

**Олена Якімова**  
(Львів)

**ПОЛІХРОМІЇ ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ МІСТА УГНЕВА  
ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ В КОНТЕКСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ПОШУКІВ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті проаналізовано стінописи церкви Різдва Богородиці в невеличкому, але сильно національним духом та культурною традицією прикордонному м. Угневі Львівської області. Розглянуто художні формотворчі засади фігуративних й орнаментальних поліхромій храму, які створив Дам'ян Горняткевич. Простежено вияви пізньосецесійної художньої стилістики і так званого українського стилю.*

**Ключові слова:** церква Різдва Богородиці м. Угнева, формотворення, український стиль, стінописи, Дам'ян Горняткевич, історичні персоналії.

*In the article we analyzed the wall paintings of the Virgin Mary's Nativity Church in the small, but strong with the national spirit and cultural tradition border town Ugniv (Lvivska oblast'). The formative principles of art created by the artist Damian Hornyatkevych are consi-*

*dered to be shown through the figurative and ornamental polihromy of the temple. The late Art Nouveau style (its Vienna and western Ukrainian variation called «secession») manifestations of artistic style and the features of so-called Ukrainian style are traced.*

**Keywords:** *the Virgin Mary's Nativity Church in Ugniv, formative principles, Ukrainian style, wall paintings, Damian Hornyatkevych, historical personalities.*

*В статті проведено аналіз росписей церкви Рождества Богородиці в невеликому, але сильному національному духом і культурною традицією приграничному г. Угневе Львівської області. Розглянуті художественні формообразующі основи фігуративних і орнаментальних поліхромій храму, які створив Дамиан Горняткевич. Прослідковано проявлення поздне-сецессионної художественної стилістики і так званого українського стилю.*

**Ключевые слова:** *церковь Рождества Богородицы г. Угнева, формирование, украинский стиль, росписи, Дамиан Горняткевич, исторические персоналии.*

Кінець першої третини ХХ ст. сповнений тривожним передчуттям майбутньої війни та посиленням національного гніту українців з боку офіційної влади Другої Речі Посполитої. Тому зрозумілою і вмотивованою є надзвичайно активна діяльність чисельних українських національно-культурних та освітньо-патріотичних організацій, таких, як «Просвіта», «Рідна школа», «Сокіл», «Луг» та інші. Усі вони шукали моральної опори в сильній, керованій велетом українського духу – митрополитом Андреем Шептицьким, української греко-католицької церкви. Саме Церква була обрана місцем, де концентрувалися національна енергія, думка і дух. Храми, багато з яких набуло нового обличчя та внутрішньої оздоби в зазначений період, мали відігравати роль не лише релігійних, а й культурно-політичних центрів. Саме це спричинило появу національних героїв серед персонажів сакральних сюжетів і у свою чергу мало формувати національне самоусвідомлення українців.

Характерними в цьому сенсі є стінописи чисельних греко-католицьких храмів Східної Галичини, де національна традиція спиралася на релігійно-духовний ґрунт та живилася джерелами сакрального й декоративно-ужиткового мистецтва. Зображення героїв та провідників народу, використання аутентичного українського орнаменту як стилістичного підґрунтя застосували у своїй творчості такі художники, як М. Сосенко, Ю. Буцманюк, О. Кульчицька, О. Новаківський та багато інших. Серед наймолодших митців покоління, що творило власну національну парадигму розвитку, був і той, хто напівусвідомлено спробував підбити підсумок досягнень своїх попередників – випускник Краківської академії мистецтв 1923 року Д. Горняткевич [1].

Силою випадку, отримавши замовлення на оздоблення церкви отців Василіян під патронатом Різдва Богородиці в м. Угневі, що в наш час вважається найменшим містом України, митець із зацікавленням узявся до праці в першій половині травня 1933 року [2, с. 19].

На підготовчому етапі, під час виконання проектів стінописів та встановлення риштувань, митець знайомився з місцевою громадою, яка виявилася не лише доволі освідченою і культурною, але й привітною і щирою. Про роботу в Угневі Д. Горняткевич згадує так: «Дуже милу атмосферу знаходив я теж завжди на приходстві», за душпастирювання о. Трешньовського [2, с. 20]. Подібна прихильність громади до молодого митця давала йому наснаги до праці, а що найголовніше, додавала впевненості у власних силах та віру в подолання всіх можливих неочікуваних труднощів.

