



УДК 75.046.3.03(477.83/.86)"18/19"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1547>

СВЯТІ У ВИШИВАНКАХ. ІДЕЯ, ОБРАЗ, ПРИЙНЯТТЯ. РОЗДУМИ НАД УКРАЇНСЬКИМ РЕЛІГІЙНИМ МАЛЯРСТВОМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ГАЛИЧИНІ

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9677-995X>

кандидатка мистецтвознавства,
старша наукова співробітниця,
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,
відділ українського мистецтва ХІХ—ХХ ст.,
проспект Свободи, 20, 79008, м. Львів, Україна,
e-mail: olesiasem17@gmail.com

Важливість періоду др. пол. ХІХ — поч. ХХ ст. для розвитку українського мистецтва, зокрема й релігійного, включено до наших днів, та стан його дослідження останніми роками привертають чим раз то більше уваги, то ж окреслена тема порушує *актуальну проблему*. Метою статті є виділити, з'ясувати причини появи й джерела натхнення для такого унікального явища в церковному малярстві, яке умовно можна назвати «святі у вишиванках». *Об'єктом дослідження* стали викладені у публікаціях та епістолярії теоретичні роздуми самих митців над релігійним мистецтвом та певна група їхніх творів. Основна увага сконцентрована на кількох відомих образах Ю. Панькевича. *Предмет дослідження* — прояви національного в церковному малярстві. *Методологія дослідження* опирається на компаративний метод, мистецтвознавчий аналіз, опис, методи індукції і дедукції та узагальнень. *Хронологічні межі* орієнтовні, це 1888—1905 рр. *Територіальні межі* — Східна Галичина. На основі проведеного аналізу сформувано висновки про ідею зародження новаторського підходу в українському церковному малярстві др. пол. ХІХ ст. з умовною назвою «святі у вишиванках». Простежено відношення до таких релігійних образів у професійних, церковних колах та широкому загалі. Відтворено провенанс кількох відомих творів Ю. Панькевича, як автор новітніх образів з етнографічними елементами.

Ключові слова: церковне малярство ХІХ ст., Юліан Панькевич, новаторські пошуки, етнографічні елементи, національний ідеал Христа і Богородиці.

Olesia SEMCHYSHYN-HUZNER
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9677-995X>
Candidate of Arts (Ph. D),
Senior Researcher,
The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv,
Department of Ukrainian Art of the 19th—20th centuries,
20, Svobody Avenue, 79008, Lviv, Ukraine,
e-mail: olesiasem17@gmail.com

SAINTS IN EMBROIDERED SHIRTS:
IDEA, IMAGE, ACCEPTANCE. REFLECTIONS
ON UKRAINIAN RELIGIOUS PAINTING
OF THE SECOND HALF OF THE 19TH —
EARLY 20TH CENTURY IN GALICIA

Introduction and Problem Statement. The importance of the period from the second half of the 19th century to the early years of the 20th century for the development of Ukrainian art, including religious art, up to the present day, and its recent research has been attracting increasing attention. Thus, the outlined topic addresses a relevant issue. *The Purpose* of the article is to highlight and clarify the reasons for the emergence and sources of inspiration for such a unique phenomenon in church painting, which can conditionally be called «saints in embroidered shirts». *Object* of the study is the theoretical reflections of the artists themselves on religious art presented in publications and epistolary works, as well as a certain group of their creations. The main focus is on several of the most famous images by Julian Pankevych. *Subject* of the study is the manifestations of national elements in church painting. The research *methodology* relies on a comparative method, as well as art analysis, description, methods of induction and deduction, and generalizations. *The chronological framework* is not strictly defined; in relation to specific objects, it covers the years 1888—1905. *The territorial scope* is Eastern Galicia, specifically the locations where the analyzed monuments were created and preserved.

Based on the analysis of written sources and the monuments themselves, *conclusions* were drawn about the idea of the emergence of an innovative approach in Ukrainian church painting of the second half of the 19th century, conditionally called «saints in embroidered shirts». The attitude towards such religious images in professional, church circles, and the general public was traced. The provenance of several of Julian Pankevych's most famous works, as the author of innovative images with ethnographic elements, was reconstructed.

Keywords: church painting of the 19th century, Julian Pankevych, innovative searches, ethnographic elements, national ideal of Christ and the Virgin Mary.

Вступ. Іконопис, церковний живопис, релігійне, сакральне малярство — терміни, які торкаються висвітлення в мистецтві біблійних тем. Це складна сфера для художників, які постановляють присвятити свій талант змалюванню святих, євангельських сцен, світу, який невидимо присутній й понадчасовий. Митець має бути готовим працювати в певних визначених рамках й враховувати той факт, що він не є цілком вільним у процесі творення образу. Обмеження свободи творчості у звертанні до біблійних тем поза тим, впродовж багатьох століть не сковувало, ба, більше, розвивало потенціал художників. Значною мірою таке малярство вимагало від авторів поважних, широкого спектру знань, інтелектуальної підготовки, а, відповідно, й спонукало до пошуків нового, однак відповідного. Дослідження має орієнтовні *хронологічні рамки*, у прив'язці до конкретних об'єктів 1888—1905 рр., *територіальні межі* — Східна Галичина, проте воно не можливе, хоча б в загальних рисах, без звернення до релігійного малярства у попередні століття, та і в різних культурах й історичних періодах. Звичайно, це узагальнений погляд й проблема є значно складнішою та багатограннішою й торкається не так, чи не лише, мистецької сторони, а, насамперед, богословської, церковної, духовної сфер й тісно з ними переплітається.

У багатовіковій історії церковного мистецтва в усіх проявах на наших землях ХІХ ст., та і в перші роки ХХ ст., вважаються кризовим й, водночас, найменш дослідженими періодом. Для такого висновку є причини, основні з яких: переважна анонімність авторів-художників релігійних творів, складність часового їхнього визначення, існування поряд як мистецьких, на той час, новаторських спроб, так і тиражованої маловартісної продукції; відсутність зібрання пам'яток в одну проблему й їх систематичного опрацювання, та й загалом цілості збереження творів того часу у храмах, музейних та приватних зібраннях.

Надзвичайно важливими є не лише самі твори, а й погляди на релігійне малярство хоча й поодиноких авторів, чи позиція громадськості та церковних служителів, які можна відстежити, зокрема, у дописах в періодиці, архівних матеріалах, листуванні тощо. Ситуація виглядає нереальною для якісного, всебічного дослідження та перегляду існуючої загальної думки й виходить поза межі формату статті. Та спробувати варто, навіть з огляду, на тих митців, які сміливо бо-

ролися за зміни й оглядалися в минуле, щоб знайти свій шлях. Важливим є також питання — наскільки бачення художників збігалося з їхньою творчістю та що на це впливало, й чи мали їхні зусилля продовження в наступному періоді, у творчості молодших поколінь. У сукупності різних малодосліджених аспектів проблематики, важливості їх поступового поглибленого опрацювання, що могло б пояснити мистецькі явища сучасності й полягає *актуальність* обраної теми публікації.

Найбільш відомих імен українських митців церковного малярства другої половини ХІХ ст. — одиниці: Корнило Устиянович, Теофіл Копистинський, Антін Пилиховський, Юліан Панькевич, Степан Томасевич, Олександр Скруток, Ярослав Пстрак... У каталогах виставок як польських, а від останніх років століття — й українських мистецьких об'єднань можна віднайти ще хіба кілька імен, проте пов'язувати їх з певними творами, які б давали ширше уявлення про їхню творчість майже неможливо. Мінімальну інформацію щодо авторів також надають короткі повідомлення чи рекламні оголошення у тодішній пресі. Спробою дати загальну картину західноукраїнського церковного мистецтва ХІХ — початку ХХ ст. є видання: Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. (Українське церковне мистецтво, 2012). Та, на загал, українське релігійне малярство ХІХ ст. залишається анонімним. І чи вповні досліджена спадщина навіть названих митців? І чи це можливо, якщо чимало зі створеного ними — втрачено або спотворено пізнішими записами. У монографії Л. Купчинської, присвяченій Т. Копистинському, якраз чітко визначено цю проблему, де у додатку науковиця подала перелік об'єктів, на яких працював художник, й стану збереження його творів на початок ХХІ ст. [1, с. 247—278].

