каже літопис, народжені від матері болгарки-християнки, княжичі Борис і Гліб були, як «дві світлі сяючі зірки поміж темних» [1, с. 43]. Ймовірно, відповідно до подібних літописних описів, М. Сосенко та П. Холодний наділяють цих святих рудим, золотавим волоссям та тендітною тілобудовою. Бориса часто зображають прикладаючи руку до грудей, до серця. «Мислення серцем» є основою українського духовного типу. У «Сказанні про страсть і похвалу святих мучеників Бориса і Гліба» знаходимо опис зовнішності Бориса, що відповідає згаданому вище формотворчому підходові. Святий мав невелику, молодечу бороду та вуса. Саме тонкі вуса є характерною рисою обох давньоруських новомучеників. Їх образи – уособлення одвічної проблеми боротьби Добра і Зла, Бога і Сатани [1, с. 45].

Ю. Буцманюк зображає постаті та лики Бориса та Гліба дуже подібними, адже вони єдинородні брати від однієї матері. Вбрані у розкішні князівські шати, Борис тримає у руках хрест, Гліб – Євангеліє. На тлі Борисової постаті його військо, яке, пройняте князевою доброчесністю, відмовилося зрадити свого командувача. Святих з подібними чеснотами літописці порівнюють з ангелами [1, с. 45]. Життя свої слуг молоді князі Борис і Гліб ставлять вище від власного, покору старшому вище від власних інтересів. Така поведінка рідко знаходить приклади в історії. Обравши смерть, не опираючись їй, вони здобули свободу та наблизилися до Христоподібної святості [3, с. 127].

У М. Осінчука образ Бориса наближений до образу Володимира, образу князя, тоді як Гліб постає перед вірянами молодим

безбородим лицарем, з щитом, мечем і хрестом. Вони разом із братом є заступниками перед Богом за український народ.

Ідучи складним шляхом Божої віри та любові, багато хто зі священничого кліру був удостоєний канонізації. Серед інших виділяються постаті преподобних Антонія та Феодосія Печерських, засновників Києво-Печерської лаври та реформаторів чернечого життя, а також трапляються поодинокі зображення Нестора Літописця та Йова Почаївського. Постаті преподобних печерських ченців здавна вважалися ідеалом смиренномудрості. Саме їх прийнято вважати отцями руського чернецтва [1, с. 59]. Преподобного Антонія найчастіше зображають як аскетичного старця, худорлявого, з впалими щоками та великими мудрими очима. Він зміг дистанціюватися від спокус, створити спільноту, яка дотепер є основою однієї з найвизначніших святинь Східної церкви, Києво-Печерської лаври. В іконографії преподобного Феодосія переважає його образ як чоловіка середніх літ, з темним волоссям, суворого та впевненого у своїй правоті. Обидва ченці традиційно вбрані у монаші рясни. Голова старця Антонія майже завжди закрита капюшоном темного чернечого плаща, який приховує його обличчя. Зацікавлення викликає розробка образу св. Антонія М. Сосенком для Михайлівської церкви с. Підберізіці. Печерський аскет тримає перед собою ікону Преображення Господнього, що є нетрадиційним для його іконографії у монументальному живописі.

Доволі розповсюдженим є також зображення Нестора Літописця. Преподобний Нестор є носієм істинного знання та патріотизму, джерелом історичної правди. Відповідно саме ці прояви людських чеснот має викликати його образ і у вірян. Митці наголошують на його місії хроніста давніх подій, кропітку працю над творенням джерел пізнання історії рідної держави. Нестора зображають із сувоєм або за роботою, зокрема Ю. Буцманюк змальовує його з пером у руці, яке зараз ляже на папір складною мозаїкою давньоруських літер та сюжетів. Характерною рисою лику святого є його відстороненість, заглибленість у власні думки та роздуми. Масштабність розробки стінопису храму Христа Чоловіколюбця у м. Жовкві, призначення храму для чернечого чину надають можливість Ю. Буцманюку розробити у поліхромії ще один образ, симетричний щодо розміщення постаті Нестора Літописця. Це преподобний Йов Почаївський. Найбільша

святиня Західної України Почаївська лавра завжди була центром збереження традицій, суворим поборником національної ідеї. Відповідно образ преподобного Йова надзвичайно суворий та переконливий. Міцно стоячи на ногах, тримаючи в руках розкриту книгу, він з-під лоба пронизливо дивиться на глядача, на відміну від Нестора Літописця, що ніби за благословенням здійняв очі до неба. Переконливість образу Йова Почаївського підсилено контрастом його гостроверхого каптура та м'яких округлих форм вбрання преподобного Нестора.

