МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

ГАЛИЦЬКЕ МАЛЯРСТВО

ЛЬВІВ — Р. Б. 1926.

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

ГАЛИЦЬКЕ МАЛЯРСТВО

[ТРИ СТАТІ]

ЛЬВІВ, 1926

БІБЛІОТЕКА „ЛОГОС“ — 5.

Передрук з журналу „Стара Україна“ 1925. р.

„ДОБРА КНИЖКА“ — 63 — 26 — 1000

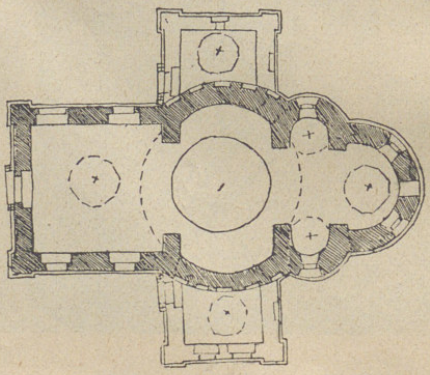
Друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка.

Ґ. Шевченкові Вами Державні
Ан. Сапгонській
з щирими повіншами
Львів 28/I. 1926.

Зміст:

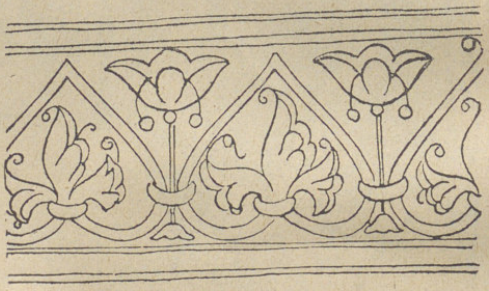
Фраґмент вікна вірменського собору у Львові з відкритими фресками.

Монастирська церква в Лаврові
(перед обновою з 1913. р.).



Реконструкція її первісного пляну.

Фраґмент лаврівської поліхромії.



Лаврівська орнаментика.

СТО ЛІТ ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА.

В 1803 Р. помер у Львові останній з замітніщих малярів Галицької України XVIII. віку Остап Білявський, якого творчість належить іще до епохи цехового малярства, якнебудь сам Білявський заокруглював свою малярську освіту в Римі (1766 р.). На своїх релігійних картинах та портретах підписувався Білявський шумно „della Academia Romana pictor“, але це був такий-же конкуренційний прийом, яким здобували собі признання галицького „товариства“ його цехові товариші в роді Строїньских, Ґертнерів та инших. Римська клясицистична політура академічних студій Білявського стерлася до непомітности, скоро тільки молодий артист зустрівся з умовами галицького життя та його, пройнятою ще духом барока, мистецькою культурою.

Молодший, а до речі кажучи, більш талановитий і освічений сучасник Білявського Лука Долинський[1]) (1750—1824), учень віденської академії передфіґерівських часів, знайшов уже змогу перещіплення принципів академічного, розумованого еклєктизму на галицький ґрунт. Але при усій вірности школі, з його великих композицій („Страсти“ львівського монастиря Бернардинів) віє ще розмахом і шириною барокового патосу. Його одначе картини й портрети далеко відбігають від цехової, ремісничо-іконописної манєри. Тут і там приходить до слова клясицистична поза й композиційна ритміка (іконостас святоюрської церкви у Львові).[2])

*

Може це й припадкове, але неменче характеристичне, що як Білявський так і Долинський повмирали середньо-заможними людьми, власниками домів у Львові, які полишили в спадщині для рідні, чого не можна уже сказати про близших і дальших наслідників їх малярського куншту, з яких такий приміром Теодор Яхимович (1800—1870), виїхавши добувати мистецьку освіту до Відня, не мав уже чого вертати до рідного краю й до смерти остав на чужині. А був це безсумніву непересічний маляр, коли, вийшовши з віденської академії мистецтв, закінчив свою карієру як маляр-декоратор надвірної цісарської опери. Впрочім галицька публика мала уже двічі змогу познайомитись з його творами на виставках у Львові 1894 і 1924 року, на яких виставлені були його проєкти театральних декорацій та бравурно мальовані жанрові та баталістичні сцени. На жаль, в українських руках збереглася одна одинока картина Яхимовича — „Хрещення в Йордані", у владичій палаті в Перемишлі, мальована 1849 р. Талановитого Галичанина оцінила, як слід, німецька критика, запевнюючи йому місце в бельведерській картинній ґалєрії.

Яхимович покінчив студії у віденській академії мистецтв 1827 р. і тогож року, попавши припадково до малярні театру Карля, остався там на становищі маляря-декоратора до 1836 р., коли на запросини директора Покорного перейшов до театру на Йозефштаті. В 1851 р. став Яхимович декоратором надвірної опери і на цьому становищі остався до смерти. Кромі декоративного малярства, в якому дійшов Яхимович до небуденних осягнень, займався він, головно в початках своєї карієри, жанровим малярством. І так з 1834 р. походять його жанрові картини, як „В сто-

лярській робітні“, „Торговець ковбаси“, „Дівчина на гробі матері“, та інтересна своїми світляними ефектами „Родина при ліжку хорої матері“. Були це, як уже з самих заголовків бачимо, сентиментально - настроєві анекдоти в смаку старого віденського „біргерського“ малярства. З 1835 р. походять його спроби розвязання архитектонічно-перспективічних проблємів в роді „Нутра церкви“, „Монастирського підсіння“. З 1836 р. датована його „Гробниця“, 1837 варіянт „Нутра церкви“, 1840 знов повторена „Гробниця“; обі останні картини закупило віденське Kunstverein. В 1841 р. малює Яхимович велику картину „Геройство Давида“ з постатями природньої величини (власність барона фон Макка), 1842 „Марію Магдалину й апостолів підчас бурі“ та „Нутро церкви Піяристів у Відні“, 1845 „Сповідальницю“, 1848 „Підсіння ловецького замку“, 1850 „Нутро собору св. Стефана у Відні“, 1855 Іконостас з 75 образами на дереві для грецького монастиря в Захлі на Ливані, 1857 „Похоронну сцену“. Крім цього Яхимович ілюстрував діточе театральне видавництво „Mignon“.[3])

Доволі пізним відгомоном клясицистичної епохи являється творчість Рафаїла Гадзевича (1803—1886) уроженця с. Глухого в Грубешівщині. (Гадзевич був сином уніятського священика). Молодим попав Гадзевич у Варшаву, де в рисунковій школі при університеті вчився в останніх могікан польського псевдо-клясицизму — Блянка і Бродовського. В 1829—1831 роках вчиться Гадзевич в дрезденській та паризькій академіях, почім в 1832—1833 роках бачимо його в Фльорентії. З Італії вернув Гадзевич до Галичини, де між иншими малював 1835 р. іконостас в Старяві. В Галичині пробув Гадзевич пять років, підчас

яких старався дістати катедру малярства на краківському університеті. З того часу походить його твір „Геракль та Анхільой“ (в збірці Павликовських у Львові), мальований на конкурс. Не діставши професури в Кракові, переїхав Гадзевич в Москву, де від 1839—1844 р. був професором малярства на тамошньому університеті. В 1844 р. їде Гадзевич до Варшави, де працює як директор рисункової школи до 1871 року. На варшавському ґрунті, де клясицизм, довше як деинде, опирався подихам нового мистецтва, малює Гадзевич твори в роді „Іродіяди“, „Благословенства Якова“, „Св. Сімї“, „Св. Параскевії“, „Св. Валєнтія“ і других. Звільнившися від служби в рисунковій школі, переноситься Гадзевич до Кельц, де доживає віку.

На згаданій уже львівській виставці 1894 р. було одинайцять картин Гадзевича — чотири портрети, між ними автопортрет артиста з молодих літ, дві студії жіночих голов, два варіянти композиції „Геракль та Анхільой“, дві релігійні картини та один краєвид. Виїмково щасливо вибрано тут усе, що так чи інакше характеризує творчий діяпазон Гадзевича. Самозрозуміло, що творчість цього запізненого і мало оригінального клясициста гине поставлена на тло тогочасного, не кажім европейського, але російського чи хочби польського мистецтва, але обнята сірим тлом тогочасного галицького загумінка вона зискує на силі і виразистости.

В 1834 р. вийшла з тайної друкарні заведення Оссолінських у Львові книжечка „Pieśni patryotyczne z czasów rewolucyi polskiej“, яку по донесенню президії ґубернії з дня 11. квітня 1834 р. мав віддати до друку питомець IV. року греко-католицького семинаря у Львові Іван Вендзілович.

Сучасник цього інціденту о. Ганкевич так оповідає про нього: Директор бібліотеки Осолінських Константин Слотвінський доручив Вендзіловичеви виготовити „для потреб заведення“ рисунки польських королів, полководців, битв, повстанців і т. п. Ці рисунки літоґрафовано в тайній друкарні заведення і тисячами розкидано по краю. 1834 р. австрійські власти попали на слід друкарні, в наслідок чого Слотвінського й богатьох конспіраторів увязнено; між ними попав за решітку й ілюстратор нельояльних видатництв — Вендзілович. Коли виявилося, що В. був несвідомим співучасником конспірації, його звільнено, але виключено з усіх австрійських шкіл. В допомогу нещасному артистови прийшов перемиський епископ Снігурський, який доручив йому обновлення мальовил в епископській палаті. В перемиському „Служебнику“ 1852 р. є рисунки й заставки Вендзіловича. Він же, по словам Колачковського різьбив тоді двері в епископській палаті. В 1854 р. Вендзіловича висвячено й післано на сотрудництво до Волча. Одначе сотрудництво набридло небаром Вендзіловичеви, якого тягло до мистецтва. Він кинув парохію і взявся заробляти кистю. З того часу датується вівтар св. Анни в дрогобицькому костелі. Стомившися невдячними заробітками, Вендзілович знову надяг рясу і як парох котрогось із сіл Турчанщини помер около 1886 р.

Кромі згаданих уже праць В. збереглися до нас гарно рисовані й видані 1837 р. в літоґрафії портрети о. Венедикта Левицького та о. Онуфрія Криницького. В о. Подолинського в Середньому були картини двох пудлів, мальовані Вендзіловичем уже під кінець життя.

Біоґрафія Вендзілонича це типова в умо-

вах глухого галицького загумінка картина мученицького життя артиста-самоука, що крізь ліс труднощів й перепон змагає до своєї мрії і кінець-кінців падає на шляху з поторощеними крилами. А чейже рисунки й портрети Вендзіловича, рисовані читко, з любовю й зрозумінням для індивідуальности, свідчать про те, що той трагічний тип самоука в инших умовах мав право блиснути як сильно очеркнута мистецька індивідуальність.

Талановитим малярем-аматором був Іван Лучинський (1816—1855) з Черновець, що, будучи скромним скарбовим урядником у Львові, весь свій вільний час й енергію посвятив малярству. Лучинський, якого в тайники малярського куншту втаємничував Машковскі, Львовянин, з якого робітні вийшов цілий ряд польських малярських знаменитостий з Ґротґером на чолі, нікуди поза Львів не виїздив і помер тутже на чахотку. Провідником своєї малярської карієри обрав Лучинський Рембрандта, під якого впливом малює ряд портретів, між ними зовсім небуденній „Автопортрет“. Крім цього старався Лучинський зглубити тайни голяндського малярства, в якого манєрі полишив цикль цвітів, мертвих натур та краєвидів.

Товаришем Лучинського з робітні Машковского був між иншими Українець з роду, якому судилося приспорити лаврів народжуючомуся тоді польському малярству, на якого тлі заняв місце виїмково-талановитого й оригінального баталіста. Був це творець „польського коня“ — Юлій Коссак (1824—1899). Не було для нього місця в свій час серед українського громадянства, тому приляг до польського, якого магнатські круги радо гостили молодого маляря по своїх дворах, в яких жили іще старі „гусарські“ традиції

і плекалися цілі табуни повно-крових, расових коней. Почав Коссак свою карієру з „портретів“ стаднини ґрафа Дідушицького, опісля мандрував з двора в двір, рідко коли звертаючи увагу на винужділе, завмираюче українське село. Згодом, коли поріс в піря й відбув обовязкові подорожі по закордоні, занадто уже був польським малярем, щоби могти завернути до своїх... Раз тільки, коли в 1890. році українська громада в Кракові уладжувала Шевченківський концерт, заманіфестував Коссак свою національність — вінєткою для концертової програми... Впрочім не був Коссак ні першим ані останнім з тих, які ходили в найми до сусідів.

Родився Коссак в скромній урядничій сімї, що по своїй волі чи неволі замандрувала у Вісніч „на Мазури“. Вчився в бучацьких Василіян (дядько Юлія — Ілля був ігуменом Василіян) а згодом у Львові як студент університету брав лєкції у львівського маляря Машковского.

Скінчивши університет, зірвав Коссак з родиною, якої ідеалом було — бачити сина „на посаді“, і пустився в мандрівку по панських дворах Галичини, Волині та Правобережної України. Першим з дворів, побут, в якому можна сказати, вирішив питання характеру творчости Коссака, був двір Юлія Дідушицького в Ярчовицях на Поділлю, двір, з якого сальонів отвиралися двері прямо до конюшні з цілими рядами зразкових „арабів“.

В 1851 р. виїхав Коссак до Петербурга а десять літ згодом до Парижа, де копіює старих майстрів у Люврі. До речі кажучи, до Парижа поїхав Коссак на гроші своєї жінки Софії Ґалчиньскої, Польки-шляхтянки. З Парижа не вернув уже Коссак до Галичини, але поїхав до Варшави, де аж до 1869 р. був

мистецьким редактором „Тиґодніка Ілюстрованого“. З того часу датується його неймовірна плодовитість, очевидно з немалою шкодою для вартости його картин.

З Варшави переїхав Коссак до Кракова в 1872—3 роках був в Монахові, почім осів постійно в Кракові, де й помер, окружений добробутом, якого не могли йому дати... рідний край і народ.

Коссак, якого талан досяг свого апоґея у відтворенню коня, рисованого з неймовірним обсерваційним змислом, можнаб сказати, в повні виразу кінської душі, нерву та темпераменту, пробував свого олівця і кисти в усіх можливих напрямах. Перш за все був це незрівнаний на свій час ілюстратор, поет поміщицького двора, його ситого життя, забави. Деколи глянув на те життя кривим оком і тоді в його творчости задзвеніла нута сатири, не на стільки одначе їдка, щоб попсувати гумор його великодушним хлібодавцям. Часами, хоч рідко, глянув він на своє рідне, українське село оком сина і тоді висовгувалися з під його кисти картини нужди й безпросвітного горя. Алеж і ці картини не були знов так зворушуючими, щоби міняти характер творчости цього з грунту по філістерськи настроєного оптиміста.

На ювилейній львівській виставці 1924 р. поміж „портретами“ стаднини пп. Дідушицького і Третяка, поміж повними гумору карикатурами, поруч великого „Вїзду Болеслава Хороброго до Київа“, висів невеличких розмірів рисунок, інтересний своїм змістом особливо для нас: на дрантивому возі, запряженому в такіж дрантиві шкапенята, сидів не менче дрантивенький мужик затоплений в молитві. В горі рисунку можна було прочитати дописку: „Steckt im Koth und denkt an Gott“...

Для цього, щоб не зрадити рідному краєви в ті страшні й безвиглядні часи, треба було пожертвувати собою, таланом і виглядами на карієру, а на таку саможертву здобудеться не всякий. Першим галицьким малярем, що поважився на таку саможертву, був Корнило Устиянович (1839—1903).

...„Пів сотні церков має мої ікони, пятнайцять іконостаси, одининайцять — стінопись, в сімох лишив я, кромі декоративних картин, вартісні твори мистецтва за час від 1862 до 1902 рр. І тих сорок літ праці не принесло мені ані гроший, ані слави, так само як моя письменська діяльність не діждалася заслуженого признання. Був я і згину загальновідомим, але ніким не поважаним, не любленим щирійше і ділєтантом у всьому. Не одушевив я нікого і зійду так зі світа, хоч видиться мені, що так воно бути не повинно“...

Так жалувався передчасно посивілий маляр в... сороклітній ювілей праці, ювілей, якого очевидно не святковано так само, як ніщо не промовляє за тим, щоб громадянство вшанувало наближаючеся двайцятьпятиліття його смерти. А чейже такі твори Устияновича, як „Мойсей“ та „Христос перед Пилатом“, що висять до нині на стінах в Преображенській церкві у Львові, можуть послужити наглядним свідоцтвом того, що так ідеальне забуття, яке окутало сирітську могилу артиста-романтика, десь на глухій провінції, в с. Довгому, є надто яскравим виявом невдячности громадянства супроти громадянина, без якого дальший розвиток галицько-українського мистецтва бувби не до подумання в темпі, в якому пішов.