Чимало написано і про К. Устияновича, та ревізію його храмового малярства так і не здійснено донині. Митці окресленого хронологічного відтинку все більше цікавлять дослідників, результатом чого є розлогі, чи не перші, інформативні публікації про А. Пилиховського та О. Скрутка [2, с. 32—35; 3, с. 39—42; 4, с. 129—142]. Чекає свого часу й С. Томасевич та, як не дивно, й Ю. Панькевич, інтерес до творчості якого зростає [5, с. 37—42; 6, с. 1156—1161]. Монографія Я. Нановського з 1980-х рр., як і кни-

га, присвячена К. Устияновичу, зважаючи на особу митця та час написання книги, не могла розкрити всі аспекти таланту художника як автора релігійних образів та є доброю канвою для подальшої праці над доробком митця [7; 8].

Метою статті є виділити, з'ясувати причини появи й джерела натхнення для такого унікального явища в церковному малярстві, яке умовно можна назвати «святі у вишиванках». Відповідно окреслено завдання: зібрати, систематизувати й проаналізувати теоретичний матеріал самих митців, присвячений як історії світового церковного мистецтва, так і українського іконопису, їхнє бачення його подальшого розвитку в окресленому періоді; зіставити роздуми з творчими працями авторів аналізованих текстів, виділити найбільш новаторські ідеї та їхнє втілення в малярських творах; простежити їхній шлях адаптації в культурних, професійних, церковних колах та серед загалу; дати глибокий всебічний аналіз кількох конкретних пам'яток. *Методологія дослідження* опирається на компаративний метод, також застосовано мистецтвознавчий аналіз, опис, методи індукції і дедукції та узагальнень.

Основна частина. Активно висловлювалися про потребу підняття рівня національного церковного мистецтва, про його професійний рівень й своєрідне оновлення К. Устиянович та Ю. Панькевич, до них можна доєднати поодинокі дописи й А. Пилиховського, а також доривчо з власним баченням проблеми й шляху її вирішення й публікації І. Труша. Власне на дискусії, що зародилась навколо храмового малярства наприкінці XIX — в перших роках XX ст. насамперед серед самих художників, вартує сконцентрувати дослідження.

Першим про українське релігійне малярство, його історію почав писати К. Устиянович, якого хвилював загалом стан національного мистецтва др. пол. XIX ст. в Галичині. М. Голубець, який високо цінував художника писав: «Для образотворчості Великої України [...] була переломовою поява маляра Шевченка [...] В ближній нам Галичині, ролю маляра Шевченка довелося відограти Корнилові Устияновичеві й ми не помилимося, коли іменами тих двох піонерів за титулуємо ту главу історії української образотворчості, в якій мова про сучасне українське мистецтво. Оскільки роля Шевченка маляра в українській образотворчості безспірна [...], остільки ін-

дивідуальність і мистецька спадщина Устияновича все ще викликають деякі сумніви й застереження» [9, с. 4]. На думку мистецтвознавця йдеться про час, коли жив і працював митець, про ті роки ізоляції митців, які передували відродженню національного мистецтва на західних теренах. Проблема полягала у байдужості суспільства, яке мало б підтримати художників. Чимало митців, об'єднаних світлими ідеями, йшли самотніми дорогами й «марнувалися на очах громадянства, що не завважувало ні їхньої муки, ні їхніх досягнень» [9, с. 4]. Скільки років й зусиль забрало лише втілити ідею мистецького об'єднання на національній основі, щоб спільними зусиллями розвивати церковне малярство й боротися з непрофесійністю, й чужою тиражованою продукцією! Ще йно на початку листопада за новим стилем 1898 р. врешті відбулися перші конституційні збори Товариства для розвою руської штуки [10, с. 1], заклик до створення якого лунали впродовж десь восьми років, від того ж К. Устияновича та Ю. Панькевича, а потреба такої організації відчувалась серед митців й раніше, про що згадував то й же К. Устиянович [11, с. 2]. Ще у травні того ж року Ю. Панькевич подав «Відозву» до українців, де чітко виклав, що на тлі об'єднань різних верств суспільства, лиш митці ніяк не можуть організуватися: «Лишь мы стоимо осторонь, немовь-то насъ не тыкае бѣль нашого народу, намовь-то насъ вѣдгороджуе вѣдь нашой суспѣльности муръ хиньскій!». Хоча автор вважав це не вузькою фаховою, а загальнонародною справою, він окремо звернувся до художників: «Товариши! Нашимъ обов'язкомъ є дбати за нашу рѣдну штуку, за той дорогій скарбъ народный, що в нашу опѣку зложивъ его самъ Господь Богъ, даючи намъ талантъ!» [12, с. 1] Усвідомлення серед творчих сил до праці над розвитком національного мистецтва потребувало лише суспільної підтримки, та, на жаль, громадянство потребувало виховання, щоб її забезпечити. То ж художникам випала місія не лише творити, а й поступово, але впевнено вести культурну просвітницьку роботу. Звідси, можливо, як одна з основних причин, все частіші публікації різних дописів та й відкритих дискусій на мистецькі теми від кінця 1880-х рр. До релігійного малярства в них простежується особлива увага.

На початку 1888 р. в «Ділі» публікується стаття К. Устияновича церковний живопис, яка, можли-

во, є першим (від митця-українця) історичним оглядом історії його розвитку, і в цьому контексті й національного релігійного малярства та його тогочасних проблем [13]. Вважаємо за доцільне виділити кілька ключових думок автора:

- «... иконопись галицько-руська не есть — хоть и выросла на взорах Атонського монастиря — зовсім византійською и починає вызволюватись из тїсных форм монашичь, котры єи про такь довго спиняли. Рїчь се важна. А що у нась майже нема людей свдомихь того: чога жадати одь церковного малярства и якимь способомь оно повинно розвиватись, щоби намь славу и пожиток принесло, то позволите, щоб о сьмь предметь поговорю троха ширше; а поговорити и застановитись надь симь предметом вартга, бо церква єсть для нашего народу т святинею, и музеємь, и театромь, словомь: всьмь. Она мьстить в соби весь єго идеальний свьть, а церковна живопись має для него надзвичайне культурне значенье» [13, ч. 7, с. 1].

- з поширенням християнства на всю римську імперію «показалася потреба узмисловити народу учени святощи» через створення нових, вже християнських образів, які, однак, були надто подібні до греко-римських богів, з одного боку, а з іншого — саме через спільність з тим, до чога вже був звиклий народ, таке мистецьке «пониманье и творенье святыхь спричинилося богато до спопуляризования Христовой вїры»; на хвилі тривалого протесту (іконоборства) до виразного античного реалізму та захоплення красою людського напівприкритого тіла в християнських образах, в чернечих колах, було вироблено нові першовзори [13, ч. 7, с. 1—2];

- ченцями керував «духь набожности и аскезы», вони створювали своїх святих під сильним впливом античної скульптури, на «взорь нерукомыхь... а укладомь, емблемами и надписами загатили будущимь малярамь дорогу до оригінального самотворства и до профанації иконописи — дарма що тымь самымь обмежено також и всякій поступь штуки на дуже тїсни границь... именно на рисунокь и краску; ба навѣть той не дозволено много. Таким то способомь повстала византійска малярска школа» [13, ч. 9, с. 1];

- «Нового Христа вымальовано в рожевомь (любву означаючомь) хитонь а на плече єму закинено плащь императоровь Царгорода; плащь однак си-

ній (не багрявий) означаючий вїру, а в руки єго дано єму кулю земну, що означало власть земель и власть небесь. Такь само якь Христа убрано и Пресвяту Дїву вь одежи византійскихь императриць и ти сами краски здобили єи подобу. Апостолы жиды появились в грецкихь гиматионахь, архангель Михаил вь строю архистратега... Оть якій початокь має (такь звана нынѣ) авреоля нашихь святыхь. Не меншою властивостою византійскихь иконь єсть и золоте тло, зь котрого вь статуарной недвижности выступає поважnymi красками мальованийь святець. Оно лагодило яркій реалізмь красокь, оно вразь зь діядемомь надавало нескладно рисованымь лицямь якусь надземску подобу, оно осѣняло свьтця, що такь скажу: олимпійскимь спокоемь и зрѣтель забувавь мимохѣть, що стоить передь уроєною подобизною свьтця, вь нїмь будився духь контемпляції духь пїзнания земской суеты и духь покоры и молитвы. Такою єсть византійска живопись и она єдино заслугує на назву правдивои християнської живописи...» [13, ч. 9, с. 1];

