

УДК 008

Мар'яна Студницька

ДИСКУРС НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЦЕРКОВНОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

У статті розглянуто відображення мистецької, суспільної і духовної атмосфери в церковному мистецтві Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. Водночас автор аналізує проблему впливу церкви на формування загальнонаціональної ідентичності українців. Простежено взаємозв'язок між релігійною ідентичністю, державотворчими прагненнями та мистецькими практиками українців Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.

Ключові слова: національна ідентичність українців, церковне мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст., релігійна ідентичність, національна держава.

Студницькая М.

ДИСКУРС НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ ГАЛИЧИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – ПЕРЕВОЙ ТРЕТИ XX В.

В статье рассматривается отражение художественной, общественной и духовной атмосферы в церковном искусстве Галичины второй половины XIX – первой трети XX в. В то же время автор анализирует проблему влияния церкви на формирование общенациональной идентичности украинцев. Прослеживается взаимосвязь между религиозной идентичностью, стремлениями государственного строительства и художественными практиками украинцев Галичины второй половины XIX – первой трети XX в.

Ключевые слова: национальная идентичность украинский, церковное искусство Галичины второй половины XIX – первой трети XX в., Религиозная идентичность, национальное государство.

Studnycka M.

DISCOURSE OF NATIONAL IDENTITY IN ECCLESIASTICAL ART OF GALICIA OF THE SECOND PART OF THE 19TH – THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The article deals with the display of artistic, social and spiritual atmosphere in ecclesiastical art of Galicia of the second half of the 19th – the first third of the 20th century. However, the author analyzes the problem of the influence of the church on formation of the national identity of Ukrainians. The interrelation between religious identity, state-building aspirations and artistic practices of Galician Ukrainians of the second half of the 19th – the first third of the 20th century is traced.

Key words: national identity of Ukrainians, ecclesiastical art of Galicia of the second half of the 19th – the first third of the 20th century, religious identity, national state.

Кінець XIX – перша третина XX ст. в історії мистецтва Східної Галичини – один із найпроблемніших і найсуперечливіших періодів, складність усвідомлення якого полягає в тому, що сьогодні відбувається активний процес його переосмислення. Зокрема, щоб глибше зрозуміти мистецтво межі століть, конче потрібно відповісти на важливе запитання: якими були ідеологічне й національне підґрунтя нової художньої культури?

Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Центральній та Східній Європі відбулися кардинальні зміни. У великих (багатонаціональних і багатоконфесійних) імперіях спостерігався процес формування націй, при якому націоналізм околиць зіштовхувався з націоналізмом (а в окремих випадках – шовінізмом) «державотворчих» націй. Перша світова війна стала каталізатором етнічної самосвідомості в середині імперій та привела до їхнього краху. Своє утворення швидко декларували нові світські держави, які потребували легітимізації національної ідентичності, а традиційні церкви змушені були відповісти на нові виклики часу та долучитися до нових політичних процесів.

Зазначимо, що ці проблеми особливо гостро постали в Україні, територіально розділеній між двома імперіями, конфесійно – двома церквами. Питання національної, етнічної, культурної, релігійної ідентифікації було конструктивним дискурсом для української національної свідомості того часу. Проблема української національної ідентичності на межі XIX – XX ст. варто розглядати широко крізь призму проблем формування української національної держави і відродження національних духовних традицій.

З ідеєю національної емансипації тісно пов'язані процеси формування державницького руху й утворення українських інституцій. У Галичині одним із провідників національно-просвітницького руху й укра-

їнської державницької ідеї стала греко-католицька церква – найбільша, найбагатша та найвпливовіша організація західних українців межі XIX – XX ст. [7, с. 380]. Галицькі священники завжди були активними учасниками культурного й політичного життя народу. У середині XIX ст. вони становили єдину соціальну верству, яка могла сформувати програму національно-політичного розвитку. Тож не дивно, що саме з греко-католицькою церквою багато хто пов'язував надії на відродження української державності, вважаючи, що «...церква і релігія... нашу боротьбу за Україну виведе з її дотеперішньої безпросвітної егоїстично-матеріялістичної темряви і дасть їй вищу, ідеалістичну, Законом Бога значену печать...» [5, с. 116].

