

Аналіз поняття дозволяє нам відзначити головні напрямки трансформації цієї ідеї. Сутність змін полягає у троякій персоніфікації фокусу святості – з природи на людину, матеріально-фізичного на ідеально-духовне, з конкретно-наочного на абстрактне і небачене.

3.4 Ігор КОВАЛЬЧУК. ГАЛИЦЬКІ МАЛЯРИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ – ТВОРЦІ НОВІТНЬОЇ СТОРІНКИ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

В статті йде мова про розвиток сакрального мистецтва в Галичині на зламі років ХІХ–ХХ століть. Майстри українського іконопису К. Устинович, Ю. Панькевич, М. Сосенко, П. Холодний та ін. продовжували той творчий процес, завдяки якому українська ікона за тривалі історичні періоди розвитку не втратила життєздатну спрямованість, не виродилася в картини. Вони не переступили ту межу, коли відхід від основоположних богословських засад ікономалярства загрожує перетворенню його вже у малярство сухого релігійного змісту.

Ключові слова: іконопис, українське ікономалярство, українська ікона, сакральне (релігійне) мистецтво, мистецька душа.

Актуальність теми. Колекція іконопису Національного музею у Львові вже упродовж ста років слугує орієнтиром для новітніх творців релігійного мистецтва. Недаремно видатний український мистець і громадсько-політичний діяч Петро Холодний (1876–1930) ще сімдесят літ тому сказав прикметні слова: «Богатство збірок Національного музею дає можливість вважати, що, власне, тут є ті двері, в котрі належить стукати – і мистцю, і вченому, і звичайному смертному, які шукають правди про збірну псіхе українців» [181].

Однак зрозуміло, що не слід шукати у творчості українських ікономалярів першої третини ХХ ст. безпосередніх реплік з ікон попередніх епох. При цьому варто пояснити, чому в контексті порівняння з московськими іконами візантійського стилю, які не змінились з доби А. Рубльова. Суттєвішим є те, що переважна більшість із цих ікон на прикладі великого масиву пам'яток українського сакрального мистецтва попередніх століть відчували його невинну еволюцію: ікона ХVІІ чи ХVІІІ ст. має цілий ряд ознак, які вирізняють її від ікони навіть того ж сюжету, але створену в ХV чи ХVІ століттях.

Мета дослідження. Майстри українського іконопису зламу ХІХ–ХХ і перших десятиліть ХХ ст. продовжували той творчий процес, завдяки якому українська ікона за тривалі історичні періоди розвитку не втратила життєздатної спроможності. Важливо, що українська ікона не виродилася в картину, як на Заході, і не законсервувалася, як на Сході.

Це варто з'ясувати хоч би на рівні гіпотези. Ця особливість оберігала її від засвоєння непорушних схем, що сковували творчу ініціативу малярів, хоча зрозуміло, що вони не переступали ту межу, коли відхід від основоположних богословських засад ікономалярства загрожує перетворенню його вже у малярство релігійного змісту.

Основний зміст статті. Подібне розуміння іконопису притаманне і мистцям першої третини ХХ століття. Вже їхніх старших сучасників Корнила Устиновича й Теофіла Копистинського (1844–1916) можна вважати переконливим прикладом саме такого, характерного для тодішньої української культури, типу мистців. Вони здобували мистецьку освіту в навчальних закладах Європи, і поверталися на західноукраїнські землі з розширеним світоглядом, з набутих за кордоном професійним вишколом, але водночас поверталися і такими, що не втратили кровного зв'язку з рідною культурною традицією.

Окрім того, слід розглядати їхній іконописний доробок також і в контексті тодішньої загальної суспільно-політичної ситуації українців у Галичині, яка на той час була складовою частиною Австро-Угорської монархії, хоч значною мірою надалі залишалася й під впливом і в залежності від польського чинника, оскільки саме поляки тоді становили чи не більшість в адміністративному апараті Галичини. За таких обставин перед її українським населенням стояло першочергове завдання: зберегти свою національну ідентичність, постійно дбати про самоутвердження, аби не розчинитися в чужому етнічному середовищі. Важливим чинником цього самозбереження була релігійна належність українців саме до східнохристиянської традиції, суттєвим компонентом якої було й сакральне мистецтво. Відтак і на його творців певною мірою лягала відповідальність за подальшу долю народу в умовах динамічного розвитку світу.