„Так не повинно бути“, можнаб ужити слів сповіди Устияновича, але так було — многосторонна, нервозна й інтензивна діяль-

ність Устияновича проминула незавваженою громадянством, яке його окружало, мало не кожній його подвиг вдаряв в порожню. А тим часом Устиянович кидався на всі боки — писав поезії, хотів створити українську „королівську драму“, писав фейлєтони й статті на теми дня й мистецтва, видавав й ілюстрував сатирично-гумористичний журнал, промовляв на зборах, деклямував на концертах, різьбив а навіть продумував над конструкцією літаків... Був живим, „цілим чоловіком“, в якому громадянський нерв убив спеціяліста-поета чи маляря, важко сказати, так само як важко згодитись на нерідко вживану мірку „дилєтантизму“ в відношенню до його літературних й малярських творів.

Не скінчивши ґімназії ані реальної школи, до яких ходив у Львові та Бучачі в 1858 р. попадає Устиянович у віденську академію мистецтв, де в парі з сим слухає на університеті історичних викладів Ашбаха і Єґера та історії мистецтва Айтельберґера. По чотирьох роках побуту у Відні, де мав час і на пройдення курсу „славянофільства“ під рукою славного о. Раєвського, вертає Устиянович в Галичину. Два роки малює коломийську церкву, друкуючи рівночасно першу збірку своїх поезій. З Коломиї починає У. малярську мандрівку, підчас якої бачимо його в Холмі, Варшаві, Петербурзі, Київі, Сучаві і Яссах. Вернувши до краю, перебуває якийсь час у Вікні в добрах В. Федоровича. Згодом як церковний маляр мандрує по цілій Галичині. В 1881—82 рр. редаґує у Львові „Зеркало“. 1886 р. їде до Відня, де малює найбільшу зі своїх картин „Мойсея“, потім їде до Італії і на Кавказ. Вмирає нечайно на малярській роботі в с. Довгому 28 липня 1903 р.

Малярська спадщина Устияновича велика

і ріжноманітна. Кромі релігійних образів, стінописі та портретів, яких виконав У. велику силу хліба ради, полишив він по собі цілий ряд спроб побутових та історичних картин, краєвидів, рисунків, ілюстрацій та карикатур.

„Артистичні аспірації в напрямі досконалення свого талану не покидали артиста майже до самої смерти; був він чуткий на зміни, яким підлягало малярство в останніх десятиліттях; його талан міг був виробитися навіть під старість, але для цього треба було иншої суспільности, яка б могла артиста піддержати“. (І. Труш).

Такої суспільности не було і Устияновича, подібно як цілий ряд його попередників, сучасників та наслідників,... змарнувався. А всеж таки є в малярському дорібку Устияновича картини, що поставлені на фоні своєї епохи говорять, що історик українського мистецтва не сміє пройти попри них байдуже. Я маю на думці його кольосальних розмірів „Мойсея“ та неменче широко, хоч може й театрально задуманого „Христа перед Пилатом“. Обі картини можна оглядати на стінах Преображенської церкви у Львові.

„Мойсей“ датований 1886 р. Походить з часу, коли талан і енергія Устияновича були в зеніті. Устиянович хотів у ньому цілком свідомо дати себе цілого, усе, на що могла тільки здобутися його поетична фантазія і малярська техніка. Щоб зосередоточитися, щоб бути близько зразків клясичного малярства, поїхав артист виводити свою візію Мойсея на полотно до Відня і там в холоді й голоді творив картину, яка, по його замислам, мала бути зворотним пунктом в історії галицького малярства. І треба признати, що напружена до максімум енергія артиста дала твір рішуче небуденний. Монументальна постать Мойсея

з піднятими в гору скрижалями робить враження до нині, не дивлючись на певного рода сценічне її освітлення та суто академічну фактуру. Тільки Устиянович здобувшися на твір, кинув його в ідеальну порожню, в безодню, яка навіть не дала відгомону.

У Відні мальована теж друга його картина „Христос перед Пилатом“. Вона дещо менчих розмірів, уґрупування її персонажу суцільне, з узглядненням усіх канонів академічного драматизму, освітлення штучне, холодне, але в парі з сим вимовно таємниче. Обличча Христа — це автопортрет самого артиста і в тому цілий зміст як тої композиції, так і всеї малярської творчости Устияновича.

Малюючи ікони для церков, Устиянович ніколи не переставав бути поетом, скажім навіть — літератом. Література вбивала подекуди його плястичні замисли, але нераз, в товаристві доброї малярської техніки, оживлювала виразом і придавала справжньої глибини його картинам. Це відноситься головно до цього Христа-Устияновича перед Пилатом публикою, що, не розуміючи душі артиста, віддала його на смерть, на всякий випадок, умивши перед тим руки...

Скромним і більше від Устияновича зрівноваженим та прямолінійним був його сучасник Теофіль Копистинський (1844—1916). Зрівноваження і витрівалість, якої не бачимо в Устияновича, дозволили йому бути паном техніки, проповідуваної доімпресіоністичними академіями. Майже всі його картини вдаряють нас печаливою викінченістю, а в картинах, які малював „для себе і своїх найблищих“, вдарить нас нераз психольоґічна глибінь і щирий сантімент мистецтва для мистецтва.

Копистинський, син убогої урядничої сі-

мі, вчився зразу в реальній школі в Перемишлі а згодом в мистецьких школах Кракова і Відня, де товаришував з Мункачім, славним мадярським малярем, теж... Українцем з походження. З Відня привіз зі собою атмосферу німецьких історичних шкіл, яка Чеха Матейка зробила найбільшим історичним малярем Польщі а бідному Копистинському тільки перешкаджала в заробітку на хліб, мріями про „великі“ історичні композиції. Академічні студії кінчив Копистинський, дякуючи допомозі ґр. Володимира Дідушицького, в якого дворі в Потуриці найдеться й нині чимало молодечих праць Копистинського. Одначе смерть мецената розвіяла мрії Копистинського про „велике мистецтво“. Ради шматка хліба для себе й наростаючої рідні кинувся артист на заробітки. Зразу портретами, до речі кажучи, добрими й далеко не трафаретними, а згодом — церковними мальовилами.

Тих церковних мальовил виконав Копистинський велику силу — малював іконостаси, поодинокі ікони та розписував стіни церков, а все те робив з резиґнацією, яка не перешкаджала йому бути совісним малярським робітником.

Якийсь час (у 80 их роках) був Копистинський учителем рисунків в академічній ґімназії у Львові, що разом з церковними заробітками, убило в ньому маляря, талановитого, і як говориться в Галичині, „многонадійного“.

Його академічні студії в роді „Сирітки“ (1870), велика й бравурна копія „Мадонни“ Карла Дольчі (1884), „Гуцулка“, а краще кажучи, портрет дружини в гуцульському вбранню (1884) і „Гуцул з Липовиці“ (1884), на якого обороті читаємо: „для Николая сина“ це річи як своєю малярською фактурою так

і зовсім небанальним замислом суто ґалєрійні, твори доброго академічного мистецтва другої половини XIX віку. Мрії про „велике“ історичне малярство часто непокоїли артиста і тоді він творив свій цикль „Гальшка з Острога“, мальований очевидно без моделя, без відповідного побутово-історичного підготування, на яке бідний іконописець не міг собі позволити.

Під кінець життя, якого докоротав Копистинський на ласкавому хлібі „Захисту для підупавших купців і артистів“ фондації Домса у Львові, малював артист велику і складну але вже зовсім неповажну в старечих фантазмаґоріях композицію „Сон Русалки“, що мала бути... плястичним виразом відродження України і як „Суд XX віку“ з тогож часу, виходить уже поза межі поважного мистецтва. Останні твори Копистинського це наче горячкова візія старця, якому в життю... шлях під ногами запався.

Талановитим ілюстратором та карикатуристом, який „для себе“ малював цвіти, коні та львранські краєвиди, був Тит Романчук (1865—1911), син відомого Нестора українських парляментаристів. Покінчивши ґімназію та правничі студії, був до 1896 р. урядником галицького краєвого виділу, після чого спенсіонувавшись виїхав до Львовани, де й пробув до смерти. Малювати почав іще в ґімназії, в якої вищих клясах ходив на т. зв. „вечірні курси“ малярства в промисловій школі у Львові під проводом проф. Кляпковского. Будучи вже урядником, використав одну з двомісячних відпусток на поїздку до Монахова, де працював в робітні польського маляря Ґрохольського.

Не дивлючись на здецидовано позитивні успіхи свого малярства, Романчук почував

себе тільки аматором-ділєтантом і не виставляв своїх картин навіть на налягання відомого польського критика Віткевіча, з яким познайомився в Льоврані. Тому то його роботи, не побачивши ширшого світу, розбрилися, й до нині ховаються в затиші сальонів рідні артиста. Якийсь час ілюстрував Романчук львівське „Зеркало“ а перед самою смертю виконав ряд історичних ілюстрацій для календаря Просвіти та другого видання Аркасової „Історії України“ (Вид. Лепкого, Краків, 1912).

На льовранських пейсажах Романчука помітний уже вплив надвигаючого до нас із заходу імпресіонізму.

На галицький зразок „многонадійним“ і такжеж змарнованим таланом був померший 1902 р. в Монахові Теофіль Терлецький, що прогнаний з львівської ґімназії в 90-их роках під замітом соціялізму, „пустився на маляря“. Кілька років голодував в Кракові, де ходив до академії, а відтак в Монахові, де пробув від 1894 р. до смерти. Заробляв рисунками та карикатурами в тогочасних польських та німецьких журналах („Jugend“ і „Fliegende Blätter“ та „Tygodnik Illustrowany“), при чому один з його рисунків „Похорон жовніра“ (до слів О. Маковея) попав у львівську „Зорю“. Вмираючи на чахотку, полишив у своїх теках... ряд шкіців до ширше задуманих картин.

Дня 3. падолиста 1898 р. відбулися у Львові перші загальні збори „Товариства для розвою руської штуки“, якого статут мав бути дошкою ратунку не тільки для пропадаючих на самоті артистів але й основою для відродження українського мистецтва в Галичині. Так бодай думали основники товариства. Для характеристики відносин не видається нам байдужим первісний

склад товариства, якого головою був архитект Василь Нагірний, Іван Труш директором а Юліян Панкевич секретарем. Позатим в склад гурта основників, які підписали статут, входили малярі іконописці та церковні різьбарі: Мриглодович, Пилиховський, Скруток, Царевич, Залуський, Хомик, Ковальський, Петровський, Волошинський, Волянський та Долгий.

В статуті Товариства було сказано, що метою його є взагалі розвиток українського мистецтва — малярства, різьби та... золочення як світського так і церковного. Товариство має старатися про те, щоб його члени мали заробіток та щоб виконували замовлення совісно, дешево і... згідно з вимогами сучасного мистецтва. Товариство має устроювати мистецькі виставки та підпомагати своїх членів.

З повище сказаного бачимо, що була це інституція торговельно-промислового характеру, свого рода цех малярів, різьбарів та золотників, який мав на меті дбати про матеріяльну забезпеку своїх членів. І можеб історикови мистецтва не було ніякого діла до цього „Товариства“, як би не те, що якраз воно своїми виставками започаткувало оживлення мистецького руху в галицькій закутині, а відтак своїми суто меркантильними прийомами визвало фермент у власному лоні, що довів до розмежування мистців від ремісників та в своїй послідовности довів до першої у Львові суто мистецької виставки 1904 р. та оснування І. Трушем „Артистичного Вістника“.

Коли ходить про точність то властиво першу малярську виставку в Галичині уладжено ще 1881 р. в Коломиї, де з нагоди господарсько-промислової вистави, виставлено картини: К. Устияновича, В. Пилиховського

(Владимірського), Е. Витвицького, Кисілевського, І. Романовського, Никлаша та І. Копровського. Одначе виставка „Товариства“ в 1898 р. була першою самостійною виставкою.

Уладжена на скору руку в салях львівського „Сокола“, не числила вона ані на повність ані на особливу вартість, всеж таки має для нас вагу історичної події.

Іван Труш в рецензії на цю виставку писав: „На ній не було видно ані одного етюда національного типу, ані одної сцени з народнього життя, от хочби наших незвичайно характеристичних і мальовничих Гуцулів... Не помітно було також хочби спроб ілюстрації. Европейські малярі звернулися в останніх літах до краєвидів і витворили тут нову річ — настрій; се якраз арена для попису української, ліричної вдачі. Але на нашій виставці, поза пейсажами Івана Труша, в котрих бачуть уже завдаток на се, і крім непевних хоч досить значних мистецьких інклінацій в тім напрямі Ю. Панкевича, не було більш нічого гідного до занотування.“

Всеж таки для характеристики тогочасних мистецьких заінтересовань варто згадати, що Панкевич виставив кромі пейсажів релігійні образи, Пилиховський цілий цикль картонів та олійних картин з великокняжої історії України, кілька краєвидів та рисунків експонатів з археольогічної виставки у Львові, Скруток свої монахійські студії і композиції, Устиянович, кромі пяти великих релігійних образів, „Шевченка на тлі краєвиду“ та етюд руїн Манявського Скита. Замітніщі портрети виставили Труш та Панкевич. З різьби не виставлено нічого а з архитектури виставив Нагірний проєкти церков.

Вступ на виставку був вільний, супроти

чого... зацікавлення публики було доволі помітне.

Рік згодом уладив Іван Труш першу свою самостійну виставку в сальонах польського „Товариства прихильників мистецтв“.

В 1900 р. отворено другу виставку „Товариства для розвою руської штуки“.

Уладжена в салях „Народного Дому“, була ця виставка богатша і скількістю і якістю своїх експонатів в порівнанню з попередньою. Кромі старих відомих артистів виступив на ній у перве цілий ряд молодих дебютантів, з яких може не всі оправдали покладані в них тоді надії, всеж таки дали доказ живучости українського мистецтва, якому навіть така услівна стежка, яку промощувало „Товариство“, могла з часом протоптатися на шлях свобідного й доцільного розвою.

Важко нині, з віддалення трьох десятиліть, оцінити як слід цю другу імпрезу нашого „Товариства“. Тому я покористуюсь сучасним голосом польської критики, який поможе нам зорієнтуватися не тільки в експонатах виставки але й вимогах, які прикладано в той час до творів мистецтва в щасливіщому від нашого, польському середовищі. „Зібрано тут — пише рецензент „Курієра Львовского“ — дещо картин ріжної вартости, дещо предметів релігійного культу, а коли додамо до того кілька різьб в дереві і зісумуємо разом, то можемо дійти до переконання, що Українці, поза своїми церквами і їх декоративним вивінуванням, не мають великих мистецьких аспірацій, а їх світське мистецтво щойно в зародку. Що так зовсім не є, можна довідатися відки інде, але не з виставки в Народньому Домі, що получена з фантовою льотерією на дохід дяків і паламарів, повинна радше називатися цер-

ковною виставкою, а не виставкою українського мистецтва.

Зараз на вступі до салі поміщено дві найбільші картини - Устияновича „Мойсей“ і Пилиховського „Пречиста Діва — мати руського краю“.

„Мойсей“ це могутня постать в яркому освітленню, ніби при заході сонця. Обличча здорового і сильного старця, а його вираз то радше якась завзятість, аніж натхнення.

Друга картина — Пилиховського, вже більше національна (миб сказали нині — патріотична), бо церковною трудно її назвати. На престолі з хмар — Богородиця в малиновому плащі, краска наче з прапору Архангела. Біля неї стоїть сільська дівчинка з китицею квітів, дитина, що спинається до престола з зеленою гилькою і врешті гуцульський вівчарик виграє на сопілці. Цілість робилаби дуже гарне враження, колиб не ті „богато золочені“ рами.

Поміж тими картинами — портрет пок. кардинала Сембратовича кисти Труша, молодого маляря, що чимраз то вище вибивається понад рівень звичайної міри та портрет епископа Шептицького кисти о. Косановського з Залужа, що має ту прикмету, що є вдаряюче похожий на оригінал.

Поминувши кілька инших картин, довше спинюється око на картині Ярослава Пстрака „Христос на Оливній Горі“. Вдаряє тут зразу обличча Христа, похоже на обличча українського мужика, спрацьоване якесь і стомлене. Взагалі ця картина далеко відбігає від шабльону, от хочби сусідуючого з нею іконостаса О. Скрутка“.

Решту артистів, що взяли участь у виставці, рецензент тільки згадує, а були там — Івасюк, Турбацький, Курилас, Новаківський,

Манастирський, Копистинський, та якісь — Ґузик, Гнатовський, Кривий і богато инших.