Отримавши ґрунтовну фахову підготовку, свої знання художник випробовує на практиці, адже для виконання нових розписів потрібно було зняти попередній шар стінописів, «барви яких полиняли, і позатиралися головні риси ікон» [6, с. 18], та закріпити тиньк. Варто зазначити, що цю суто технологічну роботу було виконано на найвищому рівні. Досі лики святих та орнаменти храму виграють первісними со-

ковитими барвами, переживши лихоліття війни і квартирування в приміщенні церкви машинно-тракторної станції, очільники якої не надто переймалися їх збереженням.

Греко-католицький храм в Угневі був центром українського духу та українства. Навесні 1934 року патріотична угнівська молодь бажала заманіфестувати свою політичну й національну належність і саме на бані церкви Різдва Богородиці, поряд із хрестом, з'явився синьо-жовтий прапор [2, с. 23]. Тому сюжети і взори стінописів автор і замовник, в особі о. Трешньовського, добирали дуже прискіпливо і ретельно. Майже кожна з композицій у сакральній темі мала ще й патріотичну складову.

Згідно архітектурних особливостей споруди, реконструйованої за часів о. Василя Романовського в 1902–1914 роках [6, с. 18], для великих сюжетних композицій Д. Горняткевич міг використати лише підбанні простори, паруси, пілястри та стовпи, на які спирається центральний купол, а також широкі площини південної та північної сторін центральної і середньої частин церкви. Простір, що був ускладнений для всебічного візуального сприйняття, митець заповнив орнаментом. Використавши парчеві взори, мотиви прикрас рукописів княжої доби, хреста й виноградної лози, він створив ніби коштовні рами для більших за розміром та значущих за змістом композицій, зокрема сюжетів Вознесіння Ісуса Христа і Покрови Богородиці.

Суто живописні роботи було розпочато з опрацювання підкупольного простору великої головної бані. Саме там митець відтворив сюжет Воскресіння Господнього. Велика композиція стримана щодо кількості використання фігуративних образів. Кожна постать має своє місце, де відбувається призначена для неї дія. Зображено янголів та святих, що жестами вказують на постаті Христа і Богородиці, які панують на небосхилі над центральною частиною іконостаса. Образи Матері Божої та Ісуса Христа є логічним продовженням сакральних композицій вівтарої перегородки. Стриманий пейзаж, без характерних споруд чи рельєфу, не відволікає від концентрації уваги на головному сюжеті поліхромії центральної бані. Ключовим образом композиції, дещо більшим за розмірами від інших персонажів, є фігура Ісуса Христа. Він возсідає на хмарах, як на небесному престолі, оточений серафимами, та ніби благословляє віруючих, що зібралися перед ним. Риси облич Божих прислужників, які оточують могутню фігуру Христа, – персоніфіковані. Це характерні для регіону типові образи, у яких угадуються представники громади Угнева. Загалом мешканці містечка залюбки позували авторіві.

Образ Христа розміщено над іконостасом і лише тендітна фігура Богородиці умовно розділяє два світи: світ земний і свій небесний, перебуваючи між ними, згідно свого місця в релігійній ієрархії. Ця тема (Богородиці-посередниці та заступниці людей перед Богом) буде розвинена Д. Горняткевичем в образі Богородиці Покрови.

Варто зазначити, що загалом Д. Горняткевич удамо використав українську орнаментальну символіку та мову символів-знаків, характерну для церкви як східного, так і західного обряду. Постаті Матері Божої та двох архангелів обабіч неї розділяють кущі, доповнені квітами лілії та троянди. Ці рослини споконвіку є виразом чистоти, незайманості, доброти Пресвятої Діви Марії та Божих ласк. Світлі й одухотворені, виконані в тій самій пастельній кольоровій гамі, що й хмари-небеса, образи архангелів і Богородиці контрастують з достатньо похмурими та стриманими зображеннями апостолів. За рахунок цього вони добре «читаються» на фоні вишукано вибудованого пейзажного тла композиції.

У парусах над центральною частиною храму за традицією розміщено зображення чотирьох євангелістів з їх неантропоморфними символами. А на стовпах на рівні іконостаса – святих Петра і Павла.

У зимовий період, що в 1933–1934 роках видався особливо холодним, майже всі живописно-оздоблювальні роботи в храмах Галичини призупинили. Тим часом Д. Горняткевич скрупульозно аналізував спроби втілення національної ідеї досвідченіших колег. Маючи потяг до мистецтвознавчого узагальнення побаченого та почутого, що пізніше виявився в його великих працях і критичних статтях з мистецтвознавства та

історії українського мистецтва, Д. Горняткевич шукав джерел інспірації в тих митців, яких брав собі за приклад. У Я.-Г. Розена він відзначав впливи Ренесансу й бароко, для яких характерно було включати у фігуративні композиції осіб замовників або патронів храмового будівництва. На стінах вірменського храму, майже з фотографічною подібністю, з-під талановитого пензля Я.-Г. Розена постають зображення трьох архиєпископів Львова та багатьох інших упізнаваних мешканців міста й околиць [7]. Особливо важливою є поява серед персонажів стінопису головного храму вірменської громади м. Львова особи митрополита Андрея Шептицького.

