

Олена ЯКИМОВА
аспірантка ЛНАМ

ОБРАЗИ СТАРОЗАВІТНИХ ПЕРСОНАЖІВ У СЮЖЕТНИХ КОМПОЗИЦІЯХ ПОЛІХРОМІЇ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

***Анотація.** Проведено аналіз сцен, описаних у Старому Заповіті та відтворених у храмових стінописах Східної Галичини першої третини ХХ ст., на прикладах старозавітних сюжетів храму Христа-Чоловіколюбця, м. Жовква (Юліан Буманюк) та Успіння Богородиці, м. Львів (Ян-Генрих Розен). У сюжетних композиціях виділено ключові людські образи та їхні основні психо-емоційні характеристики, виявлено тенденцію до відображення з допомогою цих образів загальноєвропейського передчуття змін у системі світогляду та націо-творчої складової.*

Ключові слова: храмові стінописи, сюжетні композиції, поліхромія, старозавітні персонажі.

Митці початку ХХ ст. добре усвідомлювали значення для соціуму та вплив на нього масштабних творів монументального мистецтва. Якщо польські митці спиралися на державну традицію як основу патріотизму, то українці шукали джерело натхнення в історичній і культурно-національній спадщині, закоріненій у давньослов'янському періоді. Незважаючи на національну приналежність, художники цих двох націй, чисельність яких була найбільшою на території Галичини та для яких Церква, хоч і різних конфесій, була багато в чому основою та джерелом націотворення, усвідомлювали вплив храмового монументального мистецтва на вірян. Загальновідомо, що ефективним засобом донести бажане до глядача є сюжетна, певною мірою ілюстративна композиція. Зображення сцен релігійно-історичного характеру могли наштовхувати на асоціації з певними тогочасними подіями та спонукати до пошуку культурно-історичних паралелей.

Кожен творець храмового живопису початку ХХ ст., на власний розсуд і відповідно до власних уподобань і усталених церковних канонів, обирав техніку та стилістику стінопису. Вод-

ночас усіх об'єднувало прагнення відобразити події та ставлення до сучасності через призму обраних сюжетів. Ареал зацікавлення митців охоплював різноманітні за часом і характером картини Євангелія та історії Церкви: відображення старозавітних притч і подій, новозавітні апокрифи й сюжети, сцени, пов'язані зі становленням і життєдіяльністю локальних Церков [3].

Актуальним стало введення до іконологічної програми великих масштабних проєктів оздобу храмів, зокрема жовківського храму оо. Василя і львівського Вірменського кафедрального храму, картин старозавітного циклу. Старий Заповіт розказує історію людства від появи Світу, але усі його сюжети є відображенням причин і передчуттів Боговтілення та приходу Месії.

Процес створення Світу, Старозавітні персоналії та сюжети, пов'язані з ними, найповніше опрацював Ян Генріх Розента Юліан Буцманюк у стінописах згаданих храмів. Дохристиянські старозавітні сцени та картини передчуття приходу Спасителя створив, зокрема, Ю. Буцманюк, у барабані центрального куполу храму оо. Василіян у Жовкві. Монументальну постать Бога-Отця та серафимів оточують вісім сюжетів, що втілюють певні Божественні чуда та пророцтва і є єдиною ланкою між постаттю Творця та христологічно-історичною програмою поліхромій: сюжетами, які пов'язані із земним Буттям і Боговтіленням Христа, а також тими, що розказують фрагменти подій за участі історичних персоналії [1, 4].

Серед обраних Ю. Буцманюком Євангельських історій першою за хронологією Біблійних історій є сцена Вигнання з Едему. Темна згорблена, заглибена в тінь фігура Адама контрастує з вбраною в біле, світлою, тендітною постаттю Єви. Про їхній несвідомий вибір, тяжіння людини до забороненого, незвіданого додатково свідчить відсутність вбрання. Це дещо дисонує з простою, ледь прикрашеною вишивкою на рукавах, білою сорочкою ангела. На передньому плані Ю. Буцманюк зображає Єву. Відтворена зі спини, вона ледь обертається з надією на помилування. Митець наділяє її суто жіночим, трохи грайливим характером: привабливе каштанове волосся, погляд з-під довгих вій, яким вона намагається розчулити Ангела, але усе марно. Кожна умовна пір'їнка крил розгніваного Божого