Мистці намагаються виробити найадекватнішу малярську формулу і для іконопису, як носія споконвічних морально-естетичних вартостей, а водночас – і збагаченого нюансами змістовного наповнення і формально-пластичного вирішення, що були зумовлені конкретною історичною, часовою і регіональною дійсністю. Хоча це не означає, що подібної мистецько-естетичної орієнтації дотримувалися всі тогочасні малярі-іконописці, чимало з яких розуміли своє завдання дещо інакше. Внаслідок цього в їхньому тодішньому середовищі можна виокремити три основні тенденції ікономалярства: 1. всеціло зорієнтовану на канони традиційного іконопису, без будь-яких ознак, привнесених новою епохою; 2. ґрунтовану на фундаменті богословсько-естетичних засад ікономалярства, але органічно поєднану з мистецько-естетичними вимогами нового часу; 3. орієнтовану на західно-християнське мистецтво релігійної тематики. Зрозуміло, що не в кожному випадку можна чітко розмежувати ознаки означених тенденцій у творчості конкретних мистців, однак переважно їхній доробок у цій сфері наочно виявляє котрусь із них.

На схилі XIX ст. серед пов'язаних із релігійним мистецтвом українських малярів у Галичині вирізнялися *Теофіл Копистинський* (1844–1916) та *Корнило Устинович* (1839–1903). Вихованці мистецьких академій у Кракові й Відні, вони засвоїли естетичні засади західноєвропейської школи й керувалися переважно ними в своїй обширній практиці церковних малярів. Обидва вони залишили у цій ділянці значний доробок у багатьох населених пунктах Галичини. Добрий професійний вишкіл й відповідальне, солідне відношення обох цих малярів до справи сприяли високому авторитетові їх як широковідомих майстрів сакрального мистецтва. Характерно, що обидва ці мистці цікавилися і сакральним мистецтвом Наддніпрянщини, ознайомившись з його пам'ятками. Зокрема, Т. Копистинський у 1890 р. побував у Києві з метою відчутти безпосередньо спілкування з тамтешніми скарбами українського мистецтва багатьох століть [Słownik artystow Polskich. – tom IV. – Wrocław-Warszawa-Krakow-Gdansk-Lodz, 1986.]. Серед робіт цього профілю самого Т. Копистинського слід згадати поліхромію вівтарної частини церкви у Верблянах та в церквах св. Миколая в Рудниках, в Городищі, Добрянах, іконостаси у Миклашеві біля Львова, в Жовтанцях, Батятичах, Жидачеві, окремі ікони до церкви Преображення Господного у Львові, в с. Соколі. Характерним зразком творчості Т. Копистинського була також ікона «Преображення», що зберігалася в колекції НМЛ і була втрачена у 1952 році під час вилучення і нищення багатьох мистецьких творів з цього зібрання [Арофікін В., Посацька Д. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові. – Київ-Львів, 1996. – С. 25.].

К. Устинович, підбиваючи підсумок своєї праці у сакральному мистецтві, говорив: «Пів сотні церков має мої ікони; п'ятнадцять – іконостаси; одинадцять – стінопис, а в сімох лишив я, крім декоративних картин, вартісні мистецькі твори за протяг часу від 1862 до 1902 року» [Голубець М. Сучасне малярство Галицької України // Календар «Просвіти» на 1918 р. – Львів, 1917. – С. 163]. Якщо ж конкретизувати ці загальні слова мистця, то слід згадати хоч би церкви у Славську, Волосянці, Більчу, острові, Угринові, Тишківцях... Яскравим прикладом підходу К. Устиновича до релігійного мистецтва є дві його ікони, що донині зберігаються в колекції Національного музею у Львові, а саме «Мойсей» та «Христос перед Пилатом». За характеристикою М. Голубця: «Мойсей» і «Христос» – се наскрізь не релігійні картини. Один і другий – се Устинович і ніхто більше. Перший, що вийшов на синайську гору і в могутніх руках підійняв скрижалі Господніх заповітів, се той творець і коваль народного Духа, яким уявляв себе сам Устинович. Другий, станув перед українським «Пилатом», що не розуміє його душі, але, боючися відвічальности – вмиває руки. Характеристичне тут обличчя Христа, портретово схоже з обличчям артиста» [Там само].