Патріотичними за суттю та змістом Д. Горняткевич визначав поліхромії, що їх творив у той час у церкві отців Василіян у Жовкві Ю. Буцманюк. Їх він окреслив, як «цілі сторінки з давньої та новітньої історії України з постатями не лише діячів на полі церковного життя, але також політиків, мужів науки, літератури й мистецтва». За тим самим принципом творить, на його думку, і П. Холодний свої вітражі для церкви Успіння Богородиці у Львові, виявляючи, за допомогою вишуканих вітражних полотен, найбільш значущі і ключові аспекти й постаті історії Київської, Галицької та козацької Русі [4].

Ознайомившись з усіма цими зразками неперевершеного мистецького хисту, після завершення першої частини храму в червні 1934 року, митець повернувся до розробки образу Покрови Богородиці, який він задумав для другого, меншого за розмірами, підбанного простору. У композиції мотиву «опікунки культурного й суспільного життя в Україні» Матері Божої Покрови художник пропонує глядачеві дещо іншу, від Вознесіння, схему побудови поліхромії, подібну до тієї, яку використав Ю. Буцманюк у жовківському храмі отців Василіян. Але, залишаючись вірним собі, митець не переобтяжує сюжет людськими образами. У цій поліхромії спостерігаємо вже пейзажний мотив Львова і Києва, зокрема зображено найвизначніші святині цих міст. У стінопису Покрови є і метафорична національна символіка, і зображення не лише представників інтелігенції, історичних провідників народу, а й самого народу східних, центральних і західних регіонів України в традиційних строях, як уособлення насамперед міщанства й селянства. Центром композиції є фігура Богородиці, яка захищає людей своїм омофором, та діти в національному вбранні, що тримають перехрещені, але не підняті ще прапори в національних кольорах. У руках дівчинки блакитний прапор та квітчастий вінок, який вона простягає до Святої заступниці. Погляд її прикутий до юнака – майбутнього захисника і творця-здобувача незалежної Батьківщини. Він не випускає з рук жовтого прапора, тримаючи його як військову хоругву. Праву руку ж юнак постягає до Богородиці, тримаючи в ній терновий вінець – символ пройдених і майбутніх випробувань свого народу.

Зліва від Богородиці крокують представники міщанства й селянства, праворуч зібралася когорта провідних історичних діячів. Але, на жаль, не всі зі створених Д. Горняткевичем образів збереглися. На бані проглядають плями забілів, подекуди пізніше перемальовані без відновлення образів, що були на місці прогалин. Про первісний вигляд стінопису ми довідуємося від самого автора і можемо їх оцінити завдяки кільком збереженим фотографіям, зроблених помічником Д. Горняткевича, студентом малярства та фотографії Віленського університету, О. Диким [2, с. 20].

Кого ж художник обрав для зображення у своїй композиції? Ходу історичних персонажів розпочинає апостол Андрій із хрестом у руках, бо, за легендою, саме він приніс на нашу землю християнство. За ним слідують хрестителі Русі – святі Ольга і Володимир. Княгиня Ольга тримає в руках макет храму, що нагадує Десятинну церкву, багатобанна просторова структура якої стала прообразом усіх храмів руської Церкви східнохристиянського обряду. Наступним у когорті історичних діячів, який долучився до становлення і розвитку української культури, для Д. Горняткевича є Нестор Літописець. Він тримає розгорнутий сувій, на якому раніше були написані літери, у наш час утрачені під забілами. За задумом художника, наступними для розкриття теми з історико-культурологічного погляду, у композиції було зображено

князя Данила Галицького в королівській короні та горностаєвій мантиї і гетьмана Івана Мазепи, Т. Шевченка. Їх постаті втрачено. Подібна доля минула лише одного з творців українсько-руської літератури – члена «Руської трійці» М. Шашкевича. В оригінальному розпису його постать у повсякденному священицькому вбранні передувала образу Д. Вітовського в однострої старшини УСС. Тому не дивно, що фігуру провідного політичного діяча ЗУНР було забілено, а місце підфарбовано так, ніби її там і не існувало. Це добре видно за сучасного стану збереження розпису, тому що забіли робили вапном, а воно має здатність роз'їдати і новий пігмент. Дивом зберігся образ митрополита Андрея Шептицького, який для митця був сучасником та уособленням відродження національної культури.