- розвиток византійського живопису був перерваний у середині XV ст. захопленням турками Константинополя. Відтак з упадком Візантії починається самостійний розвиток християнського живопису в Італії. Мікелянджело та Рафаель «ти два найбільши корифеї малярства церковного зь часовь ренесансу зьумїли привести постати своїх свьтцїв до найидеальнїйшой красы; они намь дали множество типовь, они складали свои композиції вь найидеальнїйшихь линияхь; а Тицианы и Веронезы надали имь и доси недосягнений идеальний кольорить — словомь, духь одродження, духь реалізму вїнчавь живопись церковну вїнцемь совершенства, однакь полишивь в нїї зародки змысловости, котра в нїї чимь разь больше верхь брала, и зь котрой церковно-заходна штука и до нынѣ отрястися ше не вь силѣ. [...] Я признаю, що малярам ренесансу удавалося малювати свьтыхь в найидеальнїйшихь формахь и краскахь, котри безперечно мають видь поваги и святости, а однакь они все-таки не вдоволяють богомѣльного християнина, если онь не єс ь латинской расы. [...] Ти мадонны и свьати ренесансу суть надто реально, надто змыслово мальовани [...] имь бракує нерухоности и магичности. Они не будять нѣ молитвы, нѣ сокрушения» [13, ч. 9, с. 1];

• «... новітня церковна живопись Заходу познала похибку ренесансу и, мимохоть може, звертає вже нині до византизму зь его золотимъ тломъ, єь его поєдинчостею рисунку и зь его неопредѣленостею красоць». Окремо наголошує на реформі в новітньому церковному мистецтві підготованій німецькими художниками, які все частіше звертаються до німецького середньовічного малярства, і пропагують «чистий идеальний на антикахъ випещений, рисунокъ, стилстичну простоту кольориту и техрично-го виконувания... що больше нагадує явний наклонъ до византизму...» [13, ч. 9, с. 1];

• єдина можлива форма розквіту церковного малярства є форма візантійська, вважає автор, але художник може мати деяку свободу, наприклад задумати і відтворити складні рухи тіла, відповідно до свого таланту і освіти [13, ч. 10, с. 1];

• галицький іконопис знайшов свою ніби золоту середину, базований на зразках візантійських, він перейняв дещо й від італійців, що проявлялося в більшій пластичності та світлішому колориті. Як зразок такого щасливого творчого переосмислення автор наводить ікони Богородчанського іконостасу, які можна вважати початками своєї «питомо народно-церковной живописи», яка однак на тому й стала під впливом різної дешевої тиражованої продукції та працями митців-самоучок, що без вміння, знання й розуміння малювали святих як десь підгледіли, чи як вдавалося. Звідси певний хаос у відтворенні святих на образах;

• потреба у першовзорах, які допоможуть слабкому маляру, а освічений зможе їх відповідно індивідуально опрацювати. І це, на думку К. Устияновича, основа розвитку національного церковного малярства [13, ч. 10, с. 1].

Кілька років по тому, 1891 р., спонуканий публічним закидом до його новаторського підходу у трактуванні святих, також розлогу статтю про європейське й українське храмове малярство пише Ю. Панькевич, цікаві роздуми на цю тему викладені й в автобіографії митця, написаній наприкінці 1896 р. [14; 15].

Загалом його екскурс у минуле християнського мистецтва, оскільки йдеться про історію, зрозуміло, що має багато спільного з викладом К. Устияновича. Основна думка: треба українським митцям дати нагоду і можливість працювати так, як працювали геніальні майстри італійські та іспанські, винятковість

творів яких визнає автор публікації. На деяких моментах Ю. Панькевич зупиняється більш детально й трактує їх та розвиває думку, підводячи до пояснення власного творчого бачення церковних образів. Публікація поділена на розділи з назвами, отож відразу помітно, що два з них виділено на пояснення вбрання у зображенні святих: костюм і оцінка образу та традиційний костюм. Спершу художник задає питання: «Чи-жь Єго (Бога. — О. С.-Г) маємо познавати по костюмъ, по зверхній формі, поминаючи лице?» як це часто є у звичному нашому повсякденному житті поміж людьми, де ми судимо й оцінюємо за зовнішністю, й цей хибний спосіб судження переносимо й на мистецькі твори [14, ч. 283, с. 1]. Й пояснює: «Образи релігійні трактують теми идеальни, найвисши, тому до них мусимо застосовувати іншу міру. Маємо довіритися творцям образів чи в слові, чи в музиці, чи в мистецтві, й перенестися в то положення, в той душевний стан, в якому перебував артист, коли творив» [14, ч. 283, с. 1—2]. Друга частина — огляд історії Візантії, вплив Орієнту на її щоденне життя та культуру, зовнішня розквіш та внутрішні конфлікти й проблеми й не менш складна історія молоді церкви, в яку активно втручалася світська верхівка. У цій боротьбі духовного і світського церква пропонує своє мірило: протиставляє візантійському цареві Царя царів, церкви оздоблені не менш багато, як палаци, дворцевим церемоніям — повагу і світлість обходів церковних, де сам візантійський правитель ставав звичайним смертним. Це був поступовий, тривалий процес, у якому церква перемогла царів. Звідси і пояснення пишного вбрання на візантійських образах. Візантійське мистецтво — символічне. Ідеал християнина, пише автор, аскет, і як не дивно, але цей ідеал висловлений в пишних ефектах, які проте, вичерпавши себе, не мали розвитку в нових історичних обставинах [14, ч. 283, с. 2].

Детальніше, ніж К. Устиянович, художник описує розвиток європейського християнського мистецтва, де поступово «виступає на яву елемент більше місцевий; локальною бесідою виповідає штука идеали загально-людські, оперті на християнстві». Зберігаючи форми римсько-грецькі спроваджуються сцени з щоденного життя і тут «заповідаєся більше- чи менше сміло — індивідуальність артиста». Церква «прогортає до себе артистів, які вже мають

трошки більше свободи». «Приходить до значення індивідуалізу народів, а в народах індивідуалізм артистів, хоч ідеал був той самий, може вже менше аскетизм візантійський, але ідеал глибоко християнський, а з ним переплетений загально-людський. «То власне розум'ю подь словами: вплив народу на малярство, на штуку релігійну», констатує Ю. Панькевич [14, ч. 284, с. 1].

З появою Джотто «рішучо гине традиційний візантинізм зб своїми традиційними костюмами; на-рównь зь класичними строями (котри вже одь давна принято здобувають собѣ право горожаньства строѣ италійски, золоте тло заступають зидеализовани краєвиды, святих окружане сучасне житѣ мѣсцеве, серед котрого они власне видають ся величнѣйшими — може не для ока, але для душѣ», пише художник [14, ч. 284, с. 2].

Відчутне особливе захоплення автора малярством періоду Високого відродження в Італії. Воно важливе у контексті теми статті й до його оцінки творчості наприклад, Рафаеля Санті. Саме генії відродження творили живопис який висловлює глибоке розуміння Христової науки, як ніколи перед тим чути в ньому свідомість того відношення, яке назначив Господь Бог поміж собою а чоловіком, в котрого частину Себе самого вливь... щоб висловити незсмертність того, чимь злучивь Богъ зь Собою чоловіка — безсмертність душѣ» [14, ч. 285, с. 1]. Ідеал залишався, і він буде надихати того, хто його побачить. «Красним може бути лиш той образ, в якому зміст і форма в злагоді, тобто, коли до того змісту доберемо відповідну форму» [14, Ч. 285, с. 2]. Художник також демонструє глибоке розуміння історії українського іконопису та стану сучасного йому релігійного живопису. На таких видатних наших пам'ятках, як, наприклад, Богородчанський іконостас, а у листі до О. Барвінського, доповнює і іконостаси в Бучачі та Свистільниках, наголошує Ю. Панькевич, бачимо, як і в цілій Західній Європі, що візантинізм підлягає зміні й раніше чи пізніше він відступить [14, ч. 286, с. 1; 16, арк. 2, 2 зв.] Автор пише про народний ідеал релігійного малярства, але його треба побачити. Для нього цей ідеал закладений у релігійних піснях, в колядках та щедрівках..., на кожному кроці, у повсякденній красі природи нашого краю, у співі «Пречистая Діво з руського краю...» гурту жінок, що вертають з поля

під гомін вечірніх дзвонів... тож італійський маляр би змалював Богородицю серед того величного простого життя, ... та певно не у візантійському костюмі. З тих пісень, у яких закладені чисті релігійні почуття народу, Бог спускається з неба до людей, він ходить поміж своїх дітей, яких однаково любить. Згадує і погоджується з твердженням К. Устияновича про те, що й обряд церковний вже є обрядом руським. Від себе додає, що й народний орнамент вже дістався до храмів, спершу на подушечках під книги, на ризи церковні, а відтак переходить й на образи. Вже давніше в нашому церковному живописі костюм візантійський заступає костюм боярський, все частіше зображаються українські святі, теми Хрещення Русі...Цілий народ скинув зі себе костюм візантійський, і церква, то ж для чого нам знову вдягати ту давно мертву уніформу?» — питає Ю. Панькевич. «Ми маємо висловлюватися не чужою, а своєю мовою, ми маємо поклонитися Богові усім багатством своєї душі» [14, ч. 285, с. 2; ч. 286, с. 1].