Значною мірою подібних поглядів на релігійне мистецтво дотримувався і Ю. Панькевич – автор численних ікон і стінописів у церквах Галичини. Приміром, у Єзуполі, Сільці, Денисові біля Бережан, Борисові біля Тернополя, в Одрехові, Глинянах, Бовшеві [Голубець М. Галицьке малярство. – Львів, 1926. – С. 25–26; Історія української культури. – Львів, 1937. – С. 624–625, 627.]. Водночас Ю. Панькевич започаткував новаторський в українському ікономалярстві прийом надання іконі місцевого етнографічного колориту, зображаючи їхніх персонажів в українському народному одязі (приміром, гуцульському). Щоправда, при цьому варто згадати, що вже в іконах українських іконописців XVI ст. спостерігається початки тенденції, коли на одязі навіть Ісуса Христа й Богородиці з'являються орнаментальні мотиви, походження яких однозначно можна пов'язувати з традиційною українською народною вишивкою. Спонукуваний новими історично-суспільними обставинами, Ю. Панькевич вводив цей прийом у своє ікономалярство послідовно й переконливо, створюючи образи, близькі народному розумінню релігійного мистецтва у той складний неоднозначний час. Щоправда, спочатку подібні твори мистця викликали спротив, а часом і обурення окремих глядачів, передусім – зі середовища духовенства. Проте Ю. Панькевич переконливо аргументував свою позицію словами: «Українське релігійне малярство доходить до того, що творилося колись в Італії і в інших культурних народів. Воно хоче висказати себе своєю рідною мовою. Я пішов свідомо тою дорогою, на яку наше малярство давним давно вступило, пішов з переконанням, що сповняю святій обов'язок супроти нашої Церкви і рідного народу» [Голубець М. Сто літ Галицького малярства. 1804–1904 // Стара Україна. – 1925, VIII–X. – С. 147].

З інших малярів, що працювали в руслі саме цієї тенденції, звертав на себе увагу вихованець Академії мистецтв у Мюнхені, прикарпатець Ярослав Пстрак, твір якого «Христос на Оливній горі» виділявся підкреслено простонародною зовнішністю Спасителя, котрий сприймався як близький до народного світосприйняття образ втомленої і згорьованої людини [Фіголь М. Ярослав Васильович Пстрак. – К., 1966]. Очевидно, таку трансформацію іконних образів можна вважати органічним і логічним етапом еволюції новітнього українського іконопису. Якщо подібний відхід від багатовікових традицій сакрального мистецтва можна зрозуміти й пояснити обставинами й потребами певного історичного етапу історії суспільства (а переважно також і суб'єктивними прикметами творчого методу конкретного мистця), то навряд чи саме такий шлях його розвитку був найперспективнішим на майбутнє.

Те ж саме стосується й іконопису випускника Краківської Академії мистецтв Антона Манастирського (1878–1969) — художника, дуже продуктивного на полі церковного малярства (Пор.: Нановський Я. Й. Антон Іванович Манастирський. – Київ, 1963; Островський Г. Антон

Манастирський. – К., 1980). Численні іконостаси й окремі ікони його роботи у багатьох галицьких церквах відзначаються добрим професійним виконанням, проте деколи вони мають відтінок серійної ремісничої байдужості як у техніці виконання, так і в образному трактуванні.