посланця вказує Адамові та Єві на темно-сіру безпросвітну безодню, яка чекає на них. Хвилястий, як язик полум'я, ангельський меч за секунду покарає Змія з людським обличчям. Лик Ангела є уособленням непохитності, віри у свого Бога та беззаперечного виконання його настанов і наказів. Уся його постать з випростаними під прямим кутом руками з мечем засвідчує постулати Віри та Божої Справедливості. Знехтувавши ними, перші люди змушені покинути Рай та прямувати у невідомість. Як і більшість композицій старозавітного ряду, ця доповнена невеликим еліпсоподібним медальйоном-видінням із зображенням Діви Марії Непорочного Зачаття, через яку розпочнеться спокутування першородного гріха [2, 143]. У сцені також присутній мотив мучеництва, а саме — терновий куц у правому нижньому куті картини.

Наступний з обраних Ю. Буцманюком старозавітних сюжетів реалізує тему Всесвітнього Потопу, а саме — Жертвоприношення Ноя. Осяяні веселкою персонажі сцени зібралися біля жертовника, який, за Старим Заповітом, тоді було зведено вперше. З молитвою та надією вони дивляться на стовп священого диму, що здіймається до неба. Хтось, благоговіючи, дивиться на полум'я, інші, на чолі із Ноем, зносять молитви в небеса. Обіцянка Господа більше не карати людство Потопом, тобто повним винищенням, сповнює погляди персонажів надзвичайною любов'ю, тому що в майбутньому життя Христа підтверджуватиме тезу про те, що Бог є любов!. Привертають увагу персонажі правої частини композиції. Це сам Ной, що здіймає руки до стовпа жертовних пахощів із запитанням і певним докором вдивляється в небеса. Його дружина ніби зійшла з портретів донаторів середньовічного іконопису: той самий характерний тричвертний розворот та молитовна поза, і лише вбрання ясніше й набуває краплакового відтінку. Одного із синів Ноя, який ловить чергове теля, аби принести його в жертву, можемо ідентифікувати як найстаршого сина Сіма. Митець наділяє його рудим волоссям і бородою. Він з жалем дивиться на тварину, рухом правої руки поглажуючи та заспокоюючи її. Привертає увагу також маленька постать дитини зліва, яка швидше з цікавістю, а ніж з молитвою, під-

носить до жертovníка пласку посудину. У вбранні персонажів цього фрагменту, так само як і в хітоні та гіматії Творця, Ю. Буцманюк трактує драперії та загалом тканину подібно до іконописної системи творення умовного об'єму. Пагорби довкола навіюють асоціації з розгорненою книгою.

Перша безкровна жертва — Жертва царя Мельхіседека, постає у низці сцен Старого Заповіту наступною. Це ще одна багатофігурна сцена циклу. Більшість воїнів Авраамового війська ще дивляться на Мельхіседека з недовірою, їхні списи підняті, вони готові до бою. Але, ті, хто повірив у таку жертву, вже кинули додолу свою зброю. У лівому нижньому куті бачимо фрагмент щита та списа. Перешіптуються старійшини і за спиною Мельхіседека, не до кінця розуміючи його дії. Митець яскраво ілюструє різні види сумніву, що турбує другорядних персонажів сцени. Водночас, Мельхіседек і Авраам — два сильні характери. Славетний, дещо загадковий цар Мельхіседек звертається з жертвними дарами і до Бога, і до Авраама. Він вказує Авраамові шлях Божої правди, якій той мудро, з надзвичайною повагою скоряється. Образ Авраама сповнений покори та віри в Єдиного, ще не пізнаного Бога, про що свідчать рухи, лик та і постаць мудреця загалом. Ці безмежні віра та любов знайшли продовження в найскладнішому вчинку Авраамового життя, коли пророк вів свого сина на заклання. У еліпсоподібному медальйоні зустрічаємо тут чашу, тому що як хліб і вино приносять у жертву цар правди Мельхіседек Авраамові, тіло і кров Христові стануть жертвою Богів. Подібні символічні додатки стають передвісниками подій вже Нового Заповіту [2, 162].