Різьбар І. Кавка виставив тоді деревляну статуетку Хмельницького на коні, О. Новаківський — „Благовіщення“ та кілька етюдів, з яких звертав на себе увагу „Мертвий старець“, О. Курилас „Богородицю“ і „Преображення“, М. Івасюк виставив між иншими свого „Хмельницького під Зборовом“.

Уже з самого перечислення заголовків експонатів другої виставки „Товариства“ бачимо, що коли старші показали переважно релігійні та історичні композиції, підільляні сосом всевладної ще тоді літературної романтики, то молодші з Трушем на чолі дали перші проби реалістичного погляду на світ, осяяного першими, несміливими ще тоді на галицькому ґрунті проміннями західно-европейського імпресіонізму. Ріжниця поміж „старими“ та молодими, уже тоді сильно підчеркнута, привела вже небаром до розламу, який дав себе відчути уже на третій з ряду виставці „Товариства“, уладженій в 1903 р. під скромною назвою „Вистава руських шкіців“. На сотню тих „шкіців“ склалися роботи якогось Курила, Куриласа, Копистинського, Манастирського, Панкевича, Сенюти та Турбацького.

Не бачимо вже тут ані Пстрака ані Труша, який по другій своїй збірній виставці уладженій 1901 р. зірвав компроміс з ремісництвом, якому чимраз більше корилося „Товариство для розвою руської штуки“, поки не загрузло в байдужому для історика мистецтва положенню комісового дому для церковної обстанови.

Впрочім місія „Товариства“ була покінчена. Викликаний двома його першими виставками фермент зробив своє. Дорогою че-

рез поневільний компроміс мали уже галицькі артисти протертий шлях до проголошення кличів чистого мистецтва, що вони й використали, отвираючи 1904 р. першу, суто-мистецьку виставку у Львові.

Поки одначе прийдемо до неї, спинимося на декількох іменах і артистах, які підготовили цю імпрезу, многоважну для розвитку українського мистецтва по цей бік Збруча.

Найдіяльнійший зі старої ґвардії К. Устиянович помер 1903 р. Решті його сучасників з Копистинським і Пилиховським на чолі не було вже ніякого діла до суто мистецьких питань. Перший з них солідно й витрівало малював церкви та ікони, другий з більшим завзяттям аніж таланом ілюстрував на всі лади історію „Руси“ — тої, яку з москвофільська настроєні Галичани протиставили козацькій та „гайдамацькій“ Україні. Впрочім як Устиянович так і Пилиховський належали до гурта тих вигибаючих в 90 их роках романтиків-балаґул, яким не було уже місця в атмосфері перепоєній свого рода культурним позитивізмом.

Правда, вони не остали без наслідників, тому заки глянемо на інтензивну й піонірську діяльність Труша, мусимо на цьому місці згадати його запізнених в свойому народовецько-історичному романтизмі, та всеж таки „молодих“ сучасників. Маю на думці М. Івасюка та Ю. Панкевича.

Микола Івасюк (род. 1865 р. в Заставній на Буковині) учень віденської (проф. Л. Алленманд) та монахійської (А. ф. Ліцен Маєр) академії, виступив, мабуть в перве, на виставці львівського (польського) „Товариства прихильників мистецтв“ в 1892 році. Редактор „Зорі“ І. Белей привитав тоді молодого дебютанта словами: „У нас є талани і виринали би усе нові, що піднялиб українське ми-

стецтво, як Поляки своє, але наша суспільність мусить залишити свою безпричасність, свій холод, особливо у відношенню до галицько-українських артистів, тих героїв, що зважившися взяти кистку в руки, беруть рівночасно і хрест на плечі"... Івасюк виставив тоді ідиллю „Біля криниці" та один етюд. Видержана академічна поправність рисунку, досить, як на ті часи, живий кольорит, здобули Івасюкови слова признання і з боку польської критики. А коли, виставивши свого „Хмельницького під Зборовом" в 1893. р., почув Івасюк щирі й теплі слова признання з уст ветерана галицького малярства Устияновича, якому заімпонував нахил Івасюка до історичних картин, тоді характер дальшої творчости Івасюка був вже вирішений. Він рішив стати українським „історичним" малярем й перещіпити традиції старої монахійської „історичної школи" на галицький ґрунт. Впрочім трафив на виїмково податливий ґрунт. Лаври Матейка не давали заснути галицькому громадянству. Івасюк узявся за історичне малярство. Алеж з якими труднощами й перепонами довелося йому зустріти в реалізації свого наміру, говорить недвозначно його, правда кольосальна розмірами, але о ціле небо гірша від „Хмельницького під Зборовом" композиція „Вїзду Хмельницького до Київа". По пятнайцятьох роках муравлиної праці над велитенським (6×4 m) полотном виставив його Івасюк в 1912 р. у Львові. Правда, — тогочасна „мистецька критика", в особі теж запізненого романтика поета В. Пачовського, приняла картину з ентузіязмом. Як колись „Мойсей" Устияновича, заімпонував львівській публиці „Вїзд" Івасюка — своїми розмірами. Але тимчасом свідомі справи люди покпивали собі з лялькуватих козачків, що рівним „ґлідом"

зависли в повітрі позад сяк так іще посадженого на коні Хмельницького перед якимсь ні то романським, ні то московським храмом, з дивно незгармонізованими ґрупами духовенства й „народу“, про якого не то психольоґічний але й історично-побутовий характер не доводиться й говорити. Одно, що звертало позитивно увагу в тій картині, це уміла й печалива виписка акцесорій, але виписка давно вже перестаріла й нецікава супроти як раз в тому напрямі переломових здобутків імпресіонізму.

Пятнайцятилітний труд Івасюка не виправдав покладених в ньому надій; галицька публика так і не діждалася „нашого Матейка“, а його картина, поширена в репродукціях, досягла хиба пропаґандистично-патріотичної мети.

Далеко більше уваги з боку тямучої публики притягли виставлені разом з „Вїздом“ поменчі картини Івасюка, портрети, етюди та жанрові картини, які в доволі вузко закроєних межах сповняли постулят академічної грамотности і виробленого на клясичних зразках смаку. Новатором Івасюк не був і не хотів бути.

Новатором в певному напрямі був Юліян Панкевич. На постійну виставку Товариства прихильників мистецтв прислав він в 1891 р. дві невеличкі картини, які викликали свого рода „бурю в склянці води“. Були це ікони, на яких Христа і Богородицю змалював артист в народніх гуцульських костюмах.

З глибини нетрів галицького загумінка почувся голос „святого обурення“. Якийсь о. Кирило Селецький кинувся на артиста з мокрим рядном, мовляв, „через стільки століть на цілому Востоці драповано святих в поважний костюм, а тут беруться його проміняти

за костюм Гринька або Параньки! Est modus in rebus — кликав обурений панотець — дійде до того, що Христа малюватимуть у фраку а Пречисту з декольтом і шлєпом позаду, на цур усьому релігійному змислови!“

Обуреному панотцеви відповів артист в статті п. з. „О щож властиво ходить?“ Наводючи цілий ряд старих ікон з суто національними чертами костюму і побуту, каже Панкевич: „Українське релігійне малярство доходить до того, що творилося колись в Італії і в инших 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 святий обовязок супроти нашої церкви і рідного народу“. Чи переконав Панкевич о. Селецького, трудно сказати, це одначе остане фактом, що його будь що будь сміливий експеримент найшов наслідувачів і нині народна обстанова іконописі перестала уже бути обурюючим куріозом, що більше — може похвалитися позитивними, суто мистецькими вальорами.

Доконавши вилому в одному напрямі, поважився Панкевич на вилім в другому. Він перший на галицькому ґрунті в іконі св. Миколи, виставленій 1898 р. свідомо, знехтував заялозений уже академічний тип зображення і повернув до візантійського типу з суто декоративними й символічними прінціпами персоніфікації.

Панкевичеви нарешті зобовязана своїм відродженням графіка української нової книги. Видані в 1903 р. І. Франком „Акорди“ вивінував Панкевич заставками та ініціялами компонованими на зразок гуцульської орнаментики.

Панкевич це був безсумніву перший з піонірів відроджуючогося малярства Галицької

України, талановитий, тямущий і до саможертви сміливий, за що й заплатив траґедією свойого змарганого, безпросвітного життя.

Про умови, серед яких уладив Іван Труш першу свою виставку 1899 р., може яскраво засвідчити факт, що коли „Літературно Науковий Вістник“ рішив відгукнутися на цю небуденню подію, то попросив написати рецензію на виставку... Поляка, маляря Дембіцкого. Навіть згодом, коли вже здавалобся, що з лона галицького громадянства повинен виринути якийсь більш-менш грамотний знавець мистецтва, українська преса обходилась без нього, хиба що вирвався з „рецензіями“ який Турбацький або другий недотепа. Не диво отже, що всю широку популярність в Галичині завдячує Труш польській критиці та поневільним її відгукам в українській пресі. Польська публика була теж в більшости випадків ринком збуту для Трушевих картин... Так було і нічого з тим не порадиш. До нині тяжко забути цього прикрого але не менче вірного освітлення галицьких „мистецьких“ відносин з боку польської критики, яка устами рецензента „Слова Польського“ говорила:

„Українці не мають щастя до малярів. Мистці, що вийшли з тої нації, затерли сліди свойого звязку з нею, а ті, що маніфестували цей звязок, згинули в сумерках, заслуженого впрочім, забуття“...

Труш зразу виявив себе малярем, який на „сумерк забуття“ не заслугує і, можна сказати, задержав це виїмкове становище майже до останку. В кождому разі до вибуху світової війни.

Поки Труш був молодим, кидався на всі боки, „робив Галичанам мистецтво“. В парі з щорічними майже виступами на виставках

кинувся Труш до літературної пропаґанди мистецтва, яку й почав майже рівночасно зі своїм першим виступом у львівській „Будучині“. Там то він кромі сильвет европейських артистів, як Беклін або Саша Шнайдер, поміщував такі, сказатиб, програмово-усвідомлюючі статті, як „Чи можлива у нас штука“ або „Як повстає образ“ і т. п. По упадку „Будуччини“ став Труш мистецьким рецензентом і хронікарем „Літ.-Наук. Вістника“, поки в 1905 р. не вдалося йому пустити в світ власного журналу „Артистичний Вістник“.

Нема сумніву, що Труш малював далеко краще аніж писав, кристалізуючи свої погляди на мистецтво та... українське громадянство, певне також, що Труш як типово еґоцентрична індівідуальність свідомо й послідовно проводив у своїх писаннях, так би сказати, власну мистецьку політику. Але це не ослаблює факту, що Труш був на галицькому ґрунті першим теоретиком і популяризатором нового ще тоді західньо-европейського імпресіонізму. Він теж перший думав про „серію сильветок українських малярів та різьбарів“, що утворилиб огляд сучасного українського мистецтва, замисл, який частинно тільки вдалося йому перепровадити щойно в „Артистичному Вістнику“. Згодом, закинувши здебільшого писання про мистецтво, кинувся Труш на літературу, але тут поза хвилевими ефектами аматорської роботи викликав тільки ряд непорозумінь та зїдливих напастий, що були випливом його специфічного трактування літературних явищ та діячів.

Перше всего одначе той енерґійний пропаґатор мистецтва й теоретик його нових струй був малярем і з того титулу зайняв він одно з перших місць в мистецькому життю Галицької Землі.

Іван Труш (род. 1869 р.) по скінченню ґімназії в Бродах студіював через кілька літ в краківській академії мистецтв, відтак якийсь час в Монахові і знову в Кракові в клясі першого поета українського неба Яна Станіславского (1860—1907), якого вплив рішив про характер усеї, пізніщої творчости нашого артиста, що з рівною силою можна сказати про всіх його українських учнів, з яких Віктор Масляників та Микола Бурачек сталися творцями нового українського пейсажу.

Згідно з прінціпами імпресіонізму, імперативом малярської творчости Труша став момент, поза рамки якого вискакує з трудом будований композиційний кістяк і те, що називалося досі „змістом". Подальше того не виходив Труш ніколи, хиба що ради продажі перемальовував свої етюди на „картини", то є, затираючи сліди етюдної техніки, сям і там підчеркнув т. зв. „льокальний кольор" і запускав сентиментально-настроєвим душком. Це йому впрочім вдавалося зовсім легко.

Примушений життям малювати портрети, рідко коли присвячував їм більше уваги понад те, скільки вимагало замовлення. Раз тільки, оскільки не помиляюся, намалював портрет дружини і тоді, виломившися з під канонів імпресіоністичної, манєрної скороспішности, дав картину, холодну в тонах й видержану в академічній композиційній манєрі, але з великою психольоґічною глибиною. Це був одинокий випадок, поза яким усі портрети Труша а навіть спроби т. зв. „фіґуральної композиції" є тільки більше або менче безпосередними імпресіоністичними етюдами.

В 1904 р. схарактеризував нашого артиста пок. проф. Болоз-Антонєвич: „Іван Труш! Чи не звенить це дивно, сильно, могуче, якби

рубонув сокирою? Утворюємо собі в думках образ сина здорового і первісного племени, готового з повною, незужитою силою вступити в стомлений механізм нашої культури. Я уявляв собі його як другого Дефреґера, в уяві бачив я його як майбутнього Седжантіні степів, уродженого в глухому застінку, в якомусь затишному хуторі, вихованого над дніпровими порогами. Можнаб було сподіватися, що його картини будуть може менче викінченими але за те більш елементарними маніфестаціями сильного інстинкту природи, плодом від віків одідиченого привязання до землі. Уклавши собі все те в готову мистецьку формулку, дивуємося немало, знайшовши картини повні рафінованого вичуття кольористичних вальорів і дистинґованого мистецького змислу для всего, що є самобутнім, особливим і тільки для вибранців доступним. Все те, що Іван Труш дає, є отже цілковитим противенством того, чогоб по ньому можна було сподіватися. Замісць могутньої сили — переніження, замісць зачіпного обявлення — контемплятивне уживання"...

Покійний професор, який давався так часто нести легкокрилим фразам, в тім випадку попав у суть справи. Український ученик польського професора Станіславского не є в свойому малярстві ані в приближенню таким Українцем, яким був Станіславский.

Елементарно-ляпідарна, щира й безпосередна творчість Станіславского, якому „душа сміялася в радісному упоєнню" на вид Дніпра, найшла в творчости цього Українця „з уряду" відгомін нещирої условности й манєри, якій треба було аж Криму чи Палестини, щоб такжеж условно зворушитись і передати те зворушення на полотні. Український пейсаж до цього українського пейсажиста не про-

мовив ніколи тією глибокою інтимністю, якою оповиті українські пейсажі Станіславского.

Все це одначе ні в чому не обнижує ваги Труша як виїмково культурного й талановитого маляря, без якого творчости й літературної діяльности не можна собі уявити дальшого розвитку мистецтва на галицькому ґрунті.

Зорґанізоване проф. М. Грушевським та І. Трушем „Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки“, яке поставило собі метою „познайомлювати цивілізований світ з продуктами української, передовсім народньої артистичної творчости“, зазначило свою животність імпрезою, якої вага без сумніву небуденна, особливо коли ще раз, може й непотрібно, підчеркнемо умови, серед яких вона мала місце.

В м. лютому 1905 року, отворено в т. зв. сальонах Лятура першу суто мистецьку „Виставку українських артистів“. Зайняла вона чотири кімнати, удекоровані килимами, плахтами і виробами гуцульської різьби, обняла 110 картин 12 українських малярів з Галичини й Великої України. Вже сам факт кооперації розділених кордоном артистів обох Україн мігби в инших умовах примусити галицьку пресу промовити. Вона одначе уперто мовчала тоді, коли одна частина польської (брукової) преси уладила формальну нагінку на виставу, а друга, більш культурна, не находила слів для виразів свого захоплення виставкою. Кінець кінців, по півторамісячному треванню, виставку закрито з повним матеріяльними дефіцитом (Наук. Тов. ім. Шевченка пожертвувало 1000 корон на його покриття), але, як висловлюється І. Труш у звідомленню, з „великим моральним успіхом“.

З Галичан найбільше виставив Труш,

якого пейсажі та портрети зайняли цілу кімнату, відтак М. Сосенко, що виступив тоді вперве і зразу заманіфестувався як пошукувач нових шляхів для розвою українського мистецтва (його з византійська стилізований портрет Атаназія Шептицького та „Свахи“ на золоченому тлі). Крім того Ю. Панкевич виставив краєвиди, Е. Турбацький два портрети та М. Бойчук, тоді ще студент краківської академії, надіслав теж два портрети.