Власне у тому й різниця в поглядах на розвиток українського релігійного малярства у двох художників-сучасників: К. Устиянович наголошує на візантійській основі живопису, дотриманні першовзорів, але у поєднанні з досягненнями майстрів Ренесансу Ю. Панькевич відкидає візантинізм й пропонує йти шляхом, зазначеним тими ж майстрами італійського Відродження, висловлюючись національною мовою. Та це лиш теорія. Розмаїті чинники часу, у якому довелося жити й працювати митцям, впливали на їхню творчість. То ж як К. Устиянович, так і Ю. Панькевич у своїх церковних творах мали враховувати побажання замовників й відходити від власних переконань. В оригінальних, сміливих, навіть з особистим підтекстом, образах К. Устияновича — «Мойсей», «Христос перед Пілатом (Каяфою)» немає нічого спільного з візантійським малярством.

Ймовірно, активна суспільна і професійна позиція К. Устияновича та Ю. Панькевича частково пояснюється тим, що вони від дитинства мали тісний зв'язок з церквою, не лише як віруючі парафіяни. Як відомо, К. Устиянович був сином священника Миколи Устияновича, а батько Ю. Панькевича, Яким — церковним малярем. Вони постійно мали перед очима ікони, образи, які створювали митці-русини в минулих століттях, й могли порівняти з тим наповненням

храмів, яке настало в останні часи, з тим «хаосом», як писав К. Устиянович. Й їм, як патріотам (а їхні біографії це засвідчують), лежало на серці, щоб храмове малярство надалі розвивалося, як велика важлива для народу частина його культури.

Чергова хвиля дописів, у яких частково порушується тема церковного малярства як минулого, так і сучасного, або ж погляд на сучасне з оглядом в історію, з'являється вже в контексті критики першої виставки Товариства для розвою Руської штуки 1898 року. Її автори І. Труш, А. Пилиховський та, знову, Ю. Панькевич [17; 18; 19; 20].

І. Труш подав дві рецензії на виставку 1898 р., у яких чітко відстежуємо його негативне ставлення до тогочасного релігійного малярства, як він пише, «коли в Європі вже про що иньше думають» [17, с. 152]. Він не сприймає образів О. Скрутка й К. Устияновича, зате багато уваги приділяє церковним творам Ю. Панькевича, й у своїй критиці дає двозначну оцінку авторським спробам застосування в живописі народної орнаментики [17, с. 152; 18, ч. 245, с. 1]. На його гостру критику реагують окремими статтями А. Пилиховський, який стає на захист релігійного малярства й з деякою пересторогою обстоює Ю. Панькевича, та сам Ю. Панькевич, який, знову ж, пояснює свою творчу позицію через призму історії розвитку церковного живопису [19; 20].

Вже з цих кількох публікацій, тобто лише з теоретичного боку вимальовується проблема, чи, швидше, характерна ознака релігійного українського малярства окресленого періоду, яка характеризує його як перехідний, — пошук шляху розвитку. Кожна позиція намагається знайти правильну відповідь у аналізі минулого, але трактує його крізь призму індивідуальності самого митця, що співзвучне з часом, коли зростає роль творчих особистостей й мистецтво загалом вражає багатством напрямків. Самі митці були свідомі своєї особливої місії: «Ми ж, що тепер живемо — ми іно предтечі, і мусимо сповняти совісно і пильно наше завдане: приготувати нашим грядущим геніям дорогу!», — підсумовував Ю. Панькевич [16, арк. 2 зв.].

Притримуючись теми статті, більш детально зупинимося, власне, на особі Ю. Панькевича та його особливих образах. Як вже згадувалося, ми не маємо повноти матеріалу щодо його творчого доробку в

церковному малярстві, щоб робити переконливі висновки, тому це лише роздуми й штрихи попередніх підсумків. У своїй автобіографії, що охолює перші вісім років праці художника над церковними образами (1888 — при бл. 1905), оскільки написана в останні дні грудня 1896 р., під час перебування митця в с. Ямна, на Станіславщині, Ю. Панькевич згадує, які роботи, для церков яких сіл та містечок він виконував [15, арк. 11 зв.—16 зв.; 7, с. 18—34, с. 48]. Водночас зазначає, який характер мали його окремі образи, цілі іконостаси, підготовані проекти, розписи: «оригінальні», «після взору», «в стилі ренесансовім», «на народних мотивах», «оригінальні, виконані мною», «виконані або після моїх рисунків, або копійовані з моїх образів», «в стилі візантійським», «ориг. образок... на лад образів класичних», «в стилі ренесансовім з застосуванням народного орнаменту», «після Рембрандта», «копія після L. da Vinci», «копія з Рафаеля», «копія після А. Пізано», «копія після Переджіно», «образ Матері Божої Зарваницької (копія)» [15, арк. 12, 12 зв., 13, 14 зв.].

Такі примітки свідчать про те, що художник, попри свої творчі переконання, таки мусів зважувати на замовників й працювати у різній стилістиці, проте значну частину його праць позначено як «оригінальні», тобто не шаблонні, самостійні образи, й серед них виділяються окремою групою ті, в яких знайшла застосування, у різний спосіб, народна орнаментика. Сам Ю. Панькевич пише, що «ужив я вперше до декорації (місто різьби) народного орнаменту» в іконостасі церкви в «с. Яблонові на Поділля», роботи тривали від з осені 1888 до початку 1890 року. «Також тло образів становить народний орнамент, виконаний блідо-червоною і блідо-синьою краскою на жовтім підкладі». «Отсеж і ціль моя була, нічо не позичати у нікого, а если конче вже треба позичити, то приновити его так, щоби мало в собі рускій характер» [15, арк. 11 зв.—12].

Високу оцінку образи Ю. Панькевича отримали, за його ж згадкою, від К. Устияновича. А Войцех Дідушицький, меценат митця, описуючи заслуги власниці Яблонова, зазначає: «Коштом і старанням пані Ізабелли Дідушицької стала гарна мурована церква: вчитель навчив хлопців і дівчат чудового церковного співу, а в даний час молодий художник Юліан Панькевич ставить і малює іконостас з правдивим артистичним відчуттям» [21, с. 341].

То ж художник за кожної нагоди намагається надати своїм релігійним творам «руський характер». І для цього делікатно експериментує з народною орнаментикою. Наприклад, вносить її до обрамлення за-престольного образу «Святий Ілля» (1889 р.) у новозбудованій дерев'яній церкві Св. пророка Іллі у с. Шоломинь (Шоломия) неподалік Львова [15, арк. 12 зв.]. А влітку 1890 р. для храму в с. Одрехова (Лемківщина) митець виконує чотири намісні образи: св. Миколая, Богородицю, Ісуса Христа, Різдво св. Івана Хрестителя (храмова ікона, оскільки посвята церкви Св. Івана Предтечі), та Архієрея [15, арк. 13]. Цікавий факт, який є підтвердженням, що Ю. Панькевич надавав святым портретних рис простих людей, наведений у книзі, виданій до 580-річчя першої письмової згадки про Одрехову. «Малював церкву Панкевич зі Львова. Він намалював святого Миколая на іконостасі з обличчям Страхоцького, котрий був церковником. За цей образ дістав велике визнання» [22, с. 75—76]. Щодо року виконання замовлення для церкви, то у книзі йде мова про 1898 р., а сам Ю. Панькевич зазначає 1890 р. (Фотографія згаданого образу св. Миколая була представлена на першій виставці ТРРШ 1898 р.) [17, с. 152].