З цього ж огляду особливо значимою для історії новітнього українського іконопису є мистецька спадщина Модеста Сосенка (1875–1920) [Див.: Свенціцький І. Модест Сосенко: Каталог. – Львів, 1920; Голубець М. Сто літ галицького малярства // Галицьке мистецтво. – Львів: НТШ, 1926. – С. 34–35; Радомська В. Повернення Модеста Сосенка // Зерна: Літературно-мистецький альманах українців Європи. – 1994. – ґ 1. – С. 33–37] та Петра Івановича Холодного (1876-1930) [Див.: Голубець М. Холодний // Українське мистецтво. – Львів, 1926. – ґ 3; Про П. І. Холодного: Статті І. Свенціцького і М. Драгана. – Львів, 1931]. Характерно також, що мистецька доля обидвох переплетена з діяльністю двох великих ієрархів Української Церкви ХХ ст. Опікуном і доброчинцем першого із них був митрополит Андрей Шептицький, а найвищі досягнення другого були би немислимі без співдії патріарха Йосифа Сліпого. Відродження українського сакрального мистецтва на новій основі, у першій третині ХХ ст., неможливо розглядати без цих двох видатних мистців. Вони привнесли у нього живий імпульс і нове його розуміння, що значною мірою є дороговказами досьгодні.

Модест Сосенко при сприянні й матеріальній допомозі митрополита Андрея студіював у Кракові, Мюнхені й Парижі, а від 1906 року мешкав у Львові. Перебування в перших роках ХХ ст. у провідних мистецьких центрах Західної Європи дозволило йому ґрунтовно ознайомитися з тамтешнім, активним і багатограним тоді, мистецьким життям. Вразливою мистецькою натурою молодий М. Сосенко чуйно реагував на деяку невідповідність сучасної йому практики українського іконопису – до богословського підґрунтя сакрального малярства, та й до магістральної лінії його розвитку упродовж кількох сотень літ. Перебування на Заході збагатило мистця розумінням тодішніх напружених і плодотворних пошуків європейським мистецтвом нових шляхів розвитку, хоча Сосенко і розумів, що Україна мусить шукати власних доріг, фундаментом яких мають бути її питомі традиції, але переглянуті через призму тодішнього європейського досвіду. Попри відпущений йому долею недовгий творчий шлях, М. Сосенко наполегливо працював над реалізацією такої непростой естетичної програми, і результати його праці стали доказом успіху. Ніби передчуваючи короткотривалість свого земного життя, він працював дуже напружено й наполегливо. Стінописи й іконостаси його роботи у Плужниках біля Товмача, Підберізцях під Львовом, Печеніжині, Славську, Десятниках, Підкамені біля Рогатина, Рикові, Золочеві, Більчі Золотому тощо (збереглися лиш дуже вибірково) засвідчували великий творчий потенціал і професійні здатності мистця.

Велике значення для формування творчого методу й індивідуальної мистецької манери Модеста Сосенка мала його багаторічна співпраця з Національним музеєм у Львові, в тому числі – і як реставратора іконопису. Безпосередній контакт з пам'ятками іконопису минулих століть дав йому не тільки глибинне відчуття самої його духовної сутності, але й допоміг зрозуміти техніко-технологічні особливості цього малярства. З іншого боку, не могло минути безслідно і навчання у провідних європейських мистецьких центрах та ознайомленість з тамтешнім художнім життям. Саме тому в більшості творів М. Сосенка із ділянки сакрального мистецтва органічно поєднуються основні засади іконопису – із окремими елементами новітньої на той час мистецької мови, передусім – сецесії, а говорячи ширше – модерну. Більше того, М. Сосенка слід вважати першим, хто настільки переконливо зумів впровадити ці стилістичні ознаки в образну структуру української ікони початку ХХ ст.

Його сакральному малярству притаманна одухотвореність образів, характерними ознаками яких є стрункі, а то навіть і видовжені постаті персонажів, окреслені плавною лінією контуру, традиційна для ікони площинність форм, гармонійно-злагоджений колорит і впевнений рисунок. Означеними рисами відзначаються, приміром, виконані ним малярські компоненти іконостасу 1902–1908 рр. в церкві Святооунфрїївського монастиря у Львові.