Традиційно означені підгрупи святих зображають спарено або на ідентичних архітектурних елементах, симетрично до іконостасу та центральної вісі храму. Здебільшого це пілони або люнети, тому постаті святих зображено у повний зріст та, за допомогою кольору і виразних акцентів, підкреслено центричність композиційної схеми.

Окремою темою серед поліхромій греко-католицьких храмів постає особа першого мученика цієї церкви – єпископа Йосафата Кунцевича. Його образ своєрідно і найповніше розроблений у присвяченій цьому святому капличці храму оо. Василян у Жовкві роботи Ю. Буцманюка, також його образ зустрічаємо у стінописі ц. Архистратига Михаїла у м. Калуш роботи М. Осінчука. Митець розміщує півпостать святого у невеликому медальйоні, з традиційними мученицькими атрибутами – пальмовою гілкою та хрестом. Святого вбрано у плащ з капюшоном, прикрашений трьома біло-червоними горизонтальними смугами, на голові мітра, стилізована на латинський зразок [5, с. 202]. Така іконографія св. Йосафата є доволі розповсюджена, зокрема її використовує М. Сосенко у роботі над образом для іконостасу церкви св. Миколая у м. Золочів. хоча для стінописів храму в с. Підберізіці цей митець використав дещо інший підхід. Він вбирає святого в чернечий василіянський одяг і зображує його зі складеними на грудях руками (як перед похороном). У техніці вітража цей образ дуже вдало розробляє Петро Холодний-ст., створюючи різнобарвне вишукане застосування для храму Успіння Богородиці села Мражниця. Широко розробляє тематику мучеництва Йосафата Ю. Буцманюк, відворюючи у каплиці, присвяченій святому, ключові моменти його життя. У одній із композицій зображено маленького Івана Кунцевича перед Розп'яттям у храмі, куди він прийшов разом із батьками. Сцена є цікава тим, що несе у собі

подвійний зміст: одночасно відображаючи віруючих батьків, які серйозно та суворо привчають сина до Божої церкви, й, натякаючи на його майбутню долю, сповіщає про неї. Не дарма простір уявного храму, до якого прийшли персонажі картини, оздоблено саме фрагментами із зображенням Благовіщення (бачимо лише його частину, але полум'яні крила ангела та жіночий силует дають розуміння сюжету) та Розп'яття з клеймами страсного циклу довкола фігури Спасителя. Маленький Іван уважно слухає матір і заворожений побаченим, дивиться на Господа, за якого піде на мученицьку смерть. Сцена вбивства св. Йосафата змальована митцем надзвичайно динамічно й драматично. Зшалений натовп увірвався до його резиденції архієпископа. Йосафат, осяяний променем Божественного світла, піднявши вперед руку з хрестом, закликає людей заспокоїтися, але вони налаштовані рішуче, підбурювані православним священиком. Образ попа, який протиставляє свій хрест хрестові архієпископа, теж присутній у композиції, як уособлення протистояння православних і уніатів. Ймовірно початковий задум дещо відрізнявся від втіленого або зазнав змін від вимушених забілів вапном у повоєнний час, але в нижній частині композиції можна розгледіти два силуети. В одного видно лише руку, інший читається досить добре. Це постать чоловіка, з традиційним білим комірцем священика, якого штовхнули, і він впав на підлогу. Фрагмент обличчя ще одного загадкового персонажа, що дивиться прямо на глядача, бачимо за піднятою рукою св. Йосафата. Можемо лише припустити, що цей образ є автопортретом митця, тому що зобразив він лише верхню частину обличчя. Ключовою кульмінаційною композицією бічної каплиці є сцена «Берестейська унія». Митець зображає під благословенням святого мученика державних діячів, предстаників духовенства, які були як прихильниками, так і противниками союзу конфесій. Тогочасні суспільно-політичні персоналії, зробивши лише перші кроки до консолідації нації, ще не були згуртовані й послідовні у своїх діях. Композиція є доволі динамічна: різнобіч спрямовані погляди, рухи у різних напрямках, кожен із персонажів виявляє своє ставлення до подій, що відбуваються. Таким чином, автор досягає такого емоційного насичення композиції, яке передає відчуття певного хаосу, розбрату й непорозуміння, що панувало в тогочасному суспільстві.