Частина творів має народний орнамент, виконаний в золоті, інші — «руські килимки о богатих мотивах», як пише сам Ю. Панькевич. Поза тим вперше він вносить народний орнамент й на ризи Христа і Богородиці. Підкреслюємо — ще таки на ризи [15, арк. 13]. Художник часто змінював місце проживання — то повертався до Рогатина, то гостив у домі сестри, то зупинявся в Єзуполі, Станіславові, Надвірній, Яремчі та інших селах та містечках. Так, перебуваючи у сусідньому до Єзуполя селі Сілець, оздоблював місцеву церкву, де згадує в автобіографії, у розписі стін застосував народний орнамент [15, арк. 14, 14 зв.].

Зображення св. Миколая, Ісуса Христа, Богородиці, Івана Хрестителя та інших, мальовані для сільських храмів, церковні розписи — їх оглядала невелика, порівняно, група людей. Та 1890 р., перебуваючи у містечку Єзупіль на Станіславівщині (сьогодні Івано-Франківщина), Ю. Панькевич намалював дві малого формату акварелі «Христос Учитель» та «Мати Божа з Дітям на руках», як він сам пише «у відповідно застосованих народних строях»,

що можна вважати наступним кроком у творчому пошуку митця, й надіслав їх на виставку до Львова [15, арк. 13]. Припускаємо, що це була виставка польського Товариства прихильників красних мистецтв, оскільки збереглися листи Ю. Панькевича з тих років до секретаря організації М. Соколовського, у яких йдеться про надсилання та повернення творів на (та з) виставки. Хоч і не згадується конкретно, про які саме праці йдеться, та цілком ймовірно, що саме про ці твори. У листі від 13 березня 1891 р. до секретаря організації художник писав: «Маю у себе пару шкців доволі цікавих, вправді с поспіхом роблених, отже не дуже викінчених, але все ж маючих свою вартість задля концепції. Не є они вже моєю власністю, але прото радбим їх показати світови» [23, к. 239].

Ю. Панькевич наголошує на концепції творів, а саме на активному застосуванні етнографічних елементів в релігійних композиціях. Це була презентація свого новаторського підходу перед широкою аудиторією. І вона отримала резонанс, який «пробудив» публіку, а саме громадськість (короткі повідомлення в пресі), церковнослужителів з одного боку як потенційних замовників, з іншого як опонентів, мистецькі кола й, незважаючи на поодинокий негатив, приніс Ю. Панькевичу славу новатора й визнання. У відповідь на коротку схвальну замітку про цікаву подачу художником святих на сторінках видання «Душпастир» з'явився допис одного священника, який досить гостро розкритикував митця, саме за вбрання святих, хоч самих творів навіть не бачив. Зав'язалась публічна дискусія, у якій взяв участь сам Ю. Панькевич. Він, швидше, розлогий виклад історичного матеріалу, про який ми вже згадували і який продемонстрував усвідомленість й обґрунтованість ідеї художника. Він пише у своєму життєписі: «З тої нагоди скористав я, та виказав, що нам не слід бити поклони перед візантинізмом, котрий мав рацію колись, коли були єнчі потреби й погляди; що нам треба пійти дальше слідом народного духа і націоналізувати дальше будівництво і малярство, так, як знаціоналізований цілий наш обряд» [15, арк. 13]. «Акварелі ті були впливом патріотизму, любови до «найменшого брата». Убожество і тернисте жите руского люду, — убожество і терпіння Богоматери і Єї Сина — от що я порівнав з собою. З сего порівняння вийшли отсі образки» [15, арк. 13].

Громадськість не знала, як назвати таку своєрідну й несподівану спробу художника переосмислити церковне мистецтво. То ж не дивно, що журнал «Зоря», наприклад, згадав експоновані образи Ю. Панькевича у короткій інформації під назвою «Націоналізм в церковнім малярстві» [24, с. 420].

Митець не полишав спроб працювати у розпочатій, ніби реалістичній манері, і якраз початок 1890-х рр. чи не найактивніший у цьому плані. Згадані акварелі, за словами самого Ю. Панькевича, стали основою для більших живописних творів [15, арк. 13 зв., арк. 15]. На жаль, ми не маємо змоги їх порівняти, оскільки робіт художника, особливо підготовчих, пошукових, майже не збереглося. А це було дуже цікаво, навіть з огляду на різну техніку виконання. Сприйняття новаторства залежало від інтелігенції замовника, який не відокремлював вбрання святих від загального зображення, а концентрував увагу на виразі духовного, понад часового, яким, безумовно керувався художник, але прагнув висловлюватися своєю мовою, як відчував сам.

Образ «Христос Учитель», за аквареллю, Ю. Панькевич малює для церкви в с. Дунаїв на Львівщині (місцезнаходження твору невідоме), парох якої о. Танчаковський був захоплений твором «Вираз класичного лиця о чисто словянським типі, на котрім розлита Божеська доброта і лагідність з відповідною повагою, западає глибоко в серце того хто дивиться на твір, і хто його раз бачив (а бачило багато різних людей) отримав якнайкраще враження і висловлювався з найвищими похвалами» [15, арк. 13]. Віднайдена давня світлина (репродукується вперше) дає загальне уявлення про втрачену пам'ятку, важливу у контексті розвитку новаторської ідеї Ю. Панькевича. Ісус Христос у білому вільному вбранні, стягнутому на шиї й закріпленому кутасами, багато оздобленому на рукавах та понизу й обв'язаний широким тканим поясом-крайкою. Ледь схиливши голову, Христос дивиться на двох хлопчиків у сорочечках, які стоять, обнявшись, змальовані зі спини. Лівою рукою Ісус-Учитель притримує книгу, а правицею вказує на розгорнену іншу книгу із заповідями Божими. Обличчя Христове одухотворене, з класичними рисами, з вусами й короткою бородою, обрамлене довгим волоссям, що спадає на плечі. За головою — яскраві промені сьйва німба. Тло повністю орнаментоване й перегукується



Іл. 1. Панькевич Ю. Христос Учитель. 1891—1892 рр. Ікона з храму в с. Дунаїв на Перемишлянщині. Нині місцезнаходження невідоме. Фототека НМЛ (репродукується вперше)

з вишивкою на вбранні. Образ цілісний й гармонійний навіть на старому фото (іл. 1).

А весною 1892 р. митець повторив два образи «Христос Учитель» та «Богородиця з Дітям» для намісного ряду іконостасу церкви Св. пророка Іллі у с. Боршів на Львівщині, також на Перемишлянщині, як і в с. Дунаїв, де вони й нині зберігаються. Звичайно, що зображення, зокрема Христа, не є ідентичними, митець надалі експериментує з лицем, з орнаментикою, із загальним композиційним рішенням (іл. 2).

Образ Богородиці не типовий з кількох поглядів, насамперед Мати Божа тримає на руках Немовля Ісуса, а біля неї, зі спини, змальований ще один персонаж — трошки старший хлопчик, біля якого — хрест. Дослідник Я. Бобош помітив спорідненість твору з ренесансними італійськими образами Богородиці, на яких часто зображали не лише Христа, а й Івана Хрестителя [6, с. 1160]. Також вбрання Богородиці — детально промальована, зі знаннями особливостей декорування народного одягу, вишивана сорочка, багряна плахта, підперезана широкою крайкою, на шиї — кілька низок коралів, голова покри-



Іл. 2. Панькевич Ю. Христос Учитель. 1892 р. Ікона з намісного ряду іконостасу храму Св. пророка Іллі у с. Боршів на Перемишлянщині. Фото авторки 2024 р.



Іл. 3. Панькевич Ю. Богородиця з Дитям. 1892 р. Ікона з намісного ряду іконостасу храму Св. пророка Іллі у с. Боршів на Перемишлянщині. Фото авторки 2024 р.

та білою орнаментованою тканиною, що вільно спадає по плечах до низу, нагадуючи мафорій. Ретельно промальований лик Богородиці з тонкими, як нитка, чорними бровами, прямим носом, червоними делікатними вустами. Богородиця поглядом контактує з Дитям Ісусом, який ніжно обіймає її за шию. Художник, наскільки може, уникає площинності, це особливо помітно в змалюванні німбів. Багато орнаментоване тло посилює національний характер образу (іл. 3).

Та цікавий факт, що образи, виконані для церкви Св. пророка Іллі спершу представляли українське малярство на Загальній Крайовій виставці 1894 р. у Львові, власне для демонстрації, як розвивається сучасне руське церковне малярство [15, арк. 15]. Хоча Ю. Панькевич критично ставився до цієї виставки, та і відношення до події української інтелігенції, точніше, до її концепції представлення Галичини було досить холодним, його образи святих таким чином отримали неофіційний статус зразкових. Щойно після закриття експозиції, кілька років опісля, 1896 р. образи були вмонтовані в іконостас храму [5, с. 40]. Старші музейні працівники пригадують, що пам'ятки випозичалися як експонати на виставку, присвячену творчості трьох українських художників Я. Пстрака, Ю. Панькевича та М. Паращука 1989 р. й справляли неймовірне враження на публіку¹ [25, с. 11—19].