З придніпрянських гостий познайомилася галицька публика з І. Бурачком, В. Масляніковим, М. Жуком (з якого виставлених картин проглядав вплив його краківських професорів, особливо Виспяньского), Ф. Красіцким (цикль жанрових картин з „Гостем з Запоріжжа“ на чолі), І. Макушенком та Л. Драгомановою.

Свого рода консеквенцією виставки і пробою провірки зацікавлення мистецькими справами, викликаного серед галицької публики виставкою, була поява „Артистичного Вістника“, що редаґований колеґією, а властито І. Трушем, мав бути трибуною мистецтва Галицької України. На спілку з „Товариством прихильників“ мав „Вістник“ — „прикладати рук до сформування тієї фізіономії, яка тепер заледви зачинає виринати з грубої брили, а виразно скристалізується може в недалекій будучности — до формовання української штуки“...

Та як не скромні були заміри ініціяторів, нічого з них одначе не вийшло. Дотягнувши видавництво до кінця 1905 р., звинуто підприємство з помітним недобором. Правда, на прикінці останнього зшитка поміщено нотатку, мовляв, „Артистичний Вістник“ буде виходити дальше у формі... книжки-річника, але ніколи

вже ця книжка-річник світа Божого не побачила.

З того теж часу аж до великої війни 1914 р. не уладжено у Львові ні одної збірної виставки українського мистецтва ані не відважився ніхто на видавництво цьому мистецтву посвячене. Уладжена 1912 р. виставка картин М. Івасюка мала наскрізь припадковий, незвязаний з ґрунтом характер.

На виставці 1905 р. виступив у перве артист, що слідом Панкевича зважився шукати власної дороги не тільки для себе але й для дальшого ходу еволюції сучасного українського мистецтва — Модест Сосенко (1875—1920). З трудом і саможертвою пробиту Панкевичем стежечку протоптав Сосенко на широку дорогу, якою пішли за ним упевнено й без вагань його наслідники — Микола Бойчук, Петро Холодний та молодші.

Покінчивши реальну школу в Станиславові, з якої виніс симпатичний спомин про свого вчителя рисунків Стефановича, Сосенко вступив до краківської академії мистецтв, яку покінчив золотою медалю. При допомозі митрополита Шептицького пробув два роки в Монахові, два роки в Парижі та познайомився з мистецькими збірками Европи.

Вроджена інтелігенція з систематичним й доцільним образуванням утворили в ньому рідкий на нашому ґрунті тип мистця-інтеллектуаліста. Кидаючи краківську академію, мав уже Сосенко скристалізовані напрямні своєї дальшої праці, свого рода творчу й життєву диспозицію на будуче. Час, розвій талану та дальший хід упертої праці над собою витіньовували її й витончували в нюансах, не міняючи одначе основної канви.

Побут в Парижі в клясі знаменитого французького портретиста Льва Бонната (1833

—1905) не викресав з нього портретиста так само, як копіювання старих майстрів не прикувало Сосенка до їх тріюмфальних квадриґ, під яких колесами пропав неодин молодий талан. Копії таких антіподальних артистів, як Фра Анджеліко і Рембрандт, виходили з під жадної мистецьких обявлень кисти Сосенка до нюансів вірні, але їхня фактура оставала усе поза межами індівідуальности цього незворушливого артиста. Тому то перший його публичний виступ в 1905 р. був до тої міри недвозначною маніфестацією його творчих замірень. Перед галицькою публикою, здезорієнтованою досьогочасною тандетою, станув і випрямився в увесь ріст свідомий своїх цілий і засобів стиліст-декоратор, що шукав джерел натхнення в давно вже забутій і тому в свій час незрозумілій традиції старої української іконописі. Тої, що стоючи на межі Сходу і Заходу, не була ані візантійська ані західна але синтетична — в строгі рямці візантійського канону вливала молоду кров життя і його ритму.

Додумався до цього Панкевич, але не найшов в собі стільки сили, щоб довести замисл до повної, безкомпромісової реалізації, впрочім замало мав на це підготовання. З синтези старих візантійських заложень з мистецьким надбанням нації зродилася в Сосенка концепція його ікони та іконописі, яку й реалізував в цілому ряді церков, з яких згадаємо хочби першу з черги церкву в Пужниках біля Товмача а далі в Підберізцях під Львовом, Печеніжині, Славську, Девятниках, Підкамінні під Рогатином, Рикові, Золочеві, Більчу Золотому та инших.

Кожна із вичислених церковних поліхромій це один з пройдених артистом етапів в еволюції, в напрямі витрівалого й свідо-

мого шукання стилю, який, остаючи в тісному контакті з традиціями минулого, мав бути викладником мистецьких зусиль сучасної України.

На жаль, великим замислам Сосенка стануло на перешкоді життя і його виїмково страшні умови. Трагічна дісгармонія родинного життя получена з браком розуміння в ширших кругах громадянства, для яких артист жертвував собою. Потім прийшла війна, фронт, польський концентраційний табор і чахотка, а в консеквенції передчасна смерть. На уладженій 1919 р. в салях „Національного Музея“ виставці сучасного мистецтва Галицької України мала галицька публика змогу перший раз познайомитися з творчістю сего умираючого вже тоді артиста, в ширшому, ретроспективному зіставленню. Найшлися там його давніщі пейсажі й портретні начерки поруч найновійших етюдів, привезених з альбанського фронту але й були там широко закроєні проєкти поліхромії Успенської церкви у Львові та антикізовані портрети.

Осінню 1920 р. уладила управа Національного Музея збірну посмертну виставку артиста, що, обнявши 104 експонати, хоч і не давала вичерпуючої ретроспекції інтензивної творчости Сосенка, всеж таки уможливлювала усталення певного погляду на її характер. Впрочім бодай приблизно повна виставка творів Сосенка, якого праця зосередоточувалася на малярському вивінуванню церков, важка до подумання не то переведення. Старався цю самозрозумілу прогалину виповнити катальог виставки, уложений д-ром Свєнціцким, який паралєльно з хронольоґічним упорядкуванням експонатів узгляднював в примітках роботи Сосенка на виставі не заступлені. В той спосіб повстала перша спроба хроно-

льоґії праць Сосенка, безумовно цінна як показчик для еволюції артиста.

Найраньші картини Сосенка, показані на виставці, це його солідні академічні рисунки актів та голов, з поміж яких „Голова хлопця“ (ч. 1. катальоґу) звертала на себе особливу увагу своєю „ґалєрійною“ фактурою. Дещо пізніщі (1901 р.) два пейсажі „Верби ранньою весною“ та „Шлях з вербами під Краковом“ говорили уже про помітний вплив Станіславського. З поміж монахійських (1901—1902) студій, націхованих нервозністю і неспокоєм шукаючого артиста, виступає на перший плян згадувана уже композиція портрет Атаназія Шептицького, якого концепція повстала в часах, коли Сосенко копіював в старій, монахійській пінакотеці „Чотирьох Апостолів“ А. Дірера.

Перші париські студії та картини Сосенка, коли рівняти їх з попередніми, зроджують якийсь хвилевий застій чи недиспозицію. Тогочасний його „Ліс в освітленню з поляни“ (ч. 14) або „Таночний хоровід“ (ч. 15) дуже якісь примітивні як композицією так і малярською фактурою. Поза академічну поправність не виходять й три жіночі акти, сиґновані 1903 р. Хвилева ця одначе недиспозиція устає і вже в 1904 р. дає артист знаменитий в свойому роді „Портрет дами в жовтому“, відомий з виставки 1904 р. та репродукції в „Артистичному Вістнику“. З того теж часу походить „Жіноча голова“, яка своєю незрівняною технікою, переростає усі досьогочасні етюди Сосенка.

З поворотом до краю 1906 р. починається нова епоха в життю і творчости Сосенка. З того часу датуються його мінятурні але заєдно цизельовані краєвиди та декоративно-іконоґрафічні композиції до цілого ряду схід-

ньогалицьких церков. Тодіж виходять з його робітні спроби жанру. Найповніще була на виставці заступлена творчість, а краще кажучи, підготовна робота 1917 - 1918 років, на яку склались в першу чергу етюди з адрійського побережжа.

Сосенкову іконопись запрезентовано заледви одною іконою „Нерукотворного Спаса“ та загально відомим „Св. Йосафатом“. Проєкт поліхромії „волоської“ церкви та саль Музичного Інститута натякали на Сосенка-декоратора.

З поданої в катальозі хронольоґії праць Сосенка, необнятих виставкою. варто винотувати бодай важніщі. Першою з церковних робіт була співпраця Сосенка над іконостасом станиславівського епископського собору з польським малярем (Українцем з походження) Ю. Макаревичем. В 1900 р. малював Сосенко презвітерію церкви в Яблонові біля Ворохти; 1906 р. церкву в Пужниках біля Товмача; 1907 р. в Підберізцях коло Львова; 1908 в Печеніжині біля Косова; 1909 церкву в Славську біля Сколього, іконостас для церкви львівських Василіян та Покров Богородиці для Василіян в Канаді; 1910 церкву в Рикові на Поділлю; 1911 церкву в Конюшках; 1912 церкву в Більчу Золотому; 1913 іконостас для церкви в Золочеві.

Пращаючи Сосенкову домовину весною 1920 р., писав я в ґазетному некрольозі:

В затиші митрополичої палати у Львові плюнув останнім шматком легких один з „наших“ молодих і многонадійних. З бездушним хамством наших буднів розпращався артист з ніжною душею Фра Анджеліка. Від невеличкого гуртка галицьких артистів відбився чоловік великої культури і того небуденного такту, який не розуміє ні зависти ні ненави-

сти, ні скептицизму ні меґальоманії. В доброму серці Сосенка найшлося живе почуття для кожного гарного пориву, в його світогляді було місце для кожного прояву індивідуальности; з пошаною відносився до усього, що викликало враження власного обличча, а коли не все стрічався з тою пошаною у відношенню до себе, то потрафив цьому, що найменче, не дивуватися. А цього чейже забувати не можна, що Сосенко, який від початку до кінця прямував власною дорогою, був нераз примушений виправдувати цю до ідеалу посунуту неграмотність галицького загумінка, який устами провінціонального панотця говорив:

— „Ми образ дістали. Оглядав його я, моя жінка і діти, всі братя церковні і сестри служебниці та переконалися, що цей образ до нічого. Ми сподівалися, що ви намалюєте образ артистичний, а тимчасом тут жадного артизму не видно. Я хотів писати до вас, щобисьте дали образ за 50 золотих, але дяк каже, що найліпше зовсім відіслати“.

Перші спроби сучасної української графіки в Галичині вийшли з під талановитого пера Ю. Панкевича, шо теж, як уже сказано, дав у нас почин до відродження нової української книги. Артисткою, яка львину часть своєї творчої енерґії, талану і вмілости віддала тій ділянці мистецької культури, є Олена Кульчицька. Коли вона, покінчивши віденську „Kunstgewerbschule“, виступила в перве в 1909 р. в салях львівського (польського) Товариства Прихильників мистецтв, то з природи скупий на похвали Труш привитав її словами:

„Картини Кульчицької належали до творів, на які звертали увагу як знатоки так і аматори, бо артистка належить до дуже нечисленних жінок-артисток а не ділєтанток.

Вироблена техніка і певність ведення лінії ставить деякі з виставлених творів на рівні европейського мистецтва".

На згаданій виставці заняла Кульчицька цілу салю, якої більшу половину завішала олійними картинами, а менчу акварелями, пастелями та пробками мистецької емалі, що й було першим від непамятних часів зусиллям відродити цю вітку українського прикладного мистецтва, яке, перенесене до нас з Византії, дало в княжі часи зразки інтересної й до місцевих вимог прикладеної техніки.

Відтак виставляла Кульчицька свої праці в Кракові, Варшаві, Познані, Київі та Полтаві, з яких останні виставки, будучи маніфестацією національної приналежности Кульчицької, позбавили її симпатій і підпертя, яке досі мала в польських мистецьких кругах. Праці її відкинуто тоді на ґрафічному конкурсі, улаштованому у Варшаві.

„Рис европейської культури", характеристичний в працях Кульчицької, звернув на себе увагу рецензента київської виставки 1913 р. (М. Вороного), який любується офортами Кульчицької в роді „При вечірньому освітленню", „Бора", „Бідні діти" та другими, він зачарований стилізованою лінією „Богородиці", настроєвим тоном картини „До церкви" і т. п. Закидує критик Кульчицькій деколи фотоґрафічну різкість та брак почуття кольористичних вальорів в олійних картинах. Для прикладу наводить рецензент згадану вже „Бору" („на небі женуться збентежені, мов фурії, хмари, дерева гнуться. Якийсь навал стихії, що в навіженому русі готов знищити все і ухо ніби чує скрип вітру, скрип дерева"), яка в офорті викликає куди більше враження аніж в олійній картині.

Перші роки світової війни дали артистці „невичерпані джерела для змалювання злиднів, кривд, несправедливостий і болючих несподіванок, що цілою вагою придавили душу кожного Українця“ (з листу до мене).

Тоді повстав перший ряд реалістичних в свойому заложенню але уже з самої природи матеріялу стилізованих дереворитів та олійних і акварелевих картин та етюдів, які були відгомоном всего того страхіття, яке окружило звідусіль ніжну й високо-культурну артистку.

Річи ці, виставлені у Відні в 1916 р., найшлися відтак у Львові на виставці 1919 р. Тамжеж найшли місце перші з ілюстрованих Кульчицькою книжок для дітий, після емалі та дереворитy — третє серіозне осягнення артистки. Тоді вже можна було вирішити питання про дальший хід розвитку талану й умілости Кульчицької, яка весь засіб вродженої і набутої культури, усю жіночу ніжність і тонкість виразу вложила в ґрафіку, якій треба хиба було побажати енерґійнійшого наклону в бік суто-української традиції, проявленої в тій ділянці ритівниками-ґрафіками українського бароко.

На „весняній виставці“, уладженій Національним Музеєм в 1921 р., показано чотири стилізовані під смак сецесії ікони Кульчицької та давніщу емалієву оправу Евангелія.

В 1921 р. випустила О. Кульчицька нову серію дереворитів, що ілюструють важніщі моменти й особистости української історії та культури, які в парі з патріотично-усвідомлюючою пропаґандою, мали нести по Галичині зрозуміння для мистецьких цінностий української ґрафіки. Але вони осталися на складах нерозкупленими.

З більшими циклями картин, офорт, дереворитів та книжкових ілюстрацій брала О. Кульчицька участь у всіх трьох виставках львівського „Гуртка Діячів Українського Мистецтва“ (1922, 23, 24), які одначе ні в чому не змінили її усталеної слави як артистки з великим знанням та мистецькою культурою, що помогли їй пройти шлях від реалістично-імпресіоністичних тенденцій епохи, в якій здобувала мистецьке знання, крізь зусилля т. зв. сецесії до суто-української стилізації, яку завважуємо в її останніх дереворитах.

В 1908 р. осів на якийсь час у Львові останній з українських учнів Станіславського, уроженець Полтавщини Іван Северин. В тайники мистецтва впроваджував Северина Опанас Сластьон, з під якого руки приїхав С. до Кракова. Тут застав іще в живих Станіславского, по якого смерти 1907 р. переїхав артист в Гуцульщину на студії. Тут в домі славного зі своїх звязків з артистами о. Попеля в Довгополі, наповнив Северин свою теку сотнями етюдів з природи та життя Гуцульщини. Відтіля почав мистецьку, романтичну мандрівку по Европі, поки не опинився в Парижі, де уладив виставку своєї „Гуцульщини“. Виставка мала успіх так само, як маленький гурток львівської, назріваючої тоді, мистецької „Богеми“ привитав в Северині першого справжнього поета Гуцульщини. Етюди його з природи зраджували вплив Станіславского але гуцульські сильвети були наскрізь оригінальними ревеляціями з кольосальною силою чуття і виразу. Дивно, що коли Северин переїхав безпосередно перед війною до Київа, зустрівся там з холодом і байдужністю, які до сього часу характеризували тільки Галичан...