Дуже показовим для цієї сфери його творчості можна вважати стінопис церкви св. Миколая в Золочеві, де фігуративні зображення займають підпорядковане місце, а домінують – декоративно-орнаментальні мотиви, блискучим майстром яких був М. Сосенко. Враховуючи важливість орнаментики для східно-християнської традиції, починаючи вже від перших століть християнства, і згодом – в епохи Візантії та Київської Русі, як також – надзвичайно багату розробленість орнаментики в українському народному мистецтві, М. Сосенко приділяв їй особливу увагу й у власній творчості. Тим паче, що він опрацював й окреме видання Національного музею у Львові, присвячене орнаменталії українських рукописів XVI–XVII ст. [Див.: Сосенко М. Прикраси рукописів Галицької України XVI–XVII в. Ставропігійського музею. – Львів, 1923]. В цьому контексті слід згадати й сумлінно, докладно опрацьовані Сосенком проекти поліхромії Успенської церкви у Львові (зберігається у фонді графіки НМЛ), серед яких орнаменталія також відіграє помітну роль не лише в суто декоративному, але й символічно-змістовому значенні. Про взаємозалежність і взаємодоповнюваність цих двох аспектів семантично багатого християнського мистецтва візантійської традиції М. Сосенко незмінно пам'ятав, й обидва вони завжди взаємодіють у виконаних ним чи то окремих іконах, чи – в іконостасних ансамблях, або ж – монументальних стінописах.

Відтак маємо всі підстави вважати, що Модест Сосенко значною мірою причинився до відродження українського сакрального малярства у його комплексній нерозривності: по-перше – станкового іконопису й монументальних розписів; по-друге – сюжетно-тематичного фігуративного та декоративно-орнаментального малярства.

Дальший розвиток цієї тенденції виразно простежується у творчості наступного покоління галицьких малярів 1920–1930-х рр., хоча зрозуміло, що їх не можна вважати епігонами М. Сосенка. Йдеться про те, що вони продовжували ту лінію новітнього українського сакрального мистецтва (малозрозуміло на чому базувалось новітнє українське сакральне мистецтво модерному європейському мистецтві, загальноукраїнській традиції (можливо барокової), регіональній галицькій традиції вибрати варіант, або подати свій та пояснити), представники якої в нових суспільно-історичних реаліях працювали над тим, аби органічно поєднати багатовікову традицію – зі своїм досвідом мистця ХХ ст. і з відповідно трансформованими потребами Церкви в особі як духовенства, так і її вірних.

Вплив мистецтва Модеста Сосенка відчув на собі, приміром, Юліан Буцманюк (1884–1967) – автор прикметного (чим саме) для історії українського сакрального мистецтва стінопису в церкві Серця Ісусового василіанського монастиря у Жовкві (1920-і рр.). Певною мірою можна говорити про відлуння спадщини М. Сосенка і в малярстві ряду галицьких малярів 1930-х рр., хоча, напевно, вони більше перебували під впливом свого старшого сучасника, вже згаданого Петра Івановича Холодного. Його мистецько-естетичні позиції співпадали з переконаннями М. Сосенка, й він також прагнув до логічного продовження еволюції українського сакрального мистецтва. Добре охарактеризував його прагнення М. Драган: «І чи ми признаємо, чи не признаємо рацію тому поворотові мистців до минулого, – то все таки з творів П. Холодного віє на нас нет мертвою копією пережитих мистецьких категорій, а справжнім новочасним духом у синтетичній формі старих українських традицій і нових змагань. У пошукуванні затраченої мистецької душі народу П. Холодний зайняв визначне місце, бо ступив на той шлях зовсім оригінально (ікона не обов'язково оригінальна). Спроби Модеста Сосенка були йому невідомі» [Драган М. Мистецька творчість П. Холодного (з нагоди посмертної виставки) // Діло. – Львів, 1931. – 27-28 березня].