Окрему групу становить друга частина персонажів, що персоніфікує етнографічну складову поліхромії. Це і фундатор храму в Угневі С. Жуковський із дружиною у вбранні багатих міщан регіону. Показовою є пара молодят у характерних святкових строях. На голові дівчини надзвичайно цікавий головний убір та прикрашена хустром свитка. За молодими було розміщено міщан традиційного вигляду з передмістя Угнева й Застав'я. Поряд з ними жінки в костюмах різних етнографічних регіонів: холмчанка, киянка, подолянка, гуцулка. На жаль, до наших днів збереглися лише останні чотири жіночі фігури. Усі інші, за дещо незрозумілих причин, були поховані під шаром вапна.

Знаковою є також поява в оточуючому пейзажі угнівської церкви захоронення та каплиці на цвинтарі, де поховано С. Жуковського [2, с. 26]. Їх від знищення береже янгол-охоронець, розміщений на західній стороні підбанного простору. У парусах, які з'єднують конструкцію бані з площиною стін, художник подав зображення найшанованіших українцями святих: Іоанна Златоуста, святих Миколая і Василя Великого, Григорія Богослова.

На південній стіні середньої частини храму Д. Горняткевич зобразив сцену Різдва Ісуса Христа. Згідно з описом композиції автора «на промені Віфлеємської зірки виринає багряна візія св. Хреста, як фантом місії нашого Спасителя» [2, с. 26]. Композиція північної стіни розповідає притчу про втихомирнення бурі Ісусом Христом. Складки вбрання та волосся персонажів виконані надзвичайно динамічно і ніби є продовженням бурхливих та неспокійних хвиль.

На пілястрах вражають багатством риз святі Володимир і Ольга з молитовно складеними руками. А над ними, відділені смугами орнаменту й візерунковими рамами, – святі Антоній і Феодосій Печерські.

У стінописах яскраво виявився особистий характер письма митця Д. Горняткевича. Хоча він і надихався роботами вже знаних славних майстрів, але не копіював їх манеру, а запозичував принципи образотворчості, які йому найбільше імпонували в роботах Ю. Буцманюка, П. Холодного, Я.-Г. Розена. Якщо Ю. Буцманюк більше дотримувався канонів і традицій давнього іконопису, виводячи, хоч і не так відкрито, як в іконі XV–XVII ст., кольоровими штрихами складки одягу, то Д. Горняткевич трактує одяг святих уже більш декоративно, подекуди, навіть, підкреслюючи внутрішні об'єми й тіні тканини темним контуром. Однак у деяких композиціях одяг святих змодельовано в традиції академічного реалістичного живопису, що у свою чергу характерно для манери виконання стінопису Я.-Г. Розеном. Крила ж янголів тяжіють до традиційного трактування вітражного полотна, яке митець міг запозичити з творчості П. Холодного Старшого, якими надзвичайно захоплювався. Можливо, цим Д. Горняткевич хотів підкреслити ритмічність побудови окремих композицій, поєднавши великі, приглушеної тональності площини вільного простору з, ніби створеними з кольорових скелець, крилами небесних стражів. Просторово, з масштабних композицій це вишукане мерехтіння форм переходить в орнаменти, що творять емоційне оформлення храму і формують відчуття завершеності певного сюжету.

Намагаючись поєднати образно-стилістичні досягнення Ренесансу і бароко, подати в сакральних стінописах образи громадських діячів і народних героїв у ликах святих,

інспіруючись стилістикою Ю. Буцманюка, Я.-Г. Розена, П. Холодного, Д. Горняткевич іноді втрачав єдність власного стилю. Але, завдяки багатій і багатогранній системі орнаменту, оздоба храму сприймається цілісно й логічно.

1. *Гал І.* Дам'ян Горняткевич / серія «Митрополит Андрей Шептицький та українські художники початку ХХ ст.». – Фонотека «Радіо “Воскресіння”», 2010.
2. *Горняткевич Д.* До історії найновішого іконопису Угнівської церкви // Угнів та Угнівщина. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1960. – С. 18–34.
3. Горняткевич Дам'ян // Енциклопедія українознавства. – Л., 1993. – Т. 2. – С. 415.
4. *Грималюк Р. М.* Вітражі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Л., 2004. – 236 с., 169 ілюстр.
5. *Буцманюк Ю.* Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця. – Л., 2006. – 152 с.
6. *Петришин В.* Церква в Угнові // Угнів та Угнівщина. – Нью Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1960. – С. 14–18.
7. *Smirnow J.* Katedra ormianska we Lwowie. – Lwów, 2002. – 241 s.