Жертва Авраама стає наступною сценою обраного Ю. Буцманюком циклу для оздоблення міжвіконних площин. Авраамове нерозуміння, але покора, страждання та біль, що прочитуються на старечому обличчі, паралелізуються з майбутніми стражданнями самого Бога через Христа. Відповідно, цю композицію доповнено фігурою Спасителя, який несе свій хрест на Голгофу. Картина відтворює момент, коли батько й син вже дійшли до вершини пагорба, на якому мало відбутися жертвоприношення. Не відаючи, що на нього чекає, Іса-ак зображений у момент, коли збирається скинути оберемок дров на

землю, але перед тим ще обертається за дозволом до батька. У постаті Авраама читається той біль, з яким давався йому кожен крок їхнього підйому. Знесилений, він усім тілом спирається на посох. Ніби дивиться на глядача, але одночасно через нього, зосереджується на власних переживаннях. Його лик похмурий та скорботний, але виражає впевненість у власних діях. Дуже подібно зображає переживання батька та праведника Я.-Г. Розен. Його трактування образу Авраама відрізняється використанням у якості фабули композиції наступної миті Біблійної історії, коли Авраамову руку з кинжалом, занесену над тілом власного сина, зупиняє ангел [4, 500]. На монохромній передвоєнній світлині бачимо, що початково Авраама було зображено з волоссям на голові, але з часом частина стінопису зруйнувалася, і зараз складається враження, що він є голомозим. Ангела ж написано у розкішному святковому дяконському вбранні. Він несе радість, тому що, опанувавши батьківські почуття, як це пізніше зробить Бог-Отець, Авраам зміг з любові до Творця проявити готовність виконати його волю. Божого посланця наділено дуже виразними рухами. Образ Ісаака трактовано досить нетрадиційно: він лежить із закинutoю назад головою. Юнак намагається перехопити погляд ангела, вимолити помилування, бодай зрозуміти, що відбувається.

У сцені “Завіт Бога з Авраамом” художник зображенозвив, як уночі на тлі синього зоряного неба, потайки вибираючись із табору, Авраам вирушає вказаним Господом шляхом. Постає Бог — Вітхого днями, огорнена драперіями плаща та Божественного сяйва. Разом з пурпуровим плащем Авраама вони творять умовну вісімку, символ безкінечності. Персонажі дивляться один одному в вічі, скріпляючи завітом про обрізання, відданість і взаємоповагу. Таким чином людство отримало одне з перших повідомлень про майбутній прихід Месії.

Наступна сцена відповідає хронології Біблійних подій і повідомляє вірянам про те, як Бог дає закон Мойсеєві. Постає Мойсея подана зі спини, з похиленою додолу головою. Він не сміє здійняти очі до Господа, лише руки його приймають скрижалі Божого Закону. Явління Творця Ю. Буцманюк зображає традиційно. Він постає в образі сивобородого

старця в золотаво-жовтому хітоні й у мандорлі Божественного сїява, а довкола нього в блакитному небі б'ють блискавки. Оточення цього образу християнського Бога нагадує нам про язичницькі світоглядні джерела європейської цивілізації, спонукає до проведення паралелей з грецьким Зевсом-Громовержцем і східнослов'янським Перуном. Водночас голову Саваофа розташовано на тлі золотавого трикутника, символу триєдності Бога, доказом чого стане прихід Спасителя. У правому нижньому куті митець розташовує табір іудеїв, які, хоч і чекають на повернення Мойсея, але водночас продовжують клопотатися своїми повсякденними справами й ще глибоко сумніваються в Мойсеевих словах.

Сюжет "Мідний змії у пустелі" є наймасштабнішою сценою серед старозавітних за кількістю персонажів і образів. Своїми муками на хресті Великий Учитель зцілить віруючих, як зцілив Бог народ Ізраїля руками Мойсея за допомогою Мідного змія. Жінка на першому плані простягає до хреста зі змієм своє дитя, старий батько з останніх сил підіймає голову сина задля цілющого погляду, а той у свою чергу душить змію. Змії уособлює ті гріхи та спокуси, яким піддається людина. Серед людей, що моляться на другому плані, бачимо дві загадкові постаті юнаків. Один у білій простій сорочині, із солом'яним кольором волосся, дивиться на хрест, як це робить галицька дитина, під час першого свідомого походу до храму, для якої це важлива подія і надзвичайне свято. Його обличчя одухотворене та осяяне Божою благодаттю. Образ другого юнака дещо вибивається з композиції, він дивиться просто на глядача, а обличчя подібне на ранній автопортрет Т. Шевченка. Окремо варто відзначити постать самого Мойсея. Вбранний у темно-коричневе, він жестом могутньої руки вказує на хрест, але погляд також звернений на вірян. Сцену доповнено медальйоном з Розп'яттям, що іконологічно відповідає теологічно-богословським роз'ясненням сюжету [2, 163-164].