Духовні та світські інституції греко-католицької церкви започаткували справу збереження національної спадщини, вважаючи її важливою для розвитку національної свідомості українського народу. Від 1880-х рр. у різних місцевостях Галичини археологи проводили розкопки, які дали багатий матеріал, зокрема з історії будівництва середньовічних церков. Ще активнішими археологічні дослідження стали у XX ст. Наприклад, у 1930-х рр. Наукове товариство імені Шевченка (НТШ) в тісній співпраці з УГКЦ за кошти митрополита А. Шептицького розпочало широкомасштабні розкопки княжого Галича, під час яких знайдено фундаменти літописного Успенського собору. Для церкви це мало важливе церковно-історичне значення, бо саме з Успенським собором дослідники пов'язували формування Галицької митрополії в середині XII ст. До того ж, знахідка підкреслювала єдність Сходу й Заходу України, українців східного обряду. Тема княжого Галича надихнула українських митців – живописців, графіків, скульпторів, кінематографістів [8, с. 4]. За свідченнями сучасників, на місце знахідки почалося паломництво, чи не вперше віряни усвідомили істинну культурно-історичну (але, на жаль, не мистецьку) цінність давніх артефактів.

У першій половині XIX ст. у релігійному мистецтві України панувало космополітичне еkleктичне мистецтво, яке повністю ігнорувало національні культурні традиції та особливості укладу національної свідомості, поведінки, специфіки психічного укладу тобто всього того, що називається менталітетом. Лише спорадично дехто з малярів намагався створити на противагу академізму національний стиль церковного мистецтва, але фактично всі ці спроби були невдалими.

Відродження основ українського сакрального мистецтва стало прагненням багатьох: духовенства, інтелігенції, митців. Від початку XX ст. прийшло усвідомлення того, що мистецтво є втіленням національної свідомості, національного світогляду – зі всіма його метаморфозами. Мистецтво є національним не тоді, коли просто використовує національний колорит, а коли воно стає необхідним для створення повнокровного автопортрету нації. При такому стані речей, не мистецтво потребує національної свідомості, а національна свідомість потребує мистецтва, яке зберігає національно-культурну ідентичність. На початку XX ст. митці й учені Східної Галичини почали системно вивчати історію іконопису, писати наукові праці на цю тему. Крім того, різні організації влаштовували виставки творів сакрального мистецтва, а музеї збирали й зберігали такі пам'ятки. Преса жваво обговорювала виставки давнього релігійного живопису, знахідки нових творів. Музейні колекції ікон, експонування й реставрація (зокрема, головним реставратором Національного музею на початку століття був М. Бойчук) активізували розвиток сакрального мистецтва в Галичині, привернули пильну увагу до своєрідності української ікони. А. Шептицький писав: «Національний музей допомагає митцям у кожному напрямі – не лише малярам, скульпторам, музикам і письменникам, а й ремісникам всякого роду пізнавати свій нарід і усвідомити собі дорогу власної творчості» [6, с. 34].

Відкриття ікони не тільки повністю змінило уявлення про давню художню культуру й визначило нові духовні шляхи розвитку самої церкви, а й сприяло утворенню нових напрямів в українському мистецтві XX ст. А. Шептицький національно-своєрідний мистецький шлях вбачав, зокрема, у розвитку релігійного мистецтва, яке «...є інтегральним складником художньої культури народу, до того ж має в Україні великі традиції у минулих віках» [1, с. 14].

Одним із перших наповнив ікону фольклорними мотивами Юліан Панькевич: 1891 р. на постійній виставці Товариства прихильників мистецтва він показав ікони із зображенням Христа й Богородиці в народних гуцульських строях [2, с. 25]. Спочатку перспективу відродження українського іконопису на традиціях середньовічного й народного мистецтва усвідомили в художньому середовищі. Незабаром художню цінність давньої ікони та нові шляхи розвитку іконопису побачило й належно оцінило також достатньо вузьке коло церковної інтелігенції, а потім і вірні. Поступово сформувався «новий стиль, який часто не обмежується до самого мистецтва, а стає складовою частиною громадянського світогляду» [4, с. 3].

Пошук національної ідентичності спонукав також галицьких різьбярів звернутися до грандіозної спадщини українського мистецтва, віднайти ті зразки, які були б найбільш близькими до нової естетики – передусім до пам'яток українського бароко-рококо. Мистецькі засади XVIII ст. привернули увагу майстрів XX ст. й були потрактовані по-новому – відповідно до стилістики й естетики національного романтизму. Своєрідними шедеврами цього напрямку стала, зокрема, низка іконостасів, які створив А. Сабарай. Натомість інша група майстрів творчо інтерпретувала зразки українського Середньовіччя – скульптури Русі-України. Зокрема, А. Коверкові вдалося створити узагальнений стиль, який тільки асоціативно нагадував давні прототипи – за силуетом, масами, опрацюванням деталей.