Наприкінці XIX – початку XX ст. на території Сходу України, а на початку XX ст. – після Першої світової війни на Заході, зокрема Східній Галичині, відповідно до змін у суспільній свідомості, відбувається актуалізація постатей давньоруських та українських сподвижників церкви східно-християнської традиції. До іконографії храмових стінописів повертаються зображення рівноапостольних Володимира та Ольги, страсотерпців Бориса і Гліба, преподобних Антонія та Феодосія Печерських, Нестора Літописця, а також Йова Почаївського та Йосафата Кунцевича, які є характерні саме для Галичини.

За часів феодальної роздробленості Київської Русі у XIII ст. з'являються їх перші ікони, що вражають своєю суворістю, монументальністю, драматизмом та смутком. Іконописання набуває свого особливого призначення – підтримувати людину в тяжку годину, виховувати у неї силу волі й готовність до боротьби за християнські ідеали. Подібні тенденції можемо спостерігати й на початку XX ст., щобільше, після 1918 р. Але суворість тут швидче відображає зосередженість, готовність до усвідомлених змін, смуток – це біль поразки та водночас готовність до продовження боротьби, віра у можливість досягнення мети, подекуди, на жаль, ціною доволі великих втрат. На своїх, близьких народові прикладах, зокрема на зразках з невігданої історії рідного краю, легше пояснити вірянам та громадянам ті чесноти, які варто й необхідно плекати в актуальний період історичного простору. Образи святих української церкви утверджують специфіку національного менталітету та церковної традиції. Поєднані з новочасними тенденціями в монументальному малярстві образи святих рідної землі мали відродити в громади віру у правомірність та необхідність державницьких поривань, певну самопожертву заради майбутнього батьківщини та народу.

Іконографія рівноапостольних Володимира та Ольги пройшла шлях становлення від початків руського християнства, а в першій третині XX ст. мала певні особливості. В особі княгині Ольги, як визначної особистості у творенні та збереженні державності, в першу чергу, виявилось впевнене прагнення відновлення національної незалежності. Водночас у деяких зображеннях княгині виразно прочитується тяжіння української душі до жіночого ірраціонального начала. Образ Володимира Велико-го став втіленням національної ідеї збирання руських земель у

єдиній державі, одним із елементів розробки патріотичної теми. Образи страсотерпців та преподобних отців мали оживити національний дух, надати йому духовно-емоційної наповненості, а водночас узгодити з образом святості, усталеним на Русі та пройшовшим крізь віки до початків ХХ ст. Водночас образи подвижників Церкви мали утвердити роль священництва як провідника та духовного наставника.

Розглянувши образи українських святих у стінописах Східної Галичини першої третини ХХ ст. можемо зазначити, що їх патріотична та морально-етична їх складова є актуальною до наших днів.

Література:

1. Горський В. С. Святі Київської Русі / В. С. Горський. – Київ, 1994. – 173, [3] с.

2. Жишкович В. Святі Ольга та Володимир Великий в українському церковному малярстві XVII – першої половини ХХ століть / В. Жишкович // Бюлетень. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – № 11. – 2010 – С. 17–27.

3. Мочульська О. Малювання М. Осінчука в грималівській церкві / О. Мочульська. – ЦДІАУЛ, ф. 309, оп. 1, с. 1658. – 11 с.

4. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ ст.: Традиційна іконографія та нова стилістика / Д. Степовик. – Жовква : Міссіонер, 2012. – 288 с. : іл.

5. Щурат В. Найстарші образи і власноручне письмо св. свцм. Йосафата Кунцевича, в «Богословія» / В. Щурат. – Львів, 1924. – Т. I. – Кн. 1–4. – С. 195–206.

6. http://risu.org.ua/ua/index/all_news/culture/religious_holidays/53072/.