В 1911 р. зелєктризувала галицьку пу-

блику відомість, подана Нестором Літинським (Б. Лепким) на шпальтах львівської „Неділі“, про те, що в мурах краківської академії мистецтв та в затиші підкраківського села Могіли виріс і змогутнів серіозний малярський талан уроженця зазбручанського Поділля — Олекси Новаківського (род. 1872 р. в Ободівці на Поділлю). Коротка імформативна статейка з кількома ілюстраціями була обявленням в свойому роді. Помимо участи „відкритого“ тоді маляря в богатьох польських а навіть українських виставках у Львові (1901 на виставці „Товариства для розвою руської штуки“) як назвисько так і мистецьке надбання О. Новаківського стояли чогось в більше чим приличному віддаленню від круга заінтересовань галицької публики. Але з того моменту імя Новаківського заграло усіма красками таємничого папоротин-цвіту, передавано його з уст до уст з таємничим шепотом і характеристичним прикметником „наш“, перед ним почали блїднути імена тих, що досі почували себе суверенами на глухому галицькому загумінку. Небаром розійшлася чутка, що Новаківський, разом зі своїм малярським дорібком, який запродукував на першій самостійній виставці в Кракові 1911 р., з'їзджає до Львова. А коли з'їхав, то одинокий в той час львівський журнал, який уділяв час до часу своїх шпальт мистецьким справам — „Ілюстрована Україна“, (1914) — привитав його циклем такжеж ентузіястичних як і безпомічних в свойому молодечому захопленню статей з під пера молодого ще тоді автора цих стрічок.

Але артист приїхав і наче маґ-чародій замкнувся у відступленій йому митрополитом Шептицьким палатці І. Стики при святоюрській площі; хто не мав леґітимації „втаєм-

ничого“, мусів задоволитися тим, що час до часу, в формі статі-ревеляції продерлось до загального відома. Через те й виробився протягом кількох літ свого рода „культ“ Новаківського, явище доволі характеристичне для вбогих умов культурного життя Галичини. Молоді адепти мистецтва йшли до Новаківського з поклоном, старші по мірі особистої культури — заздрили і яко мога дезавували.

Виставка 1919 р., на якій ширша публика в перве познайомилася з кількома зразками творчости Новаківського, викликала загальне зацікавлення й свого рода потребу душі — познайомитись з цілістю його мистецького надбання. В парі з тим поділилася публика на два табори, з яких один без застережень канонізував Новаківського на суверенного представника українського мистецтва не тільки по цей але й по той бік Збруча, а другий, більш критичний, старався найти йому місце дорогою порівнання з досягненнями сучасного европейського та блищого, сусідського мистецтва.

Кінець кінців, по довгих переконуваннях артиста з боку палкіщих приклонників його музи, отворив Новаківський весною 1921 р. першу свою збірну виставку на рідньому ґрунті (в самій речі другу), яка, занявши три кімнати помешкання артиста, обняла 124 експонати, обіймаючи хронольоґічно майже усю творчість Новаківського.

Виставка сталася зразу подією дня. Кромі української преси, яку в той час обслугував запопадливо автор цих стрічок, заговорила про виставку уся, без виїмків, польська преса Львова. Свого рода тріюмф.

Поминаючи голоси решти польської преси, позволю собі зацитувати голос одинокого

до недавна у Львові авторітетного мистецького рецензента В. Козіцкого, який писав:

„Ніхто — думаю — не подивується, що я — польський націоналіст, на шпальтах польського націоналістичного часопису („Слова Польського“) висловлююся з подивом про мистецтво людини, яка належить до народу, що відмежувався від нас перед двома роками морем крови і далі стоїть на становищі ворожім до польської держави; я вважавби себе кепським брехунцем і варваром і зложивби доказ безвіри у високу вартість польського мистецтва, колиб я схотів зігнорувати, затаїти чи обнизити дійсний талан артиста-Українця.

„А таким дійсно свіжим і буйним, направду з божої ласки таланом є Новаківський в цілій повні. Його картини належать якраз до категорії, супроти якої вривається мій індіферентизм, а зачинається глибоке переконання, оперте на сильному і пережитому естетичному зворушенню. Поруч Івана Труша, це перший відомий мені український маляр, який не потребує лякатись безоглядної оцінки. Одначе Новаківський має (в порівнанню з Трушом) ширші крила і буйнійший лет“.

Щоб добути з уст польського шовініста таке гомінке признання, треба бути або дуже великим артистом, або, як говорили вороги Новаківського,... мати щастя. Правда лежить мабуть по середині, — незвичайно талановитий Новаківський мав щастя до людий, мав чуття, яке казало йому виступити у відповідний момент.

Реєструючи в щоденній пресі зовсім не буденне явище, яким була отворена 1921 р. виставка картин Новаківського, я старався з богатьох причин здержатися від клясифікаційних комуналів і припадкових зіставлень, якіб ніби насовувалися самі собою. Тому

я, стараючись трактувати творчість Новаківського як щось істнуюче само в собі і для себе, дійшов до висновків, які тут наведу в екстракті.

Важко найти другого українського плястика, який би, не дивлючись на зовнішно формальні признаки, мав так мало спільного з атмосферою рідного окруження, як Новаківський. Та в парі з тим, одним з богатьох доказів на те, на скільки найсильнійша хочби творча індивідуальність узалежнювалася від умов, серед яких живе, є творчість Новаківського. Новаківський — уроженець українського Поділля, здобув мистецьку освіту в Кракові; в мистецькій атмосфері Кракова пробув він десять літ поакадемічного, інтензивного шукання себе, в результаті чого осінню 1911 р. уладив свою першу, збірну виставку, на якій заманіфестував свою українськість — українськими підписами деяких картин та вишиванкою, в якій змалював себе на автопортреті. Пригадаймо собі далі, що два роки після того першого самостійного виступу артист тяжко занедужав: переведена операція прикувала його на довший час до ліжка, а відтак вчинила вязнем чотирьох стін робітні. Безпосередно по виздоровленню змінив Новаківський місце свого осідку і з підкраківського села Могіли переїхав до т. зв. „палати Стики“ у Львові. Усвідомім собі нарешті, що поза мистецтвом Кракова та його збірок, Новаківський иншого мистецтва не мав нагоди пізнати. З шедеврами европейського мистецтва знайомився з репродукцій, навіть не з текстів, бо за виїмком рідної і польської та російської мови, артист не володіє ніякою иншою мовою. Оце тло, на якому розвивалася, рвалася то знов могутніла й піднімалася творча індивідуальність артиста.

Українське походження артиста було заєдно ядром, довкола якого, мов шовкова основа, омотувалися, раз грубшою то знов тончою ниткою, посторонні впливи з найсильнійшим із них — впливом задушливої краківської атмосфери малих, застінкових великостий; треба теж взяти під увагу те самозрозуміле роздвоєння в душі українського артиста, що в світі чужинецького простолюддя, в кольориті чужинецького неба, шукав за небом і сонцем України. Матейко, той Брюлов краківської академії, вчить Новаківського рисувати, Станіславскі захоплює його поезією пейсажу. Вичулковскі і Мегофер впроваджують Новаківського в таємниці творення краскових акордів, не без впливу остався на нього Виспяньский та Мальчевський. Чи можна отже вимагати від артиста чогось більше понад те, що коли не зберіг вродженої культури своєї раси то зберіг себе як індивідуальність, під пару усім тим, що його вчили і виховували?

Так, бо в обличчу картин Новаківського чуємо, що стоїмо віч-на-віч справжнього великого мистецтва, що виростає понад злободневну поверховність формального патріотизму, є в ньому навіть щось з космічної елементарности головно там, де приходить до слова Новаківський як поет сили краски і світла. Але в тій величній симфонії форм і красок не вчуємо рідної, української нотки. Українське небо такеж супроти Новаківського німе як і психе людий, що під ним живуть, гуцульська вишивка меркне перед осліплюючим блеском мазурського „шпенсера“, візантійська ікона осталася для Новаківського такжеж незрозумілою екзотикою як і для тих, що ченстохівську Богородицю канонізували на „свій“ тип Богоматері.

І власне в цьому лежить причина захоплення польських мистецьких кругів творчістю Новаківського, в тому теж зясовується трагедія української культури, супроти якої велика, соняшна й індивідуальна творчість Новаківського станула осторонь...

Поява й мистецька діяльність О. Новаківського на заглухлому від віків ґрунті галицького загумінка, це гомінкий акорд, яким завершилася історія животіння мистецтва Галицької України XIX віку. Велика світова війна в парі з руїною і знищенням, яке принесла на хребтах своїх крівавих хвиль, знищила й прочистила у великій мірі душну атмосферу, яка панувала тут до неї. На румовищах старого світа, якого могікани доживають оце віку, почалося нове життя, народилося й нове мистецтво, прийшли нові люди й принесли нові ідеали, яких місце в майбутньому.

Примітки.

[1]) В 1924 р. видав я брошурку про Долинського для зазначення 100-их роковин смерти цього маляра. Поза декількома новими відомостями, узисканими мною з архивальних студій, решта брошурки оперта на досьогочасній літературі про Долинського, повній леґенд та неясностий. Сьогорічні пошукування в міському та святоюрському архиві у Львові послужили мені субстратом до цілковитої ревізії біоґрафії Долинського та його малярської спадщини. Сподіюсь ще в 1926 р. оголосити результати своїх дослідів у тому напрямі.

[2]) Кромі Л. Долинського працював над іконостасом святоюрської церкви у Львові Юрій Радивилівський в 1770 і 1771 роках.

[3]) Подана мною дата смерти Яхимовича непевна. З рукописної праці Д-ра І. Німчука під заг. „Українські памятки і традиції у Відні“ довідуюся, що в віденській St. Aegydius-Kirche находиться бічний вівтар з картиною „Христа у Марії і Марти“, кисти нашого талановитого земляка.

СЕРЕДНЬОВІЧНІ ФРЕСКИ
У ВІРМЕНСЬКОМУ СОБОРІ У ЛЬВОВІ.

ВІДРІЗАНИЙ від решти міста рядом чиншових камяниць, в глухій, не всім навіть львовянам відомій закутині, поміж вулицями Вірменською з півдня, Краківською від заходу та Скарбківською від півночі, доживає свого віку — вірменський світ.

Наче нетлінна скарбничка предковічних вірменських традицій мріє серед свого екзотичного окруження невеличкий розмірами, але надто характеристичний і цінний своєю старовиною собор (XIV. в.) з підсінням (XV. в.) та подвірям: цвинтарищем, виложеним старими намогильними плитами (XIV—XVIII. в.) спочившого тут вірменського патриціяту.

За собором і попри нього розкинулися в мальовничому безладі — монастирець вірменських Бенедиктинок, славна вірменська „Mons Pius“ (льомбард), дім для священиків, епископська палата (XVIII. в.), а крізь цілий той мікрокозм веде один з найцікавіщих пасажів Львова, що, вибігаючи з під вежі Красовського (цілковито перебудованої в мин. віці), вливається в Скарбківську вулицю.

Якнебудь, з XIV. віку починаючи, усі мистецькі стилі та напрямки не осталися без відгомону в тому замкнутому в собі вірменському світі, всеж таки увесь той комплекс будівель зберіг у собі щось своєрідно-інтимного, пройнятого особлившими традиціями й специфічними, духовими аспіраціями. Мов шмат екзотичного, а всеж таки тисячними нитками звязаного з умовами місцевого життя, Орієнту.

*

Первопочини вірменської еміґрації на українські землі сягають XI. в., в якому столиця вірменської держави, славний своїми храмами і королівськими палатами город Ані, впав під напором Сельджуків. Коли львівські Вірмени подали польському королеви Владиславови IV. до затвердження привілеї і надання його попередників, то між ними найшовся й документ буцімто з 1062 р., яким якийсь князь Теодор Димитрієвич надав „Вірменам Косохацьким вільність на три літа". Коли той документ і є підроблений, то не має ніяких сумнівів, що вже у княжому Львові Вірмени займали поважне місце поміж націями горожан. Наїзд Монголів на Вірменію в половині XIII. в. а відтак страшний землетрус в XIV. в., що замінив городи корінної Вірменії в румовища, тільки зміцнили їх наплив в українські міста, з яких Львів і Камянець Подільський зайняли під тим оглядом перше місце.

В княжому Львові зайняли Вірмени частину нинішнього Підзамча, де в бік від св.-онуфрійського монастиря виставили собі церковцю св. Анни та монастир, що перетрівав до XVIII. в. Коли польський король Казимир переніс територію Львова на нинішне місце, то Вірменам визначено полосу нинішньої Вірменської вулиці, де й сконцетрувалося усе їх купецьке та духово-культурне життя. Осілі у Львові Вірмени, це були перш за все хитрі й оборотні купці, а одиноким поза купецтвом промислом, який виріжнював їх з поміж решти львівських „націй", було ювілєрство, надихане суто-східніми традиціями.

Аж до 1623 р., коли то вірменський епископ Торосевич, проти волі „вірменської нації" приняв унію з Римом, належали львівські Вірмени, звані також „руськими", до схід-

ньої церкви і в парі з Українцями були примушені терпіти й оборонятися від „толєранції“ католицького міщанства. Спільність віри, а в парі з нею згідність громадсько суспільних інтересів, уможливили певного рода зближення поміж Вірменами та Українцями і в области культури та мистецтва. З легкістю дається це прослідити не тільки, листкуючи архивні документи, але й на збережених до нас памятниках вірменського мистецтва, в першу чергу архитектури і, як це в червні ц. р. наглядно виявилося, — малярства.

Під 1363 р. поміщує Зіморович у своїй „Хроніці“ відомість, яка з огляду на вище сказане заслугує на спеціяльну увагу. „Eadem tempestate — читаємо там — Armeni quoque delubrum suum hermaphroditum opere latericio erigebant, uno, eodemque architecto usi, qui forte fanum Georgitanum, in scopulo urbi impendenti, Russis struebat, quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum“.

Другий раз підчеркує Зіморович цю згідність архитектонічної конструкції обох храмів — вірменського і святоюрського — в нотатці під 1437 р.: „Armeni et Russi, uno, eodemque architecto usi, hoc tractu temporis, duo delubra analoga, pari file et schemate substruebant“...

Якнебудь Д. Зубрицький, нотуючи відомости Зіморовича, ставить в сумнів їх віродостойність, кажучи, що Зіморович говорить про будову вірменської і святоюрської церкви під двома, розділеними поміж собою, павзою 74 літ, датами, то мабуть не звернув Зубрицький уваги на те, що в першому випадку „Armeni delubrum erigebant“, а в другому „Armeni et Russi... delubra analoga... substruebant“. Значить,

зразу говорить Зіморович про „ерекцію“, а відтак, в 70 років згодом, про „підбудовання“ — і коли про вірменський собор мова, то власне тоді „підбудовано“ до собору підсіння з півдня, яке й до нині придає старій будові стільки екзотичного чару й таємничости.

Не лякаючись попасти в блуд, можемо приняти за певне, що вірменський собор, який на щастя зберіг свої давні архитектурні форми, основано з каміння в 1363 р. на місці первісного камяно-деревляного (hermaphroditum) тоді, коли святоюрський храм уже був готовим або кінчився будувати, та що до закінченої около 1390 р. церкви прибудовано 1437 р. підсіння.

З часом, коли стара церковця показалася за малою, добудовано до неї з заходу (1630 р.) прямокутну, однонавну галю з передсінком від входу; в роках 1694, 1712 і 1748 р. вірменський собор горів, а разом з ним горіла його внутрішня обстанова і нищилася стінопись, про якої зміст і стилевий характер не вдалося досі найти ніяких архивних відомостей. В половині XVIII. в. отинковано храм зовні, а в середині вибілено „цідженим вапном і ґіпсом“; з часом спромоглися Вірмени на нову, бароково-рококову обстанову а навіть й на поліхромію, яка в 1862 р. уступила місця новій. Тоді власне обрубано й понищено специфічно-вірменську скульптурну орнаментику тесових пільонів, луків та підбанника й вигладжено під бароковий смак рисунок луків, покриваючи все те перспективічно-картинною поліхромією кисти одного з львівських малярів, мабуть Яблонського. В такому то стані протрівав первісний собор з XIV. в. з прибудовою з XVII. до 1905 р., коли вирішено його основну „реставрацію“. Тоді то повстав незгідний з прінці-

пами консерваторської культури плян видовження храму аж до Краківської вул., що в части й зреалізував архітект Мйончиньскі в 1908 р. До прибудованого в XVII. в. корпусу приставив він притвір з кулистою, ошкленою в горі копулою, полученою з квадратом основи ступінчастими „тромпами“, вживаними в орієнтальній та старохристіянській архитектурі замісць пізніщих, візантійських „парусів“. Стіни модерністично-претенсіональної добудови покрито псевдо- старо-христіянською поліхромією.

Коли одначе прибудування нової частини до старого корпусу можнаби до певної міри виправдати практичними оглядами і поневолі погодитися з доконаним фактом, як з життєвою конечністю, то в найкращому разі легкодушністю слід назвати те, що зроблено з нутром старого храму з XIV. в. Для запроєктованої фрескової і мозаїчної поліхромії помислу проф. Мегофера облупано в старому храмі усі тинки аж до камяної основи! Нікому з тоді урядуючих „консерваторів“ не прийшло навіть на думку, що під заправою стінних мальовил з 1862 р. можуть укриватися знищені й некомплєтні, але тим не менш дорогоцінні останки первісної поліхромії, с у ч а с н о ї з б у д о в о ю х р а м у... Що так, на жаль чи на щастя, було, та що жертвою консерваторської легкодушности впав виїмковий памятник львівського малярства XIV. ст., про те переконало нас неждане відкриття, якого доконав львівський консерватор для праісторичних памятників п. Б. Я н у ш в червні ц. р.