Природно, що спрямування їхніх пошуків у царині сакрального мистецтва співпали, бо й П. Холодний бачив тут перед собою аналогічну мету, а саме: «Зробити ту роботу, яку провадили всі попередні покоління, а власне передати свою добу через свою душу, а зробити так, щоб – як і в них – зоставав зв'язок між сучасним і попередніми часами, коли пророблено гігантську роботу, і пророблено добре. /.../ Тепер, у час політичного відродження нації, у час, коли західне мистецтво вже не має такої експансії і само шукає свіжої крові для дальшого розвитку й охоче

бере її зо Сходу, – ми властиво не маємо іншого, кращого виходу, як йти дорогою, по якій вже йшли раніше» [Холодний П. Відповідь на запит // Двадцятьп'ять-ліття Національного музею у Львові. – Львів, 1930. – С. 5].

Петро Холодний цікавився українським іконописом і раніше, але практично зайнявся ним вже у львівський період його життя і творчості (від листопада 1924 р. він уже постійно мешкав у Львові), маючи тоді нагоду вивчати різні його аспекти на базі колекції НМЛ. Серед перших спроб П. Холодного в ділянці іконопису були «Святі Зосима й Саватій» (експонувалася на I виставці Гуртка діячів українського мистецтва у Львові, в 1922 р.), «Цариця небесна» (II виставка ГДУМ у 1923 р.), ікона Богородиці (III виставка 1924 р.), один з проєктів вітражів для Успенської церкви у Львові та ескіз іконостасу каплиці Львівської Духовної Семінарії (на IV виставці ГДУМ у 1926 р.).

Дві останні роботи, що експонувалися на виставці 1926 року, особливо знаменні: і для становлення П. Холодного як новатора в українському релігійному мистецтві, і для історії новітнього українського мистецтва взагалі. Якраз своїми роботами для Успенської церкви у Львові здобув він визнання, виконавши тут монументальні віттарні ікони «Серце Ісусове», «Святі Володимир та Йосафат», ікону «Св. Євстахій». За його проєктами для храму було виготовлено шість вітражів (три з них, що у віттарній частині, встановили у 1926 р.; у трьох вікнах південної стіни вітражі встановлено вже після смерті мистця).

Ікони демонструють здатність художника мислити масштабними категоріями, вміння надати своєму творові особливої багатоаспектності змісту, а водночас – й відповідного формально-пластичного втілення.

Петро Холодний став серед українських художників піонером вітражного мистецтва, передусім у такому обсязі, як його роботи в Успенській церкві. У трьох вікнах апсиди розміщені «Покрова» (у центральному вікні), архангели Михаїл і Гавриїл. У трьох вікнах південної стіни церкви – «Святі Антоній і Теодозій Печерські, Нестор-літописець і два князі (Ярослав Осмомисл і Данило Галицький)», «Святі Володимир і Ольга, а також – Борис і Гліб», «Почесні добродії церкви» [Про вітражні ансамблі роботи П. Холодного у Львові та Мазниці (під Бориславом) див. окремі публікації: Грималюк Р. Вітражі Петра Холодного // Дзвін (Львів). – 1991. – № 11. – С. 150–154; Гах І. Культовий вітраж в історії національного мистецтва // Українське сакральне мистецтво: Матеріали міжнародної наукової конференції. – Львів, 1994. – С. 83–88.].

Мабуть, ще працюючи для Успенської церкви у Львові, П. Холодний уже продумував іншу свою етапну роботу. Нею стало замовлене тодішнім ректором Духовної Семінарії, о. Йосифом Сліпим, мистецьке оформлення семінарської молитовниці. Спочатку П. Холодний виконав іконостас, згодом – настінні розписи. М. Драган назвав цей мистецький ансамбль «творчим подвигом», а І. Свенціцький писав:

«Будуччина безперечно з вдячністю згадуватиме ті хвилини, коли за тяжко добутий гріш рішився провідник Семінарії віддати роботу іконостасу саме Холодному» [Свенціцький І. Петро Холодний // Про П. І. Холодного: Статті Іларіона Свенціцького і Михайла Драгана (окрема відбитка з «Діла»). – Львів, 1931. – С. 7]. Треба дійсно віддати належне не лише виконавцеві – П. Холодному, але й замовникові Йосифу Сліпому – тонкому цінителеві мистецтва й ініціаторові численних мистецьких починань [Про цю грань його діяльності див.: Сидор О. Блаженніший Йосиф і мистецтво. – Рим, 1994.]. Можна не сумніватися, що при укладанні іконографічної програми іконостасу і стінопису неодмінно бралася до уваги його думки, поради, побажання.