За відсутності зображень й без впевненості у їх збереженні, але, знову ж, опираючись на вербальні дані, митець ще якийсь час експериментував з відкритим наголосом на одязі святих, оздоблених традиційною українською вишивкою: «П. Юліянь Панькевич — товариш п. Ивасюка зь академії вьденської — виставив також два образи: Исуса Христа и Матір Божу з Дитятком — в народних руських шатах. Подобни оба образи ми вже раз бачили на львовскої виставі і описали в «Ділі» только сесі больші і композиція ширша. Шата Исуса і Матері Божої такі самі, як на тамтих образах, только на сих Исус і Мати Божя представлені в цілих фігурах — по-над землею, а подь ними на земли сидять групки сільських дітей, хлопчиків і дівчаток, в народному строю... П. Панькевич, мимо атаків на него з деяких сторін за зображування Исуса і Матері Божої в народних руських шатах не покидає, як

¹ Спогади О. Жеплинської, зав. відділу мистецтва XIX — поч. XX ст. НМЛ. 2024 р.

бачимо, своєї ідеї, — спрочом того ніхто і не допускав, прочитавши єго фейлетон в «Ділі», де він з повною свідомістю і з глибоким пересвідченням обстав при своїм. Глядачі на образи п. Панькевича — кожний русин, хоч би й теоретичний противник такого зображення Ісуса і Матері Божої — мусить мимоволі почути в серці тепло вродженої любови до свого питомо-родного і — респект для народолобця артиста» [26, с. 3].

Особливе місце, на наш погляд, у творчості Ю. Панькевича займає образ під назвою «Мати Божа», з авторським датуванням 1892 р. з фондів НМЛ (іл. 4). У колекції музею він від 1940 р., до цього часу зберігався у музеї НТШ, який був розформований радянською владою. Історія надходження пам'ятки до цієї збірки — невідома, однак, оскільки митець мав тісні зв'язки з НТШ та його очільниками, можливо, він був закуплений організацією від самого автора. Це один з небагатьох релігійних творів др. пол. XIX ст. у музейних фондах, що й не дивно. Такі твори митці малювали для церков, то ж там вони, здебільшого, й залишалися, однак після двох воєн п. п. XX ст., активні дії яких проходили на наших землях, тривалого періоду радянської атеїстичної окупації, багато храмів та їхнє мистецьке наповнення втрачено. Відтак зростає цінність музейних пам'яток, які демонструють неймовірно важливі зміни українського релігійного малярства кінця XIX століття.

Від часу надходження до музею твір постійно перебував у фондосховищі й не експонувався, не входив він і до жодного музейного видання радянського періоду, навіть на виставці трьох митців, а серед них Ю. Панькевича 1989 року. Її репродукції не знайдемо й у книзі 1986 р., присвяченій митцеві, єдині монографії його життя і творчості, хоча у тексті пам'ятку згадано й описано. Щойно з часу, як Україна повернула свою незалежність, від 1990-х років до весни 2022 р., початку теперішньої війни в Україні, незмінно входила до постійної музейної експозиції українського мистецтва 18 — поч. 20 ст. у будівлі на пр. Свободи, 20.

Останнє десятиліття XIX ст. — це вже були початки пошуку на українському ґрунті нового стилю, модерну. Цей перехідний період, в якому митці шукали натхнення як в красі природи, так і в традиційному народному мистецтві, відбувались спроби син-



Іл. 4. Панькевич Ю. Мати Божа. 1892 р. Полотно, олія. Збірка НМЛ

тезу різних видів мистецтв, які давали цікаві, хоча й ще поодинокі, результати. Це були загальнокультурні спроби, як, наприклад, в архітектурі візантійські форми успішно пробували поєднувати з народним дерев'яним будівництвом. Ю. Панькевич ж шукав виразу українського шляхом «етнографізування біблійного світу і його постатей» [27, ч. 36, с. 5]. І, що не менш захопливо, він знав, що це початки, і релігійне малярство буде надалі змінюватися і розвиватися та набирати чим раз, то виразніших національних рис.

Сам митець згадує, що, перебуваючи у Станіславові в 1892 р., виконав для церкви в Кам'янці Стру-



Іл. 5. Рафаель Санті. Сикстинська Мадонна (фрагмент). 1512—1512 рр.

миловий образ «Мати Божа з Дитятком», який, однак, не сподобався ні парохів, ні парафіанам, бо «за убогі шати і Матер Божа бліда, коби так, хоть троха «гальонів»² коло шат» — звучала відповідь [15, арк. 14 зв.]. Щодо цього закиду художник роздумує: «Ніколи не міг і не можу поняти того, чому Ті, що в убожестві виродилися, і вирости, і умерли, і убожество проповідали — мусять бути мальовані в богатих золотих строях — щоби подобали на Себе! Може бути, що лиш «золото» дає повагу — але затісна моя голова, щоб те поняти...» [15, арк. 14 зв.,

² Галун — облямівка, в іконописі багате оздоблення шат Ісуса Христа і Богородиці навколо шиї та на рукавах біля кистей рук тощо.

15]. Оскільки митець не хотів нічого змінювати й додавати золота, твір залишився у нього, а, точніше, у його сестри. Припускаємо, що це саме твір, що зберігається у колекції НМЛ, що може пояснювати і її «музейне життя».

Опираючись на згадки у публікаціях до виставки ТРРШ 1898 р., можемо також з великою імовірністю говорити, що цей образ був також одним з її експонатів і представляв доробок Ю. Панькевича на першій виставці організації, яка формувалась поспіхом й експоненти подавали ті твори, які вже мали у своєму розпорядженні. Про експонований образ «Матері Божої» І. Труш у статті, надрукованій у ЛНВ, відгукувався так: «Він (Ю. Панькевич. — О. С.-Г) звів тут до купи всі найліпші результати своєї кількісної праці і бачимо, що його значний талант і ніжне артистичне почуте, [...] не зниділи, протівно, навіть видали кілька цілком не підрядних творів штуки. «Матер Божа» в цілій постаті з Христом на руках на тлі нашої національної орнаментики (хоч і не без значніших хиб у рисунку), як і «св. Николай», призначений для іконостасу в Глинях, є стильовими образами: перший своєю легкістю, релігійним настроєм і інтелігенцією в переведеню акцесорій пригадує французьких майстрів; другий мальований в поважній візантійським стилу» [17, с. 152]. А в публікації в «Ділі», реагуючи на дописи в «Галичанині» та «Руслані», які висвітлювали виставку, він же уточнює: «Сеи Мадонни не можна навіть назвати «в народномь строю», бо она одягнена в якійсь вытворній академичній одягъ зь фантастичнымъ на повь нашимъ, на повь арабскимъ завоємъ на головь, а справдь народна крайка ажь просить ся, щобы єи затерти. Коли критик уже доконче хотив ужити слова «модернізмъ», то найвдповьднійше було бы приложити те слово до сего гарного образу» [18, ч. 245, с. 1].

Богородиця й Дитя у майже звичних шатах, однак без німбів, що може пояснюватися власне невикінченістю твору, через незадоволення замовників. Тут ми не бачимо відкрито народного вбрання, лише деталі, як — крайка, гердан на голові, що фіксує спадаючу тканину й невід'ємне орнаментоване тло, що у цьому випадку нагадує давні українські килими. Та водночас: придивімося, чи не нагадує нам образ Богородиці один з найвідоміших творів доби Високого Відродження, створений Рафаелем Санті —

Сикстинська Мадонна (іл. 5). Придивіться до шат Богородиці, до юного ніжного образу... , босоніж. Дитя Ісус, як на творі «Мати Божа», так і іншому творі Ю. Панькевича, та вже світського характеру «Селянка Мадонна» — пухке величеньке Немовля, зображення якого також перегукується з зображеннями на творах майстрів Ренесансу. В автобіографії художник не раз виказує знання італійського мистецтва, і навіть виконує копії відомих творів для українських храмів.