Завершальною сценою циклу є сюжет "Натан перед Давидом". Прийшовши до царя Давида, Натан оповідає цареві про Божу милість. Про це свідчить його жест: правицею пророк вказує на небо. Давид ще не готовий до будівництва храму,

його насуپлені брови та рухи розкривають ставлення до щойно почутого. Сцена “Пророк Натан перед царем Давидом” доповнена майбуттям Божого Милосердя та Всепрощення — образом Ісуса Христа з відкритим серцем. Як Бог виявив Милосердя до Давида, так і милостивим буде його єдинородний Син. Зображення-натяки виявляють зв’язок старозавітних сцен з основними сюжетами простору храму.

Я.-Г. Розен вводить сцену Видіння Святого Іллі у стінописи вірменського храму Успіння Богородиці, де зображає пророцтво Сивілли Лівійської. Ця символічна сцена, за твердження І. Волянської, зустрічається доволі рідко, особливо в складі поліхромій. Її додатково підсилено зображеннями пророків і сивіл на тому самому пряслі стіни, трохи нижче, обабіч вікна. Загалом серед філософських концепцій особистості на початку ХХ ст. доволі популярною є теорія К. Ясперса про те, що саме поява пророків у 1 ст. до н.е. і була перехідним моментом від індивіда, істоти певною мірою стадної, до особистості з вільною волею та власною думкою. На той момент ця неподібність до інших полягала в боротьбі проти язичництва та вірі в Єдиного Бога, що вже робило цих людей особливими [4, 502-503]. Саме від пророцтв Св. Іллі розпочинається низка змін, певно тому Я.-Г. Розен, тяжіючи до тогочасних найновіших віянь відображає їх своєрідно у своїх стінописах. Образи пророків, які не могли докорінно змінити світ, але могли змінити себе, є ключовими в розумінні ставлення митця до змін, які відбувалися в тогочасному суспільстві та не втрачають своєї актуальності до сьогодні.

Колористика картин загалом світла, додатково пом’якшена світлом з вікон підбанного простору. Контрастні поєднання митець використовує лише під час опрацювання других планів тла. Вбрання персонажів здебільшого виконане в ледь забарвлених відтінках на найтонших нюансах жовтого, охри, червоного, бузкового, блакитного та весняно-зеленого. Варто зазначити, що на чорно-білих негативних світлинах бачимо, що Ю. Буцманюк саме за допомогою тонально-колірних комбінацій задає загальній композиції барабана певний структурований ритм, наявність якого є однією з характерних рис східної іко-

нографії і в стінописах, і в станкових іконах.