Світова війна перепинила „реставрацію“ вірменського храму на ряд літ і щойно з хвилею, коли президент польської республики дарував львівським Вірменам кілька ваґонів

обробленого мрамору з демольованого оце православного собору в Варшаві, приступлено до дальших робіт. Псевдо-візантийський пошиб скульптурної орнаментики варшавських мраморів задецидував про їх призначення для храму, якому ще перед війною рішено повернути його первісний, орієнтально-візантійський характер.

Щоб зробити місце новим, ефектовним, але тим не менче дешевим і з духом храмової тектоніки всеж таки незжитим набуткам, усунуто з храму все, що заносило атмосферою XVIII. віку, отже прегарно різьблені престоли, амвон та сповідальниці, які, до речи кажучи, добули собі уже право на життя і пошанівок з боку культурно настроєного громадянства.

Немає одначе злого, щоб на добро не вийшло. Це до певної міри парвеніївське відношення до старовини причинилося одначе до відкриття памятника, який своєю ціною о ціле небо переріс вартість усеї бароково-рококової обстанови храму.

Коли іменно в південній наві старого храму узято зпід стіни бароковий вівтар, то перші спроби усунення тинкової поволоки виявили, що за вівтарем крилося нікому досі незнане вікно, якого нішу в свій час недбало замуровано, а 1862 р., як і решту храму, покрито клеєвим мальовилом. По усуненню замурування показалася очам робітників-відкривців на 3·30 м. висока, 2 м. широка а 1·2 м. глибока ніша, з замурованим на зовні отвором (1·90×0·75 м.). Уся ніша була забілена. Тільки тут і там зпід білила виринули фраґменти якогось мальовила. Мало це місце 6. червня ц. р. Дальшу роботу біля ніші припинено до часу, коли дня 8. червня з'явився на місці консерватор п. Януш, якому

й подякує майбутній історик мистецтва нашого краю за уміле й печаливе відслонення єдиного досі на всій західньо-українській території памятника фрескової стінописі кінця XIV. в.

Остролучна ніша, утворена з цегол, вмурованих „на зуб“ в камяний масив стіни, уся покрита мальовилом, що, разом взяте, дає 8 квадратних м. поліхромованої поверхні.

Проф. П. Холодний з першого погляду на поліхромію висловив думку, що маємо перед собою оригінальні фрески, виводжені на свіжій тинкованій заправі мінеральними красками, при чому не виключене, що детайлі, як лиця і руки, можуть бути викінчені темперою, т. є сухою краскою розпущеною яєчним білком. Спроваджений згодом з Варшави консерватор п. Рутковскі, який відмив частину відслоненої поліхромії, заявив, що є це взагалі темперові мальовила. Тинк під поліхромією має одначе всі ціхи фрескової заправи, зложеної з ідеально чистого вапна, перемішаного з січкою й березовим ликом а місцями споюваного льняним клочям.

По змісту маємо в поліхромії фігуральну й орнаментальну композицію, що вдаряє вишуканою строгістю рисунку, здецидованим розміщенням і взаємовідношенням площ, а перш за все виїмково богатим кольоритом, який до нині не втратив своєї первісної свіжости і сили.

Найкраще зберігся правий бік ніші і її трапезоідальна підлога. Більше знищеною виявилася гора і лівий бік, хоча й тут не важко виловити рисунок і краскову ґаму декоративно трактованих площ композиції. На загал уся ніша трактована як декоративна цілість, чому відповідає розміщення з'ображень.

В горі, на переломі гостроконечного луку уміщений круглий медальон з погруддям Христа „Пантократора“, що в лівій руці держить книгу, правою благословить. Голова в круглій ореолі з вписаним в неї хрестом. Понад головою інформативна напись вірменськими буквами. Обличча покищо нечитке.

В низу, на право від Христа, висока (2·50 м) постать св. Івана Богослова, з піднятою в гору головою. Затерте дещо, бородате обличча окружене великим, колись мабуть золоченим кругом ореолі; одяг, трактований плоско-лінеарно, спливає в ритмічних загибах і складках, зпід яких тут і там вихилюються круглі, всеж таки з візантійська условно трактовані форми тіла. На ліво від св. Івана в низу сидяча постать св. Прохора. Це найбільш читка а затим й найкраща партія відслоненої поліхромії. Св. Прохор, один із семи діяконів, що товаришили св. Іванови Богословови в його апостольських місіях, автор його апокрифічного „Житія“, сидить повернутий на право з отвореною на колінах книгою, в яку саме вписав слова „Ісґисі ан“ (Я почав...) — кистка його спинилася власне на останній букві речення. Ноги святого оперті на чотирокутному, низькому підніжку, за ним стоїть похилий пульт з чорнилом і кистками, за пультом якась кругла архитектура з черепичною кришею, а біля ореолі святого вірменський напис: „С (у) р (п) Прохрон“. Трикутне поле виповнене „травами“.

На ліво проти постаті св. Івана тихже розмірів постать нерозшифрованого поки що святого паломника, в довгому, паломничому плащі, перепоясаному гарним, узористим поясом, в ширококрисому низькому ка-

пелюсі, з патерицею в лівій руці. По припущенню конс. Б. Януша є це апостол Яков Старший, а не св. Рох, яким охрещено святого з першого погляду.

Біля нього з права в низу мініятурна постать якогось мущини на вколішках з молитовно зложеними руками, в парчевому плащі з княжим колпаком на голові. Є це без сумніву портрет фундатора поліхромії, може й того Якова з Каффи, про якого найшов конс. Януш згадку в документі з 1363 р.

Стрімко опадаючий трапез основи віконної ніші увесь покритий строго компонованим килимовим орнаментом на білому тлі; цвітяний мотив орнаменту нагадує нам подібну орнаментику вірменських ілюмінованих книг, з яких одна з XIII. в. (Євангеліє) зберігається в скарбниці львівського Собору.

Тло фіґуральних зображень — темно синє (шафір), цілість обведена темно-червоним, плоским поясом; переважаючий тон кольориту червонавий в кількох ступінях інтензивности, обриси фіґур і орнаменту чорні. Написи білі.

Описана оце побіжно поліхромія неждано відкритої віконної ніші є, на жаль, одиноким суцільним фраґментом розписі, якою безпосередно по скінченню будови храму покрито усе його нутро. Дальші відкриття, доконані в днях 10. і 14. червня, не можуть й рівнятися з вище описаними під оглядом збереження і мінімальної бодай повноти. По відбиттю тинку над південним входом до храму і з права від нього відслонено 10. червня доволі великий шмат фрескового мальовила, яке колись з'ображувало похід святих в сторону вівтаря. Збере-

глися по них єдино допоясні фраґменти ніг зглядно покриваючої їх драперії, на висот храмової долівки.

Кілька днів згодом відкрито на першому з двох північних пильонів, що підпирають копулу, два мальовила; перше з них на південній стінці пильону зображує стоячу на висоті долівки постать якоїсь святої в княжому колпаку (збережене тільки погруддя), друге зі східньої сторони на висоті поверха погруддя одного з отців східньої Церкви (Василія?). Останнє мальовило не тільки до непізнання знищене, але в XVI. або XVII. в. сильно перемальоване клеєвими красками. Позатим як мальовило біля південного входу так і в низу пильону сильно насічене молотком для того, щоби на ньому вдержалася пізніща вапняна заправа під барокову поліхромію. Збереглися від насічень тільки фрески в замурованій в свій час віконній ніші.

Кромі згаданих повище фрескових мальовил, виконаних на спеціяльно препарованій заправі, відкрито в горішніх кондиґнаціях підбанних луків сліди поліхромії, виведеної безпосередно на шліфованій поверхні тесового каміння, при чому єдино сліди мальовил на вівтарному луці кажуть додумуватися цілого циклю медальонів з погруддями отців церкви серед типово східньої плетінкової орнаментики. Решта слідів позбавлена навіть тієї рудіментарної читкости.

Консерватор Януш, складаючи в часописах тимчасовий звіт про відкриття, висловив на одному місці самозрозуміле припущення, що анальоґічне вікно до відкритого в південній стіні повинноб найтися в північній стіні за престолом, якого ще в час

відкриття перших фресків не усунуто. Одначе про істнування фресків у тому вікні п. Я. з гори не вірив, знаючи, що при добудуванню до північної стіни захристії на переломі XVI. і XVII. в. мусіло воно бути основно замуроване і такжеж основно знищені фрески. По усуненню вівтаря виявилося, що з нагоди прибудування захристії не то що пропало вікно, але цілу північну стіну, колись з каміння, перебудовано від основ з цегли. Тим самим пропала й тінь надії на якінебудь, хочби мінімальні, сліди середньовічної фрескової поліхромії.

Треба отже погодитися з фактом, що описаний в горі цикль мальовил на заправі в парі з позбавленими відповідної читкости слідами поліхромії на тесовому камінню луків і пильонів дефінітивно вичерпує можливість дальших відкрить в старому вірменському соборі. Непомірно більша решта безцінних мальовил пропала безповоротно...

Першим з питань, які поневолі насовуються на вид відкритих фраґментів поліхромії, є очевидно питання про дату їхнього повстання. Правда, вже сам стилевий характер стінописі, найденої у вірменському храмі Львова, говорить дещо про себе.

А стиль цей рішуче в і з а н т і й с ь к и й по формі, з певними відклоненнями в бік специфічно вірменської іконоґрафії. До тогож виїмково прецизійне трактування рисунку як суцільної композиції ліній і площ, упевненість в розміщенню постатий і їх взаїмний звязок свідчать про майстра чи майстрів не з ремісницька набитою рукою, але з великою мистецькою культурою, полученою з повним опануванням техніки. Виконавцем мальовила міг бути тільки чоловік, вихований в атмосфері мистецької культури

східньої церкви і то виобразуваний на кращих її зразках.

Приймаючи за факт звістку Зіморовича, який початок вірменського собору кладе на 1363 рік, не можемо відсунути й дати наших мальовил за далеко від цього року. Коли це дійсно фрески, то повстали вони рівночасно з внутрішньою виправою церкви, десь коло 1390 р., колиж незвязані з виправою темперові мальовила — то й так не могли на себе ждати довше. На всякий випадок повстали на довго перед 1437 роком, коли то добудоване підсіння з півдня потягло за собою частинну чи повну ліквідацію вікна з відкритими оце мальовилами. Так чи инакше дефінітивною датою повстання нашої поліхромії є кінець XIV. віку, в найгіршому разі — ранній початок XV го.

Хтож був творцем мальовил? Коли досліди Стшиговского над вірменською архитектурою викликали свого рода революцію в области досьогочасної мистецької історіоґрафії Сходу і так чи инакше познайомили Европу з виїмково самобутнім світом творчих зусиль корінної Арменії, то про малярство тієї країни знаємо розмірно небогато.

Коли мова про спеціяльно інтересну для нашого питання церковну стінопись, то збережені її зразки в халькедонських памятниках XIII. в. як своєю формальною фактурою, так і змістом тісно вяжуться з візантійським мистецтвом. Одначе в парі з сюжетами, типовими для усеї східньої Церкви, стрічаємо там і місцеві, специфічно-вірменські сюжети, от як „Житіє“ Григорія Просвітителя Арменії і т. п. Наука знає теж свого рода вірменську „Герменею“ як також кілька імен церковних малярів.

Збережені на стінах королівської палати

в Ані (XI. в.) зразки світської стінописі з ловецькими й баталістичними сценами виявляють о много більше самобутности, аніж звязана канонами церковна стінопись.

Дуже близько візантійських зразків стоять мініятури вірменських ілюмінованих рукописів, з яких славне Євангеліє царя Льва (XIII. в.) попри картинки візантійського покрою має ініціяли та заставки суто східнього, індо-перського характеру. Інтересний памятник вірменського мініятурного малярства з XIII. в. (Євангеліє) зберігається в скарбниці вірменської капітули у Львові.

Повища характеристика памятників малярства корінної Арменії з легкістю дається прикласти до львівських мальовил: типово візантійська формальна й технічна фактура при рівночасному узглядненню питомо-вірменської іконографії та використанню своєрідних, орнаментальних мотивів. Нічого більш самозрозумілого, як припущення, що виконавцями львівської поліхромії були вірменські малярі, осілі постійно у Львові або спеціяльно для цього спроваджені. Чи так одначе було і чи могло бути?

Даремне ми шукалиби розвязки цього питання в тогочасних міських актах Львова. З кінця XIV. і перших років XV. в. збереглося до нас заледви три імена малярів і тільки при одному помічено виконану ним, до тогож зовсім підрядну, роботу. Будуть це „Iohannes pictor“, згадуваний в рр. 1387 і 1389, Stanczel moler 1404 р. та „Lucas moler“, якому в 1408 р. доручено відновлення знищеного мальовила „В'їзду Христа до Єрусалиму“ в львівській ратуші. Нема сумніву, що поза тією скромною трійцею не обійшлося в тогочасному Львові без більшої скількости малярів, головнож коли зважимо

оживлення в будівляному русі того часу, їм одначе не довелося попасти в міські акти.

Коли не можна знайти відповіди безпосереднім способом, попробуймо найти їх окружною дорогою, в тім випадку в архитектурі вірменського собору у Львові.

Полишаючи на боці байдужі для нашого питання памятники дохристіянської архитектури корінної Арменії, звернемо увагу на її христіянську архитектуру, яку до недавна іще вважали невідродною віткою візантійської. На ділі, оскільки вірменська архитектура й мистецтво взагалі були віткою візантійського мистецтва, то мало це місце в пізню епоху спілого візантійського стилю тоді, коли в попереджаючу її добу еманації цього стилю вірменська архитектура й мистецтво були одним із жерел східніх стилевих елементів, постепенно засвоюваних Візантією. Перші архитектурні памятники христіянської Арменії мають характер анальогічних будівель Сирії, відкіля прийшло в Арменію христіянство разом з письменством і культурою. Місцеві признаки вилилися в одній тільки орнаментиці храмів ірано-сасанідського типу (Єреруйська та Касальська базиліки і Текорський храм). Щойно в VII—VIII. віці уступають всесильні дотепер впливи Сирії впливам Візантії, яка в парі з грецькою мовою вносить свої архитектонічні ідеї, що одначе не витісняють старих сирійських форм, але їх тільки комплікують.

Той другий і найбільш характеристичний період розвитку арменської архитектури, що триває від VII. по X. вік, характеризується типом храму о квадратному, хрестообразному пляні, з центральною копулою і типовими єдино для Арменії двохспадними кришами рамен, закінчених чотирма фасадами

з трьохкутніми фронтонами. Головною прикметою вірменських копул було конічне накриття їх сферичного склепіння, опертого на підбаннику, гранчастому зовні а круглому в нутрі. Весь тягар бані й підбанника опертий на чотирьох підковообразних луках, перекинутих на чотирьох, з часом профільованих пільонах. Вівтарна абсида, що уся входить в товщину східньої стіни, має по боках дві маленькі конхи, а промежутки поміж ними на зовні зазначені трьохкутніми нішами, які й повторюються на решті фасад. Виступаючі на зовні абсиди є дуже рідкі, але тоді є вони заєдно гранчасті, не круглі.

Утворений в той спосіб тип храму стає зразковим і подекуди канонічно обовязуючим для всеї християнської архітектури Арменії, не тільки в середньовіччу але богато пізнійше.

Бл. п. о. Жила, автор одинокої, покищо, монографії вірменського собору у Львові, шукаючи анальогії для нашого храму в корінній Арменії, старався найти його в соборі арменської столиці А н і (XI. в.).

Заложений на прямокутнику (32+20 м.) з вписаним в нього нерівнораменним хрестом. Над перехрестям піднімалася до землетрусу в XIV. в. баня, оперта на гранчастому підбаннику. Рівнобіжно з головною навою біжуть бічні низчі й вузчі від головної, усі закінчені полукруглими абсидами від сходу. Острі луки, що підпирають баню, оперті на чотирьох ступінчасто профільованих пільонах, що мимовільно нагадують подібні стовпи в романських храмах Заходу, переходової доби. Острі луки та профільовані пільони, елєменти чужі візантійській архитектурі, стрічаємо і в львівському соборі, якого вузькі бокові нави засклеплені в „ослин хребет“

(Eselrücken), що й є змодифікованою відміною гострого лука.