Пристаючи до цієї епохальної для української культури роботи, П. Холодний повинен був розв'язати і суто технічну проблему: розмістити усі необхідні малярські компоненти на стінах й у просторі пристосованій під каплицю звичайної, великої за розмірами, кімнати, щоб усе це в комплексі сприймалося належним чином, у відповідності з традицією [Ґрунтовний опис виконаного П. Холодним малярського оздоблення каплиці зробив о. Петро Хомин у статті «Каплиця Духовної семінарії у Львові (З приводу випosaження її в іконостас та стінопись)» // Нива. – 1929. – ґ 7/8. – С. 263–273; ґ 12. – С. 459–465; 1930. – ґ 1. – С. 24–31. Європейські читачі познайомилися із цим ансамблем сакрального мистецтва зі статті Володимира Залозецького «Der Neue Freskenschmuck in der Kapelle des Griechisch-Katholischen Seminars in Lemberg // Christliche Kunst (Muenchen). – 1935/36. – S. 315–318].

Хоча іконостас був щільно вписаний у площину торцевого краю каплиці, він сприймався величавим ансамблем, оскільки мав дуже пропорційно-виважені співвідношення окремих його частин. Це стосується передусім досконалих пропорцій його конструктивної будови, як також і декоративної різьби, автором якої був скульптор Андрій Коверко (1893–1967). В роки більшовицького тоталітаризму іконостас зруйнували, різьбярські частини його на сьогоднішній день вже не існують, натомість усі роботи Петра Холодного збереглися в колекції НМЛ і тепер виставлені у постійній експозиції Музею.

В іконостасі Петро Холодний втілює своє розуміння сакрального мистецтва, як відображення у видимих формах духовної основи християнського віровчення. Це наочно ілюструють прийоми малярства, у якому підкреслена позаземна площинність форм, абстрактне тло, легкі, граціозні контури постатей, що ніби позбавлені усякої матеріальності (добре). Іконографічно незвичні намісні ікони із зображенням юного Ісуса, що ніби довірливо розмовляє із юними семінаристами, і юної Діви Марії, яка сказаними при Благовіщенні словами «нехай буде мені по слову Твоєму» ніби закликає до цілковитої покори Господові й усіх молільників, тобто – тих же семінаристів, які вступають на шлях служіння Богові. Тобто, поява тут ікон саме такого іконографічного вирішення логічно

вмотивована, і свідчить про дійсно творчий підхід їхнього автора до своєї справи.

Іконостас семінарської каплиці освятив митрополит Андрей Шептицький 13 грудня 1927 року, після чого П. Холодний (при допомозі Юрія Магалевського) приступив до виконання настінних розписів. В них особливо зроблено акцент на понадматеріальну одухотвореність. Сюжети автономних по значимості композицій базувалися на символіці окремих притч Святого письма та ранньохристиянського мистецтва, і їхній ряд складався із таких зображень: Риба і кіш з хлібами; Христос-агнець; Добрий пастир; Христос – виноградна лоза; Олені п'ють із життєдайного джерела; Пелікан годує дітей своєю кров'ю; Притча про сівача; Символ Серця Ісусового; Виноградна лоза як символ Христової ласки; Символ Євхаристії; Книга під 7-ма печатями; Райські двері з феніксом; Притча про таланти. Отож, кожне із цих зображень має глибокий богословський підтекст, до чого і прагнув у своєму сакральному малярстві П. Холодний.