Іконостаси, які виконали А. Коверко та А. Сабарай, – це принципово нові для свого часу твори сакрального мистецтва, у яких ж естетичні, символічні та літургійні фактори взаємодіяли в руслі найважливіших історичних тенденцій, які охоплювали різні сфери (ідеологічну, суспільно-політичну, догматичну).

Одним із найважливіших обрядових елементів у просторі церкви є кивоти-дарохранительниці, які отожднювали з небесними вратами. У їхній архітектоніці галицькі майстри свідомо зверталися до тих іконографічних форм, які здавна побутували в Україні. Зокрема, хрещаті одностовпні кивоти з кутовими пілонами, увінчаними декоративними банями, створено на зразок Андріївської церкви в Києві – історичного меморіалу, що його звів архітектор І. Мічурин на тому місці Старокиївських пагорбів, де, за легендою, Андрій Первозваний поставив хрест. До цих конкретних пам'яток українського мистецтва належали: Софійський собор у Києві в синтетичній єдності архітектури, скульптури й живопису як втілення ідеї прийняття християнства в Україні-Русі та української державності; ренесансний ансамбль Успенської церкви у Львові як символ діяльності Ставропігійського братства й гуманістичних ідеалів; мистецтво козацького бароко в роки меценатської діяльності І. Мазепи, яке на семантичному рівні асоціювалося з автономною державністю, що постала з Руїни.

Своєрідним маркером національної ідентичності стало звертання до зображення видатних історичних і церковних діячів. Зокрема, на початку ХХ ст. в українському мистецтві зроблено перші спроби сформування нової іконографії багатьох українських святих. Війни, неспокійні часи сприяли зростанню патріотизму, що супроводжувалося консолідацією моральних і духовних сил українського народу. Це було загальним настроєм, який у церкві втілювався в особливе шанування святих нашої землі. «Потрібний зворот, потрібно черпати в старих традиціях, що сягають до часів Софії Київської, святих Володимира, Холма, Любомля» [3, с. 419.]. У художніх творах відтворювали рівноапостольні діяння князя Володимира, хрестителя Русі, та княгині Ольги, що першою з руського князівського роду прийняла Христову віру; подвижництво святих воїнів Бориса і Гліба, які й після смерті як небесні ратники стоять на чатах, боронячи рідну землю. До них та інших покровителів української землі – Антонія і Феодосія Печерських, Йосафата Кунцевича, Йова Почаївського – вірні зверталися у своїх молитвах у тяжкі часи. Напевно, не випадково саме в цей час найскладніші богословські абстракції були втілені в повноцінні мистецькі форми в іконографії сюжетів «Христос – добрий Пастир», «Хрестова наука українським дітям», «Андрій Первозваний на Київських горах», «Хрещення України-Русі» та ін.

У цьому контексті слід розглядати також використання окремих рис української ікони бароко (поєднання в одній композиції Бога, святих і реальних людей). Зокрема, Ю. Буцманюк у стінописі жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця доповнив канонічні релігійні композиції зображеннями українських релігійних, політичних діячів, сучасних представників науки, культури й мистецтва [9, с. 56; 87]. Художник Д. Горняткевич, наслідуючи приклад Ю. Буцманюка, написав на склепіннях василіанської церкви в Угневі фреску на тему Покрови, у якій серед сонму святих, що вклоняються Богородиці, зобразив діячів, які долучилися до формування національної ідеї (І. Мазепа, М. Шашкевич, Т. Шевченко, А. Шептицький). Відомі приклади, коли художники в образі Саваофа чи Ісуса Христа втілювали портретні риси А. Шептицького (О. Новаківський, М. Сосенко, М. Бойчук, А. Монастирський). Показовою є низка храмових ікон «Покров Богородиці» (Угерсько, Старе Село, Поморяни), у яких художники зобразили реальний пейзаж із конкретною сільською церквою. Відомі приклади, коли українські митці одягали Христа й Богородицю в традиційні українські строї (Ю. Панькевич, О. Курилас).

Духовно спрямованим на символічне втілення ідеї соборності та всеосяжне, взаємопов'язане образне злиття понять «церква» і «державна» є й релігійний живопис Ю. Магалецького, П. Ковжуна та М. Осінчука. У їхніх творах можна побачити розпростерте синьо-жовте знамено біля престолу Христа, переможний синьо-жовтий стяг у руках Ісуса, що піднімається з гробу (ікона «Воскресіння»), і трисвічник, який стоїть на престолі й перетворюється на тризуб.