Ролі Рафаеля для розвитку релігійного малярства художник присвячує надзвичайно піднесені рядки: «І прийшов Рафаель Санті, а через його душу заговорив сам Господь Бог, і пере тою бесідою світ приклонив своє коліно. Вся природа мала віддати поклон Богу в його творах: найчудовіші краєвиди, найпрекрасніше тіло, з котрого світить найкраща душа, найкращі драперії — стрій сучасних італійців = все те співає найкращий гімн своєму Творцеві.

Той самий Рафаель лишив багато образів, в яких представлена Матір Божа. То сидить Она, непорочна, ідеал матері, серед непорочної природи; у Її ноґ бавляться діти: Ісус Христос і св. Іоанн Хреститель. Тов почуттю Свого божества споглядає ласкавим оком на світ повний горя: се Мадонна Сикстинська. То потонула цілою душею Она, свята матір, в тому ясному світі, серед якого вона стоїть — і багато багато інших. І не соромилася взяти на себе стрій італійський. Она все остане пресвятою, пренепорочною, бо в ній сплелися всі людські преимушества, тому що воодушевляла художників християнських так, що кожний з нас той ідеал найвищої людської досконалості по возможности возвеличити усилювався». «Ідеал все останеться собою — все він буде одушевляти того, хто його догляне... Треба лиш доглянути...» [14, ч. 285, с. 1].

Певною підказкою, що митець шукав натхнення і в сучасності, і аналізував твори італійських авторів Відродження, може бути вже згадана — ще одна музейна пам'ятка його авторства під назвою «Селянка Мадонна», та начерк олівцем голівки жінки, який, можливо, був використаний у ній Ю. Панькевичем. Незвичний формат — квадрат, композиція, де фокус на групі — жінки з немовлям, які зосереджено контактують між собою поглядом, рухами тіл на тлі, можна назвати, типово-ідеалізованого галицького сільського краєвиду, під деревом, як від-



Іл. 6. Панькевич Ю. Селянка Мадонна (Сільська мадонна). 1895 (1900) рр. Збірка НМЛ



Іл. 7. Рафаель Санті. Пасадинська Мадонна. 1503 р.

гомін ідеальних краєвидів тла італійських Мадонн (іл. 6). Досить поставити поруч з цією пам'яткою відомі образи Рафаеля Санті: Пасадинська Мадонна, 1503 р., та Мадонна Конестабіле, 1504 р. (іл. 7). Виразна схожість образу матері у творі «Селянка Мадонна» з начерком жіночої голівки, де покриття голови незвичне, навіть фантазійне, але артистично



Іл. 8. Рафаель Санті. Мадонна Конестабіле. 1504 р.



Іл. 9. Панькевич Ю. Студія голови жінки в народному одязі (начерк жіночої голівки). 1892 р. Папір, олівець. Збірка НМЛ (репродукується вперше)

продумане, щоб мати спорідненість з традиційним мафорієм Богородиці на давніх іконах — підказують, що художник, базуючись на реальному жіночому портреті, шукав народного ідеалу Матері Божої (подібно до італійських майстрів), який втілював у живописних творах (іл. 8, 9). Він немов нівелює різницю між церковним і світським, підкреслюючи, що ця межа дуже тонка. І. Труш згадував, що на вистав-

ці 1898 р. поряд з викінченими образами Ю. Панькевича експонувалися й начерки «Що Панькевич, яко совісний артист, замовлених образів не копіює з інших...», сего доказом є ті численні студії і проекти, які й вийшли з-під його руки...серед них рисунки і студії голів до образів Матері Божої, Христа, Пророків і Апостолів. Деякі студії до апостолів були навіть цікаві, бо за моделей до них обрав собі Панькевич наших мужиків» [18, ч. 291, с. 1]. Якщо придивитися до підпису на начерку жіночої голівки та на образі Богородиці з церкви св. Іллі у с. Боршів, то побачимо ідентичний, характерний для ранніх робіт митця підпис, переплетення двох літер «Ю. і П.» та дати: «у Станіславові 18 березня 1892 р.» (на начерку), «май 1892 р.» (на образі).

Художник залишав нам підказки у своїх публікаціях. Значно пізніше, 1911 р., коли він уже відійшов від виконання церковних замовлень, працював більше як ілюстратор, малював краєвиди, пояснював природу мистецтва й шлях формування мистецького твору, він писав: «...Всюди можна знайти щось, що вразить нас і задержить при собі наш зір чи думку... Отже йдім за тим, що найбільше пориває нас. А коли в нас є справді досить світла, то зуміємо його і в других засвітити. Тоді знайдеться кольорит. — Знайдеться кольорит, коли предметом нашого пізнання стане вся природа — отже і краєвид з усіма різнородними своїми проявами, і люди з їх житем» [28, ч. 10, с. 7]. Ці слова актуальні й стосовно релігійних творів Ю. Панькевича, як і його вислів «штука — се бесѣда, одна на весь просторый свѣтъ» [29, с. 2], то ж ми сподіваємось, що його церковне малярство, його дар спостереження за близьким й рідним для нього навколишнім світом та трансформації його в мистецький простір, як це спостерігаємо, зокрема, в образах Богородиці та Ісуса Христа, є учасником цього світового культурного спілкування.

Висновки. Внесення в образи святих традиційної національної орнаментики, переосмислених декоративних елементів народної ноші як бажання надати релігійному малярству «українського характеру», пошук ідеального образу святих знайшли своє місце в церковному малярстві й отримали продовження аж до наших днів. Зображення Богородиці з Дітям та Ісуса Христа з елементами народної вишивки у вбранні, виконані О. Куриласом 1910 р., були

затвержені церковними ієрархами до тиражування у вигляді мистецьких копій та образків й розповсюдилися по цілому світу. У таборах для інтернованих в Європі, в іконостасах, як ідентифікація національності, також ці образи були надзвичайно популярними. Творчо осмислила задану ідею й Олена Кульчицька, найяскравіший приклад — «Богородиця Золотий колос», прикладів чимало й до наших днів й у розписах, і в іконописі.

Розпочата дискусія, екскурси в минуле з трансляцією у сучасне, та навіть у майбутнє церковного живопису, мають тяглість і з початком нового століття, та це вже окрема розлога тема. У статті ми намагались лиш намітити різносторонність і труднощі переломного періоду релігійного живопису західноукраїнських земель та наголосити на тих основах, які були закладені й мали свій безумовний вплив на подальші пошуки.