Паралельно із створенням малярського ансамблю семінарської каплиці П. Холодний працював і над циклом вітражів для Успенської церкви у Мазниці під Бориславом, збудованої у 1929 р. за проектом Сергія Тимошенка. У десяти церковних вікнах мистець розмістив: у вівтарі – зображення ангела з хрестом (центральне вікно) та сцену Благовіщення (у двох вікнах обабіч центрального); у наві – архангела Михаїла, Володимира та Ольгу, св. Миколая (північна стіна), св. Йосафата, апостолів Петра і Павла, апостола Андрія Первозванного (на південній стіні); у вікні на хорах – орнаментально-декоративний мотив. Порівняно з львівськими, вітражі у Мазниці трактовані монументальніше. В них більше відчутна внутрішня напруга, активніше колористичне вирішення.

У 1929 р. П. Холодний розпочав працю і над циклом «Гріб Господній» для Успенської церкви у Львові, що був задуманий як чотиричастинний ансамбль, з композиціями: «В Гетсиманському саду», «Три Марії мироносиці», «Отворення Гробу» і «Воскресіння Христове». На жаль, мистець встиг створити лише дві перші роботи з цього циклу (зберігаються в НМЛ). Вони представляють євангельські події, сповнені драматизму вже навіть своїм змістом. Обидві сцени зображені серед реального земного пейзажу, загальна настроєність якого суголосна експресивності внутрішніх переживань персонажів, насамперед – Ісуса Христа.

Аналізуючи творчість Петра Холодного у виступі на відкритті посмертної виставки його творів, М. Драган, зокрема, говорив: «...ми бачимо, як він від ікон Волоської церкви через каплицю Духовної Семінарії до Гробу Господнього іде щораз вище вгору, поглиблюючи форму та зміст. Від графічно-декораційного трактування композицій переходить до наповненої філософічним змістом та релігійним патосом експресійної форми. «Гріб Господній» це могутній замисл, який в історії українського мистецтва займе непересічне місце» [Драган М. Мистецька

творчість П. Холодного (з нагоди посмертної виставки) // Діло. – 1931. – 27-28 березня].

Творчий доробок Петра Холодного дає надійні орієнтири для майстрів сакрального мистецтва донині, попри те, що кожний з них є неповторною мистецькою індивідуальністю. Дійсно, «ніхто сказати не може, що шлях П. Холодного це саме той шлях, на який неминуче мусять вступити всі, – але праці Холодного допоможуть кожному, хто буде боротися за самостійний вислів українського мистецтва, здобувати скоріше та певніше напрямні в праці. Кожний слідуючий мистець не буде ходити в темряві манівцями, маючи в тому напрямі опору в сильній спробі П. Холодного – [Там само].

Наведені слова М. Драгана мають переконливе підтвердження в практиці західноукраїнського сакрального мистецтва 1930-х років. При цьому слід згадати ікони і стінописи роботи П. Ковжуна, Михайлини Степанович, Д. Горняткевича, В. Дядинюка. Якраз останньому належить нині існуюча в Успенській церкві у Львові композиція «Гріб Господній», яку він створив після смерті П. Холодного.

Все вищесказане нами в статті однозначно свідчить про активний розвиток українського сакрального мистецтва в Галичині у першій третині ХХ ст. Упродовж тих десятиліть набуло відповідної повноти й багатогранності мистецьке життя краю, творили відомі його майстри, відбувалася всебічна розбудова церковного життя, в тому числі – і спорудження численних храмів, тобто з'явилися необхідні передумови для того, щоб український іконопис вступив у якісно новий період своєї еволюції. Наочно ілюструють це збережені донині малярські пам'ятки перших десятиліть ХХ ст. (окремі ікони, цілі іконостаси, монументально-декоративні розписи. Однак мусимо констатувати, що більшість зі створених тоді українськими художниками творів сакрального мистецтва були знищені в ході більшовицько-атеїстичної боротьби післявоєнних десятиліть, і нинішня картина стану цієї ділянки культури українського народу першої третини ХХ ст. є дещо неповною.

3.5 Олександр БУРАВСЬКИЙ. СТАНОВИЩЕ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ ТА БІЛОРУСІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТ.

В статті на основі архівних документів проаналізовано становище Римо-католицької церкви на Правобережній Україні та особливості її функціонування на території білоруських губерній в другій половині ХІХ ст.

Ключові слова: Римо-католицька церква, Правобережна Україна, Білорусія.