У контексті Галичини можна говорити також про регіональну ідентичність як про один із елементів конструювання специфічного соціокультурного простору. Однак у цьому конкретному випадку ідентичність тогочасного галичанина була основою для особливого сприйняття загальнонаціональних проблем, передусім політико-культурних, України. Можна сказати, що регіональні інтереси не тільки не протиставлялися, а підпорядковувалися загальнонаціональним. Таким чином, відродження українського національного духу можна уявити як своєрідне відображення процесу внутрішньої єдності галицької та наддніпрянської частин українських земель. Ідея злуки в одній державі сприяла тому, що в галицькій архітектурі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. майже нівелювалися регіональні особливості: в Галичині, де традиційно будували тридільні церкви з однією або трьома банями, почали переважати хрещаті в плані п'ятидільні храми з одним або п'ятьма верхами. Ідею соборності в релігійному малярстві художники втілювали, зображаючи в одній композиції Софію Київську та церкву Св. Юра у Львові, видатних діячів Сходу й Заходу України. У різьбленні єдність України символізувала геральдична орнаментика (зображення тризуба, геральдичного лева як символу Львова й архангела Михаїла як покровителя Києва). А от у церкві в Старому Самборі соборність України символічно втілено в образах могил борців за її волю з березовими (стрілецькими) та рівнораменними кам'яними (козацькими) хрестами. Можна сперечатися про доцільність таких доповнень у канонічних релігійних сюжетах, але, безсумнівно, ці сцени були актуальними й зрозумілими для патріотично налаштованих сучасників.

Ідеться про прийняття національної та релігійної ідентичності не лише на суто раціональному рівні, а також емоційному, семантичному та міфологічному. У Галичина на межі XIX – XX ст. свідомо викристалізувалися ті національні загальноукраїнські символи, які не втратили своєї актуальності до сьогодні. Важливою є та обставина, що релігію сприймали як сакральний символ єдності української держави.

Нового подиху розвитку релігійного мистецтва в Україні в кінці XIX – першій третині XX ст. надали ідеї націє- та державотворення. Ця тенденція вийшла на якісно новий рівень на межі XIX – XX ст. у середовищі української інтелігенції, яка об'єдналася навколо програми оновлення церкви та формування нової релігійної ідеї. Своєрідність культурологічної доктрини українських мислителів-ідеалістів полягала в тому, що, на їхню думку, вирішення проблеми української державності було немислимим без відродження основ релігійної духовності. Проектуючи та облаштовуючи храми, українські митці вказували шлях змін, ідеал єдності Держави та Церкви. Саме цим можна пояснити, чому найяскравішим явищем українського релігійного ренесансу кінця XIX – першої третини XX ст. стала філософськи обґрунтована й втілена в реальній художній практиці ідея синтезу мистецтв і синтетичного художнього твору – храму. Отже, тодішні митці дійшли однозначного висновку, що українська церква-собор має бути втіленням соборності української нації.

Література:

1. Волошин Л. Княжий дарунок великого мецената : Митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського / Л. Волошин. – Львів : Свічадо, 2001. – 200 с.
2. Голубець М. Сто літ галицького малярства / М. Голубець // Галицьке малярство (три статті) / М. Голубець. – Львів : Логос, 1926. – С. 3–42.
3. Коровицький І. Про рідну богослужбну мову / І. Коровицький // Вістник : місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1936. – Р. 4. – С. 417–421.
4. Л. Богдан. Українське мистецтво / Л. Богдан // Мета. – 1933. – Ч. 18. – С. 3–4.
5. Липинський В. Релігія і державотворче життя / В. Липинський // Дзвони. – 1933. – Річ. III. – С. 114–116.
6. Осінчук М. Галицько-українська ікона / М. Осінчук // Мистецтво. – 1932. – Зош. 1. – С. 34.
7. Субтельний О. Україна : історія / О. Субтельний ; [пер. з англ. Ю. Шевчука ; вст. ст. С. Кульчицького]. – Київ : Либідь, 1991. – 745 с.
8. Химка І.-П. Греко-католицька церква і національне відродження у Галичині 1772–1918 / І.-П. Химка // Ковчег : збірник статей з церковної історії / [ред. : Я. Грицак, Б. Гудзяк]. – Львів, 1993 – Ч. I. – С. 81–104.
9. Юліан Буцманок. Стінопис Жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / [автори-упоряд. : І. Гах, О. Сидор]. – Львів : Місіонер, 2006. – 152 с.