Список скорочень

НМЛ — Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

ЛНВ — Літературно науковий вісник

ТРРШ — Товариство для розвою руської штуки

1. Купчинська Л. *Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX — початку XX століть*. Львів; Філадельфія: Друкарські куншти, 2009. 314 с.
2. Купчинська Л. Художник Антін Пилиховський: сторінки біографії. *Вісник НТШ*. 2011. Ч. 45. С. 32—35.
3. Купчинська Л. Художник Антін Пилиховський. Сторінки біографії. *Над Бугом і Нарвою*. 2015. № 4. С. 39—42.
4. Жеплинська О. Олександр Скруток. До питання дослідження життєвого й творчого шляху художника. *Літопис НМЛ*. 2011. № 8 (13). С. 129—142.
5. Руденко О. Етнографічні мотиви, як прояв національного в церковному мистецтві Західної України перелому XIX—XX століть. *Молодь і ринок*. 2010. № 11 (70). С. 37—42. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2010_11_9.
6. Бобош Я. Початок становлення національної ідеї в західноукраїнському малярстві кінця XIX — початку XX століття. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1156—1161.
7. Нановський Я. *Юліан Панькевич. Нарис про життя і творчість*. Київ: Мистецтво, 1986. 80 с.
8. Нановський Я. *Корнило Миколайович Устиянович*. Київ: Мистецтво, 1963. 44 с.
9. Голубець М. XXX-ліття українського мистецтва. *Новий час*. 1935. Ч. 218. С. 4.
10. Товариство для розвою руської штуки... Рубр.: Новинки. *Дѣло*. 1898. Ч. 237. С. 1.
11. Устиянович К. Одозва до П. Т. малярів церковныхъ (про необхідність створення асоціації). *Дѣло*. 1891. Ч. 226. С. 2.
12. Панькевич Ю. Вѣдозва. *Дѣло*. 1898. Ч. 98. С. 1.
13. Устиянович К.Н. Де що о нашій живописи церковній. *Дѣло*. 1888. Ч. 7. С. 1—2; Ч. 9. С. 1; Ч. 10. С. 1.
14. Панькевич Ю. О що ж властиво ходить? *Дѣло*. 1891. Ч. 283. С. 1—2; Ч. 284. С. 1—2; Ч. 285. С. 1—2; Ч. 286. С. 1—2.
15. *Відділ рукописів ННБ України ім. В. Стефаника*. Ф. 167 (архів Левицького). Оп. II. Од. зб. 2440 (папка 74). Арк. 9—17. Панькевич Ю. Автобіографія. Ямна. 28 грудня 1896 р.
16. *Відділ рукописів ННБ України ім. В. Стефаника*. Ф. Барв. Спр. 5680/ папка. 348. 2 л., 3 арк. Лист Ю. Панькевича до О. Барвінського з Конюхів. 20.09. 1888 р.
17. Труш І. Перша руська вистава штуки. *Літературно-науковий вісник*. 1898. Т. 4. Кн. 10—12. С. 151—153.
18. Труш І. Загады руської вистави штуки. *Дѣло*. 1898. Ч. 245. С. 1; Ч. 246. С. 1; Ч. 264/265. С. 1—2; Ч. 286. С. 1—2; Ч. 288. С. 1; Ч. 291. С. 1—2; 1899. Ч. 292. С. 1—2.
19. Панькевич Ю. Руська вистава штуки, а європейська критика (До фейлетонів Ів. руша). *Дѣло*. 1899. Ч. 6. С. 2—3; Ч. 7. С. 2; Ч. 10. С. 1—2; Ч. 12. С. 2.
20. Пилиховський А. Искусство а народъ. *Галичанинъ*. 1899. Ч. 54. С. 1; Ч. 55. С. 1; Ч. 56. С. 1; Ч. 58. С. 1; Ч. 60. С. 1; Ч. 63. С. 1—2.
21. Dzieduszycki W. *Listy ze wsi*. Lwów: Piller i Spółka. 1889—1890. Ser. 1—2. List XXVII. Jabłonów 4 sierpnia. Lwów, 1889. S. 338—349. URL: <https://polona.pl/item-view/13d0cd58-1527-4fc2-aa94-f2738510bd0f?page=>
22. Майчик І., Цуприк М. *Одрехова в минулому 1419—1999*. Львів: Каменярь, 1999. 154 с. URL: https://lemko.org/pdf/Odrechowa_1999.pdf
23. *Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu*. Rkp. 7480/I. T. XXXV. K. 239—261. *Korespondencja J. Pańkiewicza*. 1891—1901 г. Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie.
24. Націоналізм в церковнім малярстві. *Зоря*. 1891. № 21. С. 420.
25. *Виставка творів Ярослава Пстрака, Юліана Панькевича, Михайла Паращука. Каталог виставки*. Автор-упорядник Л. Ошуркевич. Львів, 1989. 32 с.
26. Ів. Б-й (Белей). На виставѣ образѣвъ у Львовѣ. Рубр.: Наука и штука. *Дѣло*. 1892. Ч. 229. С. 3.
27. М. П. Мистецтво та критика у нас. *Краківські вісті*. 1942. Ч. 36 (483). С. 5—6; Ч. 37 (484). С. 3.
28. Панькевич Ю. Маляр і природа. *Неділя*. 1911. Ч. 8. С. 7; Ч. 9. С. 2—3; Ч. 10. С. 6—7.

29. Панькевич Ю. Кілька слів з нагоди фейлетону під заг. «Про руськість в домах наших. Дїло. 1890. Ч. 44. С. 1—2.

REFERENCES

- Kupchynska, L. (2009). *The work of Teofil Kopystynsky in the context of the development of fine arts in Western Ukrainian lands in the second half of the 19th — early 20th centuries*. Lviv; Philadelphia: Drukarski kunshy [in Ukrainian].
- Kupchynska, L. (2011). *Artist Antin Pylykhovsky: pages of biography*. *Visnyk NTSH*, 45, 32—35 [in Ukrainian].
- Kupchynska, L. (2015). *Artist Antin Pylykhovsky. Pages of biography*. *Nad Buhom i Narvoyu*, 4, 39—42 [in Ukrainian].
- Zheplinska, O. (2011). Oleksandr Skrutok. On the issue of researching the artist's life and creative path. *Litopys NML*, 8 (13), 129—142 [in Ukrainian].
- Rudenko, O. (2010). Ethnographic motifs as a manifestation of nationalism in the church art of Western Ukraine at the turn of the 19th—20th centuries. *Youth and the Market*, 11 (70), 37—42. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2010_11_9 [in Ukrainian].
- Bobosh, J. (2017). The beginning of the formation of the national idea in Western Ukrainian painting of the late 19th — early 20th centuries. *Ethnology notebooks*, 5 (137), 1156—1161 [in Ukrainian].
- Nanovsky, Ya. (1986). *Julian Pankevych. Essay on life and creativity*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Nanovsky, Ya. (1963). *Kornylo Mykolayovych Ustyianovych*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Golubets, M. (1935). 30th Anniversary of Ukrainian Art. *New Time*, 218, 4 [in Ukrainian].
- (1898). Society for the Development of Russian Art ... *Dilo*, 237, 1 [in Ukrainian].
- Ustyianovich, K. (1891). Appeal to the P. T. of church painters [on the need to create an association]. *Dilo*, 226, 2 [in Ukrainian].
- Pankevich, Y. (1898). Appeal. *Dilo*, 98, 1 [in Ukrainian].
- Ustyianovich, K. (1888). Something about our church painting. *Dilo*, 7, 1—2; 9, 1; 10, 1 [in Ukrainian].
- Pankevich, Y. (1891). What exactly is this about? *Dilo*, 283, 1—2; 284, 1—2; 285, 1—2; 286, 1—2 [in Ukrainian].
- Pankevich, Yu. (1896). Autobiography. *Department of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after V. Stefanyk*. F. 167 (Levytskyi archive). Op. II. Od. zb. 2440 (folder 74). Ark. 9—17 [in Ukrainian].
- Pankevich, Yu. (1888). Letter to O. Barvinsky. *Department of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after V. Stefanyk*. F. Barv. File 5680 (folder 348). Ark. 3 [in Ukrainian].
- Trush, I. (1898). The First Ukrainian Performance of Art. *Literary and Scientific Bulletin* (Vol. 4, book 10—12, pp. 151—153) [in Ukrainian].
- Trush, I. (1898). On the occasion of the Ukrainian art exhibition. *Dilo*, 245, 1; 246, 1; 264/265, 1—2; 286, 1—2; 288, 1; 291, 1—2; 292, 1—2 [in Ukrainian].
- Pankevich, Yu. (1899). Ukrainian Art Exhibition and European Criticism (To the Feuilletons of Iv. Trush). *Dilo*, 6, 2—3; 7, 2; 10, 1—2; 12, 2 [in Ukrainian].
- Pylykhovsky, A. (1899). Art and the People. *Галичанин*, 54, 1; 55, 1; 56, 1; 58, 1; 60, 1; 63, 1—2 [in Ukrainian].
- Dzieduszycki, W. (1889). Letters from the countryside. Lviv: Piller i Spylka. 1889—1890. Ser. 1—2. Retrieved from: <https://polona.pl/item-view/13d0cd58-1527-4fc2-aa94-f2738510bd0f?page=> [in Polish].
- Majchyk, I., & Tsupryk, M. (1999). *Odrekhova in the past 1419—1999*. Lviv: Kamenyar. Retrieved from: https://lemko.org/pdf/Odrechowa_1999.pdf [in Ukrainian].
- Packiewicz, J. (1891—1901). *Correspondence. Papers of the Society of Friends of Fine Arts in Lviv. Ossolinski National Institute in Wroclaw, 7480/I* (Vol. XXXV, pp. 239—261) [in Polish].
- (1891). Nationalism in Church Painting. *Zorya*, 21, 420 [in Ukrainian].
- Oshurkevych, L. (1989). *Exhibition of works by Yaroslav Pstrak, Julian Pankevych, Mykhailo Parashchuk. Exhibition catalog*. Lviv [in Ukrainian].
- В-у (Beley), Iv. (1892). At the art exhibition in Lviv. *Dilo*, 229, 3 [in Ukrainian].
- М.,Р. (1942). Art and Criticism in Our Country. *Краківські вісники*, 36, 5—6; 37, 3 [in Ukrainian].
- Pankevich, Y. (1911). Painter and Nature. *Nedilya*, 8, 7; 9, 2—3; 10, 6—7 [in Ukrainian].
- Pankevich, Yu. (1890). A few words about the feuilleton in the Title «About Russianness in our homes». *Dilo*, 44, 1—2 [in Ukrainian].