На думку о. Жили, „усе резчленування нутра і все розміщення просторів, як у Львові так і в Ані, виявляють цілковиту анальогію. Очевидно львівський архитект мав перед собою плян собору в Ані“...

Одначе ця дійсна чи позірна згідність внутрішньої конструкції далеко не покривається з розбіжністю, яка заходить поміж обома памятниками під оглядом зовнішньої елєвації. Не треба при цьому забувати, що підчас обнови безпосередно перед війною, власне цю зовнішну елєвацію львівського храму інтензивно „арменізовано“.

Бо коли типовий для середньо-арменської архитектури собор в Ані уявляє собою на зверх позбавлений всяких виступів куб, якого плоскі стіни розчленовані поміж абсидними, трьохкутними нішами від сходу й анальогічними парними нішами з усіх сторін в точках, де кінчаються рамена плянового хреста, а крім цього вся маса стін розплянована глухими луками на тонких полукольонах з кістковими капітелями, то всього того немає на елєвації львівського собору.

Правда, згідно з кришевою елєвацією анського собору і на львівському вибиваються накриття рамен плянового хреста, підвищеними понад цілість корпусу двохспадними кришами з трьохкутними фронтонами. Правда також, що сферична з нутра баня на круглому підбаннику, завершена зовні конічно а підбанник осьмигранний. Але вдаряючою специфічністю львівського собору є висунуття трьох полукруглих абсид від сходу, — елємент, якого корінно-арменська архитектура не знає. Крім цього решта стін львівського Собору позбавлена тієї обчисле-

ної на світляний ефект глухої аркатури як і трьохкутних ніш, якими уріжноманітнена томлюча одностайність стін анського собору. Глухі аркади на полукольонках з різьбленими кістковими капітелями, якими тепер украшені абсиди, є новим додатком передвоєнної обнови, як один з моментів „арменізації“ львівського памятника.

Кінець кінців, без огляду на конкретні ремінісценції корінно-арменської архитектури, вірменський собор у Львові дасться звести до пануючого в XIII. і XIV. віці на території Західньої України середньо-візантійського типу центро-базилічного, трьохнавного і трьохабсидного храму, за якого зразками не треба було львівському архитектови шукати аж на Кавказі, як того хоче о. Жила.

Такими храмами пишався ще тоді не тільки Галич, але й сам Львів, де з давен давніх стояла церква св. Миколая (в XVII. в. основно перебудована), де, як це з притиском двічі говорить хиба краще від нас поінформований Зіморович, архитект Доре, творець храму св. Юра, згоджений Вірменами, побудував для них собор „pari filo et schemate“.

Важко іґнорувати свідомого свого завдання хроніста XVII. в., який не тільки мав доступ до актів, для нас безповоротно затрачених, але й міг ствердити цю ідентичність конструктивної схеми обох храмів з власної обсервації.

Хто був цей „Доре“, важко сказати. Чи був він ідентичним з шлеським будівничим Дорінґом, який в рр. 1323–1364 працював біля католицької, ґотицької катедри, не знаємо. Знаємо тільки, що в ті часи, поруч місцевих будівничих, як „Stephanus murator“ (1386) або „Niczco murator“ (1384), працю-

вали у Львові майстри з німецького Заходу, як „Henricus Stejnmaczer“ (1309), або „Wassirfurrer Joannes“ (1388).

І як небудь нині немає вже сумнівів про те, що як „романська“ глуха аркатура і конічне перекриття криш, так і „ґотицький“ остролук і профільовані пильони, зродилися на далекому арменському сході в часах, коли навіть захід Европи покланявся візантійським ідеалам, то тим неменче здається мені правдоподібним, що в XIV. віці йшли вже ці архитектонічні елєменти поворотною хвилею з заходу на схід. Тепер одначе приходили вони сюди спрецизовані в романській чи ґотицькій формулі.

Досліди над архитектонікою вірменського собору у Львові не можуть бути вичерпані муравлиною хоча й не надто есенціональною моноґрафією о. Жили, який не знав чи зіґнорував не тільки хроніку Зіморовича, але й історію нашого міста, в якій „схизматицька“ віра наших прадідів нераз наблизила їх і запрягла до спільної громадської й культурної праці з Вірменами.

А власне вірменський собор у Львові здається мені наглядним документом такої співпраці. І тому, будучи далеким від скороспішного вирішування скомплікованих проблєм, я не можу оберегтися від висловлення гіпотези, яку в даний момент з'ясовую собі так:

1. Вірменський собор у Львові почався будувати в 1363 р. тоді, коли на горі над містом стояв уже храм св. Юра.

2. Будівничим вірменського собора був близче неозначений архитект Доре, якому доручено повторити конструктивну схему святоюрської церкви, з певними, подиктованими суто-арменською традицією відклоненнями.

3. Коли цей Доре був дійсно ідентичним зі шлеським будівничим Дорінгом, то введення ґотицького а властиво арменського остролука, профільованих пильонів і т. п. елементів у візантійську будівлю, що вповні відповідала вимогам східньої церкви, приходилося йому без труду.

4. Архитектура вірменського собору, візантійська в своїй основі, є типовим для західньо-української території памятником переходового типу.

В такому то храмі, на якого цілість склалися ремінісценції далекого арменського прототипу й впливи місцевого українського середовища, зі свого боку податливого на впливи романо-ґотицького заходу, безпосередно перед його викінченням, рішено покрити стіни фресковою поліхромією.

Знаючи, як тісно була звязана поліхромія з літурґічним ритуалом східньої церкви, не можемо й на хвилю припустити, що безпосередний зразок вірменського собору — святоюрський храм — міг хочби хвилево обійтися без поліхромії. Не могло цього бути тим більше, що власне тоді західньо-українські землі зароїлися від артистів, а перш за все малярів, яких упадок української держави і вічна монгольська небезпека від сходу гнали не тільки на рідний але й чужинецький Захід. Повно їх було у Львові і в Перемишлі, з часом бачимо їх, як працюють над поліхромією цілого ряду латинських катедр і колеґіят. Правда, українські архитекти, різьбарі і малярі працювали в Польщі від давна (костел арх. Михайла у Вроцлаві 1146—1161). Тут їхні праці находили збут і попит (мозаїчна Богородиця в костелі св. Андрія в Кракові XIII. в.). Але в часах Ягайла і його безпосередних наслідників запановує в Польщі про-

сто „мода“ на українських малярів і їх „грецькі“ мальовила.

Більш менш з часів будови й розмалювання вірменського собору у Львові маємо відомости про працю українських малярів в костелі на горі Лисці та королівській спальні в Кракові (1393—1394). За Ягайла розписали українські малярі костели в Гнєзні, Сандомирі і Вислиці, каплиці св. Трійці і Марійську на Вавелі; тойже король актом, списаним 1426 р. в Городку, надав українському маляреви Галеви парохію Різдва Христового над Сяном в Перемишлі за його малярські роботи, виконані в костелах королівських фондацій в землях — Сандомірській, Краківській, Сєрадській і инших. Архивно-історичні відомости про діяльність українських малярів за Ягайла найшли згодом потвердження в самих памятниках їхньої творчости, добутих на світло дня зпід пізніщих наслоєнь. Вистане, коли згадаємо мальовила сандомирської катедри, відкриті 1887 р., та каплиці св. Трійці в Люблині з підписом маляря Андрія та датою їх покінчення дня 16. серпня 1415 р. З часів короля Казимира Ягайлончика збереглася врешті фрескова поліхромія вавельської каплиці Чесного Хреста з 1470 р.

Усі ті відомости і памятники, яких цикль напевно ще не вичерпаний досьогочасними, припадковими відкриттями, говорять однодушно про неймовірну інтензивність українського малярства XIII—XV. вв., з якою опановувало воно чужі собі по вірі і культурі области, вносючи в католицький світ не тільки мистецькі ідеали східньої церкви, не тільки строгість візантійських іконографічних канонів (Люблин), але й велику суму індивідуальної, ви-

ломлюючоїся зпід канонів творчости (Сандомир), та маркантну для українського духа елястичність в зустрічі з західньо-европейською, мистецькою культурою (Краків).

Щож отже більш природного, як припущення, що ті самі українські малярі, яких було повно на польських землях, ті самі „схизматики“, яким без скрупулів віддавано поліхромію католицьких костелів, а може й ті самі, що розмальовували стіни святоюрського храму у Львові, були й виконавцями поліхромії, якої фраґмент відслонено оце у вірменському тоді ще „схизматицькому“ соборі?

Коли приймемо за факт, що при будові цілого ряду храмів україно-візантійського типу в Галичі, Перемишлі, Холмі, а відтак „польському“ уже Львові, працювали західні, переважно німецькі „муратори“, і це в дуже неістотній мірі вплинуло на модифікацію освяченого традицією типу, то не здивує нас і можливість участи шлеського будівничого Дорінґа в будові вірменського собору у Львові. Він був не архитектом-проєктодавцем у модерному розумінню цього слова, а тільки виконавцем храмового типу, утвореного на ґрунті старої арменської традиції і на основі істнуючих в самому Львові і доступних для обсервації зразків україно-візантійського будівництва. Виписка архитекта з Арменії була в той час не тільки неможлива, але й непотрібна.

Тим менче можливою і потрібною здається мені виписка цілого ряду малярів з корінної Арменії для виконання поліхромії львівського собору. Неможливою тому, що тогочасна Арменія, непокоєна сусідськими наскоками, ще перед землетрусом в XIV., хилилася до упадку, при чому звязки армен-

ських аміґрантів з батьківщиною були зовсім припадкові й ефемеридні; а непотрібною тому, що тутже на місці, у Львові, було доволі не тільки знаменито вишколених в малярській техніці але й обзнайомлених з іконоґрафією східньої церкви українських малярів.

І коли міг будівничий святоюрського храму повторити його архитектонічну концепцію „pari filo et schemate“ для Вірмен, то тим легче могли послужити Вірменам малярі святоюрського храму.

Вірменські написі на мальовилах (вартоб провірити їх ортоґрафію), суто вірменський орнамент і гаґіоґрафічний персонаж не творять ніякого „але“ для подібного твердження. Перші могли бути так само подані замовниками і фотоґрафічно скопійовані українськими малярями як і латинські інскрипції на поліхромії польських костелів. До тогож несміливий, невільничий почерк тих написів, що відбігає далеко від анальоґічних корінно-арменських інскрипцій, які вдаряють своєю типово-східньою каліґрафічною віртуозністю, зраджує руку, яка не розуміла написаного. Мотиви вірменського орнаменту принесли львівські Вірмени з батьківщини разом зі своїми богослужебними книгами, килимами та тканинами. Щож торкається гаґіоґрафічного персонажу, то коли полишимо на боці його типи в богослужебних книгах, то жили вони в традиції а може й одному з арменських іконописних підручників, що міг і повинен був найтися в руках львівських малярів.

Головне, що кромі історично-архивних даних промовлялоби за участю українських малярів в розмалюванню вірменського собору, це над вираз характеристична для анальоґічних творів української кисти формальна фактура фресків. Очевидно, при досьогочас-

ному стані дослідів, де ні один з середньовічних памятників української стінописі не прослідженний і науково не використаний, таке твердження не може вийти поза межі індивідуальної імпресії.

Всеж таки на основі тієї „інтуітивної імпресії“, яка не будучи конкретним засобом научної методольоґії, всеж таки нерідко доводить скрупулятність досліду до синтези, маю сміливість в момент започаткування студій над нововідкритими фраґментами середньовічної поліхромії вірменського собору у Львові, повторити закінчення мойого скороспішного комунікату про відкриття, що його я помістив у щоденній пресі:

Фраґменти середньовічної поліхромії вірменського собору у Львові, що їх відслонив консерватор п. Б. Януш, можемо вже нині назвати щасливо найденим загубленим звеном, що поєднає монументальну стінопись київо-чернигівської епохи, крізь мистецьку культуру Галицько-Володимирської держави, з обильною формою та змістом поліхромією костелів польських Ягайлонської доби, якої українське походження не підлягає ніяким сумнівам.

На просторому шляху з Візантії через Київ і Галич по Краків, станув оце Львів зі своїм безцінним скарбом україно-візантійського малярства кінця XIV. віку.

Львів, 7. VII. 1925.

Примітки.

До тепер опубліковано про середньовічні фрески вірменського собору у Львові такі праці:

Микола Голубець: **Загублене звено.** (З нагоди відкритя візантійських фресків у Львові). „Діло“, Львів 14. VI. 1925, ч. 128.

B. Janusz: **Odkrycie fresków średniowiecznych w katedrze ormiańskiej.** „Słowo Polskie“, Lwów 15—16. VI. 1925. Nr. 161—162.

Henryk Zbierzchowski: **Odkrycie w katedrze ormiańskiej we Lwowie.** „Illustrowany Kurjer Codzienny“. Kraków 24. VII. 1925.

Микола Голубець: **Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові.** (З одною знимкою). „Стара Україна“. Львів 1925. Ст. 119—126.

Пещанський В. і Холодний П.: **Техніка мальовил Вірменського Собору у Львові.** Тамже, ст. 126.

Dr. Józef Piotrowski: **Katedra Ormiańska we Lwowie w świetle restauracyi i ostatnich odkryć.** (Z 65 ilustracyami). Nakładem Kurji Metropolitalnej obrządku orm. kat. we Lwowie. Ст. 45, 8⁰ + XC таблиць ілюстрацій. (Книжка з ріжних причин не появилася досі в розпродажі, поза кільканайцятьма „авторськими“ примірниками). Рецензія: *М. Голубець:* „Записки Чина СВВ. Львів 1926. Кн. III.

ЛАВРІВСЬКА ПОЛІХРОМІЯ.

ІСТОРІОҐРАФІЯ західньо-українського мистецтва, оперуючи памятниковим матеріялом, майже виключно з области іконописі, в тій тільки ділянці поважувалася на спроби вичеркування хронольоґічних меж життя й розвитку чергуючихся стилів. Вона то ставила заєдно кінець XVI. віку як граничний стовп поміж іконописю, опертою на суто-візантійських традиціях, а її природним відгоном в бік малярства в західньо-европейському розумінню цього слова. При тому остаточною добою панування чистоти візантійського стилю в іконописі признано XV. вік, а найблизчий по ньому вік очеркувано як переходовий, націхований появою нових іконоґрафічних та формальних елєментів, з перевагою одначе первісних, візантійських. Протягом XVII. віку обсервовано приспішений процес заникання традицій та чимраз інтензивніщого розвою реалістично-малярських тенденцій, що в результаті дало типове для всеї України „іконо-малярство“, якого характер зясовувався у виїмково щасливій синтезі монументально-декоративної візантійщини й західньо-европейського, малярського анекдотизму.

У відношенню до стінописі історіоґрафія західньо-українського мистецтва не розпоряджала до недавна майже ніяким памятниковим матеріялом, збереженим в межах західньо-української території, так, що поневолі була примушена полишати невирішеним цілий ряд питань, звязаних з темою.

Маючи за собою імпонуючий цикль стінних розписий та мозаїк першої, київської доби історії українського мистецтва, а перед собою неменче імпонуючий цикль поліхромій українського походження на польській етноґрафічній території, історик західньо-українського мистецтва не находив відповіди на питання що до характеру стінописі храмових будівель Галицько-Волинської Держави, про якої архитектуру не полишали сумнівів збережені останки та відносно обильні літописні відомости.

Всеж таки, обсервуючи памятники української мозаїчної та фрескової стінописі першої доби й прирівнюючи їх до памятників українського походження на польській території (Люблин, Сандомир, Краків), ми можемо бодай приблизно усталити їх взаїмний звязок як неменче очеркнути ріжниці в їх формальній та змістовій фактурі, витворені посторонніми впливами, що ділають протягом „мертвого“ для нас, з огляду на недостачу памятників, періоду XIII—XIV. віку. Позатим уже на основі збережених фраґментів тогочасної архитектури (Галич) як і літописних звісток про неї (Холм) ми в силі набрати уявлення, в якому напрямі пішла еволюція звязаної з архитектурою стінописі. Покищо одначе не маємо даних на очеркнення доріг, якими пішла західньо-українська стінопись безпосередно по своїх „ґастролях“ на польському заході та з якою інтензивністю приймала вона в себе нові, західньо-европейські подуви. Тому то й щасливе одно чи друге відкриття стає перед нами великим, трудним до заспокоєння знаком питання. Користуючись досвідом, добутим із студій західньо-української іконописі, як також певністю що до нерозривної інтеґральности змістової фактури стінописі

з релігійним культом, ми можемо з великою дозою правдоподібности приписати нашій стінописі більший консерватизм і більшу пошану традицій, аніж це мало місце в іконописі. Тому й дату життя й процвітання візантійського стилю в тій ділянці доведеться нам пересунути дещо далі поза XV. а навіть XVI. вік. Очевидно, з повище виказаних причин, робитимемо це з найдалі посунутою обережністю, яка устереже нас від несподіванок й розчаровань.