Загалом старозавітні сюжети мають перехідний, непевний характер Євангельських легенд, що зумовило їхнє розташування в просторі храму. Таке поєднання є дещо незвичним для східнохристиянської канонічної традиції монументальних розписів. Якщо порівнювати сюжетні монументальні композиції першої третини ХХ ст. з подібними розповідними сценами попередніх епох, маємо зазначити, що, незалежно від конфесії, структурна побудова композицій найбільше тяжіє до візантійського типу декорування храмів. Сюжетні сцени не обтяжені великою кількістю допоміжних деталей. Вони опрацьовані максимально узагальнено, на дальніх планах композицій та гранично спрощено. Цей прийом підсвідомо зосереджує увагу вірян на психологічних рисах людських постатей. Варто зазначити, що кожен персонаж посідає своє, чітко визначене саме для нього місце в певній сцені. Більшість образів характеризується творенням відчуття всеосяжної надії, передчуття та мудрості. Саме мудрість, яку виділяє образи старців — Бога — Вітхого днями, Ноя, Авраама, Мойсея, які можуть дати надію, показати вірний шлях у майбутнє. Ці образи присутні майже в кожній сцені старозавітного циклу. Я.-Г. Розен, який творив здебільшого ґрунтуючись на засадах символізму та сецесії, акцентує додатково на пророчій складовій Біблійних оповідей. Цього він досягає за допомогою окремих деталей, що мають подвійний зміст. Старозавітні персонажі Я.-Г. Розена є також виразниками передчуттів і настроїв. Але в загальноєвропейських контекстах вони творять відчуття напруги, яка передана і через колористику творів і грандіозних змін у суспільстві. Фігуративні образи, поєднуючись з навколишнім середовищем, творять відповідну сюжетові атмосферу. Передбачення подій Нового Заповіту Ю. Буцманюк подає дещо інакше, використовуючи для цього додаткові невеличкі зображення в медальйонах, що доповнюють старозавітні сцени. У загальному контексті опрацьованих фрагментів обраних стінописів образи персонажів стають носіями того духовно-естетичного пережиття, яке було сучасне митцям і відображало сподівання та надії громади.

1. Буцманюк Юліан. Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / [упор. І. Гах, О. Сидор]. — Львів: Місіонер, 2006. — 152 с.
2. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. — Львів: Свічадо, 2005. — 196 с. 3. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI ст.: Традиційна іконографія та нова стилістика / Д. Степовик. — Жовква: Місіонер, 2012. — 288 с.: іл. 4. Wolanska J. Katedra ormianska we Lwowie w latach 1902-1938. Przemiane architektoniczne i decoracia wnetrza / J. Wolanska. — Warszawa: Min-wo KDN, 2010. — 560 s.: il.

Annotation

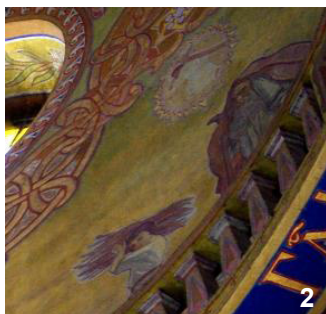
Olena Jakymova. Images of Old Testament characters in the subject compositions of murals of Eastern Galicia in the first third of the twentieth century. The article analyzes scenes described in the Old Testament and played in Eastern Halychyna murals of the first third of the twentieth century on the examples of Old Testament stories, church of Merciful Christ, Zhovkva (Julian Butsmanyuk) and Armenian Assumption, Lviv (Jan Henry Rosen). In various compositions key human form and basic psycho-emotional characteristics are highlighted. Formative factor showed the tendency to display these images using a premonition of changes in outlook and national public component.

Key words: temple murals, premonition, Eastern Halychyna, Old Testament, J. Butsmanyuk, J.-H. Rozen.

Аннотация

Олена Якимова. Образы ветхозаветных персонажей в сюжетных композициях полихромий Восточной Галичины первой трети XX в. В статье проведен анализ сцен, описанных в Ветхом Завете и воспроизведенных в монументальных росписях Восточной Галичины первой трети XX в. на примерах ветхозаветных сюжетов храма Христа Человеколюбца, г. Жовква (Юлиан Буцманюк) и Успения Богородицы, г. Львов (Ян-Генрих Розен). В сюжетных композициях выделены ключевые человеческие образы и их основные психо-эмоциональные характеристики, определена тенденция к отображению с помощью этих образов общеевропейского предчувствия перемен в системе мировоззрения и нацио-государственной структуре Европы.

Ключевые слова: храмовые стенописи, сюжетные композиции, полихромия, ветхозаветные персонажи.



1. **Ю. Буцманюк.** Сцени з Старого Заповіту. Стінопис. Ц. Христа-Чоловіколюбця, 1932-1939 рр., Жовква. 2. **Ю. Буцманюк.** Жертвоприношення Авраама. Стінопис. Ц. Христа-Чоловіколюбця, 1932-1939 рр., Жовква. 3. **Я.-Г. Розен.** Жертвоприношення Авраама. Стінопис. Вірменський собор Успіння Богородиці, 1928-1933 рр., Львів. 4. **Я.-Г. Розен.** Видіння св. Іллі. Стінопис. Вірменський собор Успіння Богородиці, 1928-1933 рр., Львів