До недавна ще єдиним репрезентаційним памятником української стінописі „третьої“ доби, замкненої XIV—XVI. в., був цикль фресків Ягайлонської каплиці в Кракові, з другої половини XV. віку. Про цілий ряд розписий, виконаних українськими майстрами в костелах Польщі за часів Ягайла, зберігалися тільки архивні відомости. В 1887. р. натраплено на сліди, але щойно в останніх роках відкрито й відчищено фрескову поліхромію Сандомирського собору; два роки згодом відкрито фраґмент, але щойно в 1916—1920. роках відслонено й опубліковано комплєкс мальовил в Троїцькій каплиці в Люблині (1415).

Всі ті одначе відкриття памятників української, середньовічної стінописі чергувалися одно за другим на неукраїнській території, через що й виробилася навіть леґенда про еміграцію українських майстрів поза межі краю, в якому дивним дивом не находжено слідів їхньої праці.

Алеж прийшла черга і на „край“. Т. зв. „археольоґічна стація“ перемиського „Товариства Прихильників Наук“ опублікувала в „Rocznik-у Przemysk-ім (1912. р. ст. 216) комунікат такого змісту:

„В справі мальовил al tempera (?) в церкві в Лаврові біля Самбора Стація мусить

зайняти певне становище, тим більше, що до тепер не доцінено вартости тих мальовил з боку компетентних чинників в австрійській займанщині. Перед півтора року, підчас реставрації церкви в Лаврові, яку перевів архитект о. Казимир Мрозовський, Василіянин (до речі кажучи — фатально. М. Г.), натрапив згаданий архитект на стінні мальовила al tempera по обох боках головної нави від входу, а перед перехрестям нав (бо церква має центральне заложення) як і на стіні над хорами. Мальовила al tempera в 1872. р. перемалював олійними красками Яблонський. В наслідок нового тинку під олійне мальовило, як також нарізів на al tempera, щоби новий верхний накид (opsis) мав трівале получення зі стіною, мальовила al tempera поважно ушкоджено. Під вікном головної нави з ліва мальовило al tempera видулося з причини вохкости, але в наслідок доброго спіднього накиду (tectorium) як і верхнього (opsis) до тепер не відлетіло. О. Мрозовський разом з митрополитом Шептицьким студіювали докладно мальовила, а в справі їх консервації звернулись до „ґрона“ консерваторів східньої Галичини. По виданню опінії з боку делеґата Дра П.(йотровского), що відкриті мальовила походять з XVII. або XVIII. в. і не уявляють собою великої мистецької вартости, наступило розчаровання в Лаврові. О. Мрозовський одначе, зайнявся фресками далі а після студій над ними усталив їх походження на кінець XV. або початок XVI. віку. Провідник Стації К. М. Осіньскі, відбувши з о. Мрозовським конференцію на місці, згодився з його поглядами, але радив о. Мрозовському звернутися в справі тих мальовил до проф. Мицельского в Кракові. Мальовила представляють сцени з життя Христа, мальовані ві-

зантійською школою, доброю манєрою і є подібні до мальовил al tempera в Ягайлонській каплиці. Лаврівські малярі полишили сліди свого побуту по довколичних церквах. Одно мініятурове мальовило „Христа на ослі“ одержало „Товариство“ з Лінини, а друге подібне, св. Михайла, зберігається в пароха того села“.

До комунікату придано репродукцію згаданої повище ікони „Христа на ослі“ і на тому скінчилося зацікавлення лаврівськими фресками. Протягом кільканайцяти літ ніхто з дослідників не вважав потрібним поїхати до Лаврова й наочно переконатися про вартість чи безвартість відкриття і могло статися, що так забуті Богом і археольоґами фрески могли кождої хвилі уступити місце новій, більш „вартісній“ поліхромії якогось мандрівного іконописця. Щастя одначе хотіло, що, в звязку з відкриттям фрескових мальовил у вірменському соборі у Львові, виявилася потреба провірення чуток про лаврівську поліхромію. В серпні цього року поїхав до Лаврова підписаний. Те, що там побачив, попробую представити на цьому місці.

Фрески зберіглися в бабинці. Підчас загальної обнови церкви в 1910—13. р., коли відштукатурено олійну поліхромію Яблонського, полишено на стінах бабинця площі покриті старими фресками, які місцями тодіж таки повідпадали. О. Мрозовський зібрав печаливо ці відпадки і зберіг в монастирському архиві, але мені не вдалося їх віднайти. Уже у Львові довідався я, що ці останки зложено на монастирському стриху, що є їх досить богато, переважно обємистих платів поліхромованого тинку. Мур, від якого старі фрески відлетіли затинковано наново, при чому полученням нового тинку з границями старої заправи,

забеспечено останню від дальшого нищення. На жаль, не зроблено цього досить фахово (треба було залити „за шкіру“ видутої заправи цементу), бо не закріплено цілих полос заправи, яка, головно на лівій (північній) стіні, видулася і кождої хвилі грозить катастрофою. Що правда, в такому стані находиться ця партія мальовил уже від часів їх відкриття, то не виключене, що вона вдержиться до часу, поки покликаний до цього фаховець її відповідно забезпечить. А треба знати, що весь монастирський храм св. Онуфрія, положений на терасі гори, терпить від вохкости, яка тут згідно з законом „получених посуд“ проникає від основ мало не до самої криші.

В просторому бабинці лаврівської церкви, покритому підчас останньої обнови сплощеним, кошиковим склепінням, над яким колись здіймалася невеличка бокова баня (тепер займає її місце залізна маківка, що виростає з кришевого сідла), освітленому на висоті хорів двома луковими вікнами, находяться під теперішню пору два вівтарі — св. Миколи і св. Василія Великого, згадувані уже в інвентарі церкви з 1816. року. Поза тим при західній стіні уміщена з одного боку входу сповідальниця, з другого боку лавка. Долівка виложена новою (1913.) черепичною „мозаїкою“, вікна прислонені теж новочасними псевдо-вітражами. Над входовими дверми — хори, засклеплені великим на всю ширину бабинця луком. З центральною частиною церкви бабинець зєдинений високим, луковим прорізом, відповідаючим своїми розмірами і формою прорізам, які лучать підбанну частину з боковими навами і пресбітерією.

Перекрої стін в усіх напрямах неймовірно грубі (1·50 м.) і масивні.

Як склепіння так і вільні від старих мальовил стіни бабинця потинковані, без побіли.

Фраґменти старої, фрескової стінописі збереглися на трьох стінах — західній, північній та південній, при чому розмір фраґментів та стан їх збереження ріжний.

Найменьчим, але в парі з тим найкраще збереженим фраґментом є два останки мальовил на західній (входовій) стіні.

На право від дверий, що ведуть до бабинця з церковного притвору на висоті поземеля, зберігся високий на около 2 метри і около пів метра широкий плат мальовила, що при своїм прегарнім збереженню дає нам зразок декоративної боазерії, що обігала поземелля стін довкола; в його горішній полосі бачимо доколінні фраґменти драперії одягів якихсь уставлених в поході з півдня на північ постатий. Характеристичний кольорит драперій притушено блакитний, рожевавий та помаранчевий, контури краскові, просвіти білі. Низом киноварної листви з білими контурами проведений кістковий („діямантний") фриз з червоно-рожевих і сіро-блакитних кісток, до якого долішньої листви привішена в ритмічних відступах біла опона з темно-брунатним, тканим орнаментом в формі двох паралельних ліній і зиґзаку поміж ними.

На ліво від дверий зберігся о много менчий (50 × 75 цм.) фраґмент доколінної частини якоїсь сидячої постаті (Богородиці) з ногами в рожевих сандалах, опертими на низькому, прямокутному підніжку. Драперія сіро блакитна з темно синіми прорисами.

Оба збережені на західній стіні фраґменти гладкі, без насічень і вапняних плям, якими понищено фрески на двох бокових стінах, можуть уже самі собою свідчити про вишукану досконалість рисунку, кольориту

і виміряно-декоративного укладу, які характеризують увесь цикль збережених мальовил.

Мальовила на обох бокових стінах, північній і південній, відслонені поки що частинно. На мальовилах північної стіни задержалися ще цілі полоси з тинком і поліхромією Яблонського, на південній нема вже тої полоси, але як одна так друга стіна не розчищені, покриті останками вапна й побіли, з під яких не легко розшифрувати рисунок і композицію старих фресків.

З того, що тепер видне, можемо собі всеж таки уявити цілість композиції поліхромії, яка складалася з полоси прямокутних картин, низом якої обігала збережена на західній стіні боазерія, горою біг широкий фриз ґеометрично-цвітяного орнаменту, а завершення творили круглі медаліони святих, получені поміж собою гнутою в вісімкову плетінку, киноварною листвою. Що було поверх медаліонів, поки що трудно сказати.

Мені вдалося розчистити й увільнити цілковито з під пізніщих наслоєнь й вапняних плям невеличкий фраґмент фрескового мальовила на північній стіні в середній полосі, безпосередно біля вівтаря. Є це частинно знищена сцена „Собору Пресв. Богородиці“. На темно-синьому, майже чорному фоні бачимо там симетрично уложену архитектуру з червоними та сірими кришами, охровими в світлі та брунатними в тіни стінами, яких партикуляцію зазначено чорними штрихами та білими пробілами. Поверх криш архитектури перекинута вишукано-декоративним луком біла драперія з чорними орнаментальними полосами-мережками. Обриси драперії киноварні. Посередині картини наче прикріплена до звисаючої драперії ікона Богородиці з Дитятем. Богородиця в темно-багряному

одязі з простертими молитовно руками, на лоні в неї Христос-дитя в білій сорочечці. Рамці ікони ясно-брунатні, тло темно-кармінове, облича Богородиці темне, модельоване, Христа-дитяти рожеве, а рисунок очей, носа, уст, виконаний шкіцово тоненькою кисткою; такжеж само прорисоване волося Христа, що тоненькими смужками вється над чолом. Вираз Христового облича надзвичайно тонкий, відданий з незвичайною маєстрою. Ореолі довкола обох голов як і решти святих осіб на картині — охрові з подвійним обрисом: чорним і білим.

На право від ікони Богородиці в низу постаті трьох святителів; голови двох з них, видних в цілости, повернуті в сторону ікони Богородиці, голова третього видна тільки фраґментарично з поза ореол двох попередних. Облича святителів незвичайно видовжені, модельовані тонами від охри- до чорно брунатної краски, з тонкими, довгими носами, незвичайно високими чолами та великими очима (Mandelaugen). Волося й бороди партикульовані темно брунатними, ритмічними штрихами та відповідаючими їм білими просвітами. Святителі одягнені в білі іматії з такимиж епітрахилями та чорними, поширеними на кінцях хрестами на них. Драпування одягів означені невтрально-фіолєтними прорисами, контури епітрахилів світло охрові. Тут і там ризи з легка тіньовані. Руки святителів (видна тільки одна в цілости і одна фраґментарично) такоїж темно-брунатної краски, що облича, пальці видовжені, читко й певно обрисовані. Весь, відслонений мною фраґмент, що є заледви одною четвертиною знищеної поза тим сцени, викликає незвичайне враження, як під оглядом строго ієратичної композиції, так і укладу краскових площ, удержа-

них в гармонійних, доповнюючих себе взаїмно тонах.

Описаний фраґмент належить до першої з ряду прямокутних картин, що тягнуться широкою полосою продовж обох, покритих поліхромією стін.

В його найблищому сусідстві — фраґмент „Розпяття“, з якого видна тільки верхна частина з самим Розпятим (по груди) і головами Предстоящих — Богородиці та св. Івана. Цей фраґмент, як і дальші на північній стіні, не тільки дуже знищений насіченнями під пізніщу заправу, але й віддувся від стіни разом зі старою заправою так, що кождої хвилі грозить упадком. А булаб страшна шкода, бо композиція такого напр. „Розпяття“ здається мені одною з найкращих, які досі доводилося мені бачити.

На черговій картині, якої змісту не можна покищо розшифрувати, видна архитектура з перекинутою через неї пеленою, подібно як на першому фраґменті, а на її тлі допоясний фраґмент, мабуть сидячої Богородиці. На право й на ліво невиразний рисунок якихсь голов та постатий. Четвертий і останній в тому ряді фраґмент позбавлений й тої рудіментарної читкости.

Верхом описаного циклю картин, розмежованих поміж собою киноварними листвами, біжить широкий орнаментальний фриз, на якого темному тлі бачимо повернуті в низ „серця“, виповнені стилізованими, цвітяними чашами й пелюстками. Поверх фризу ряд круглих медальонів з погруддями святих. Покищо видні на північній стіні тільки два медальони з права, а цілий шмат стіни над ними закритий іще заправою з поліхромією Яблонського. Під нею ховається, мабуть, підсклепінне завершення того циклю мальовил,

якого поземеллям біг збережений на західній стіні кістковий орнамент і боазерія з білої, орнаментованої драперії.

На південній стіні, на право від входу, зберігся подібних розмірів та анальоґічного укладу цикль картин та медальонів, з поміж яких з трудом можна розпізнати сцени Утечі до Єгипту та Різдва Христового.

Переведена архитектом п. В. Пещанським хемічна аналіза куска привезеної мною заправи нашої поліхромії усталила характер як заправи так і покриваючого її фрескового мальовила як типовий для того рода памятників XV., а навіть раньших віків.

Про давність лаврівської поліхромії говорить безсумнівний архаїзм її іконоґрафічних мотивів та стиль як поодиноких композицій так і ужитої орнаментики. Одначе не можна тратити з уваги, що лаврівська поліхромія, покищо відкрита, але не відслонена й не розчищена до того, щоб можна проводити аж до подробиць вірні анальоґії й зіставлення зі спорідненими її памятниками не тільки Сходу, Молдаво-Волощини та Атону, але й останками українських мальовил, збережених з XV. віку на польській території.

Використані мною архивні жерела майже не дають вказівок в тому напрямі поза тим хиба, що стверджують істнування монастирської церкви св. Онуфрія уже в першій половині XVI. віку. Відки инде знаємо одначе, що нинішна св. онуфрейська церква не збереглася до нас в свойому первісному виді. Нині уявляє вона собою в поземому пляні рівнораменний хрест з характеристичною і рішуче на українській території виїмковою, триконховою пресбітерією-каплицею. Прорізи вікон та дверий як також орнаментальний, зубчато-аркадовий фриз, що обігає підокапну

полосу стін первісних частин церкви (зберігся дуже добре на пресбітеріяльній) вказувалиб своїм характером на вплив романщини (у нас кінець XIII. і найдалі перша половина XIV. віку), пануючої в епоху будови старої лаврівської церкви, якої поземий плян творився на далекому Сході (Єгипет), але виобразувався в архитектонічний тип щойно на Атоні і відтіля, через Буковину і Закарпаття, дістався до нас. Там теж, в найстарших поліхроміях атонських монастирів, слід шукати стилевих й іконоґрафічних анальоґій для лаврівської стінописі; не виключене, що якраз тут найдеться ключ для рішення питання про характер західньо-української стінописі в добі, яку ми з огляду на недостачу памятників досі вважали „мертвою“. Якнебудь одначе випадуть досліди в напрямі усталення хронольоґії лаврівської поліхромії, то ніхто й ніщо не ослабить їх важности як клясичного памятника візантійської стінописі, збереженого на західньо-українській території.

БІБЛІОТЕКА ЛОҐОС

Видала досі:

1) *Орест Петрійчук* — **Про це що люблю я**
еротики ..... 3·00 злп.

2) *Степан Семчук* — **Метеори**
поезії ..... 2·00 злп.

3) *Меріям* — **Вечірні смутки**
настрої ..... 1·00 злп.

4) *Гавриїл Костельник* — **Великі люди**
оповідання (вичерпані)

5) *Микола Голубець* — **Галицьке малярство**
три статі ..... 2·00 злп.

Друкує:

6) *Катря Гриневичева* — **Непоборні**
оповідання

7) *Микола Голубець* — **Лука Долинський**
нарис

Приготовляє до друку:

8) *Василь Лімниченко* — **Клонюсь**
лірики

9) *Меріям* — **Нариси**
оповідання

10) *Юра Шкрумеляк* — **Книга Руть**
переспів

Замовлення слати до
Літературно-видавничого Інститута
„ДОБРА КНИЖКА“
Львів, ул. Содова 4