

**Мар'яна СТУДНИЦЬКА**

доцент кафедри історії і теорії мистецтва

## РЕЛІГІЙНЕ МАЛЯРСТВО ПАВЛА КОВЖУНА ТА МИХАЙЛА ОСІНЧУКА: СВІТОГЛЯДНІ МОДЕЛІ Й ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

**Анотація.** П. Ковжун і М. Осінчук належать до плеяди митців, які відіграли важливу роль у розвитку художньої культури України. Вони були свідками й активними учасниками епохальних змін: від пробудження національної свідомості українців наприкінці ХІХ ст. до років збройної та просвітницької боротьби на початку ХХ ст. Формуванню самобутнього творчого методу релігійного малярства художників сприяла віра у відродження української державності та звернення до джерел національного мистецтва.

**Ключові слова:** релігійне малярство, мистецтво іконопису, художній стиль, художня традиція.

Павло Ковжун і Михайло Осінчук були сучасниками, друзями та однодумцями. Обидва належали до однієї епохи, коли руйнувалися старі уявлення та народжувалося нове сприйняття дійсності, новий погляд на світ, на людину, на мистецтво. Обидва були жагучими прихильниками й активними учасниками відродження української незалежності та національно самобутнього українського мистецтва. М. Осінчук вважав, що “у шуканні за формами виразу для модерного мистецтва важним помічним джерелом стало стилеве мистецтво великих епох минулого, а між ними також мистецтво візантійське, що зпоміж усіх мистецьких стилів Європи зуміло продержатись найдовше, бо понад тисяча літ. Томуто й українська ікона як одинокий представник візантійського образотворчого мистецтва на наших землях стає теж важним джерелом у модерних мистецьких шуканнях передовсім для наших митців, бо має за собою і національні і загально мистецькі мотиви” [1, 89]. П. Ковжун міг би підписатися під цими словами, в яких сформульована творча програма розви-



**М. Осінчук.** Тайна вечеря. Церква Пресвятої Трійці. с. Озерна, Тернопільська обл.



**П. Ковжун, М. Осінчук.** Розпис центрального купола. Церква Різдва Богородиці. м. Долина, Івано-Франківська обл.



**П. Ковжун.** Орнамент травей. Церква Різдва Богородиці. м. Долина, Івано-Франківська обл.

тку українського мистецтва початку ХХ ст. так, як її трактували й практикували також інші відомі митці — наприклад, М. Бойчук, М. Сосенко, Д. Бурлюк, К. Малевич, П. Холодний та багато інших.

У біографіях цих художників багато спільного. М. Осінчук і П. Ковжун відомі не тільки як видатні митці, а також — непересічні педагоги, критики мистецтва, культурно-громадські діячі. Обидва здобули ґрунтовну мистецьку освіту: П. Ковжун навчався в Київському художньому училищі, а згодом — в Українській академії мистецтв у Києві; М. Осінчук студіював у Краківській академії красних мистецтв, одночасно поглиблюючи знання на філософському факультеті Ягеллонського університету. Як і більшість тодішньої української молоді, М. Осінчука та П. Ковжуна не минули дороги Першої світової війни: вони змушені були перервати студії. У лавах Армії УНР П. Ковжун перебував на Румунському фронті, двічі був поранений. 1917 р. провів українізацію корпусу, в якому служив. Наприкінці війни редагував газету “Козацька думка” (орган 26-го Українського корпусу). 1918 р. працював у Інформаційному бюро Сірої дивізії. Після поразки Армії УНР перебував у таборі в Пикуличах, працював у Перемишлі, у мистецькій майстерні, яку організував колишній командир Сірої дивізії Б. Палій-Неїло. Від 1920 р. художник разом з родиною живе у Львові.

Михайло Осінчук від листопада 1918 р. служив картографом у Секретаріаті Внутрішніх Справ ЗУНР у Станіславі, перебував у рядах УГА та Армії УНР. Пережив “чотирикутник смерті” на Вінничині. Від 1922 р. у Львові повністю присвятив себе мистецькій діяльності.

Павло Ковжун за типом свого характеру був “не лише творцем, але й організатором, став серцем і душею мистецького Львова. Всюди він вносив зі собою життя, все він мав безліч плянів, багато запалу” [2, 154]. 1922 р. за його ініціативи започатковано видання літературно-мистецького журналу невеликого формату “Митуса”, який сприяв створенню атмосфери широкого зацікавлення мистецькими проблемами. У прагненні відродження національного мистецтва визріла ідея мобілізуючого художнього об’єднання. П. Ковжун зазна-

чав, що “через те що ми не маємо українського мистецького осередку, де зосереджувалися б наші мистецькі сили, де ці сили могли б жити своїм власним мистецьким життям, утворивши свою мистецьку атмосферу, що відіграє чи не головну роллю в розвою мистецької культури, ми багато втрачаємо... Через те нам стає трудне взаємне пізнання, обмін думок, своєчасне реагування на живу мистецьку роботу” [3, 42]. 1930 р. було утворено АНУМ (Асоціацію незалежних українських митців), а вже у жовтні 1931 р. у залах Національного музею відкрилася перша виставка об’єднання. 1932 р. почав виходити щорічник АНУМ “Мистецтво”, у якому публікувалися нариси про видатних майстрів світового мистецтва та українських художників, статті про музейну та реставраційну справи, дослідження з історії та теорії мистецтва, ілюстровані огляди зарубіжних і українських мистецьких виставок [4, 97]. Керувала журналом редакційна колегія: П. Ковжун, Я. Музика, М. Осінчук. Коштом АНУМ побачили світ сім книг, перші в Галичині монографії, присвячені мистецьким проблемам. Крім того, П. Ковжун і М. Осінчук постійно публікували аналітичні мистецтвознавчі статті на сторінках україно- та польськокомовної львівської періодики.

Для відродження українського релігійного малярства вагомю була викладацька діяльність М. Осінчука у фундації Святоіванівської лаври Студитського Уставу, утвореної за ініціативи Митрополита Андрея Шептицького. На запрошення ігумена студитів о. Климентія Шептицького М. Осінчук викладав монахам курс іконописного малярства впродовж 1927-1929 рр., передавши викладання В. Дядинюку [5, 357]. 1940 р. митець стає директором новоствореного Львівського училища прикладного мистецтва, де викладає курс орнаментів і проектування [4, 113].

Творчість П. Ковжуна та М. Осінчука мала значний вплив на розвиток монументального малярства України першої третини ХХ ст. Упродовж 1927-1938 рр. художники виконали дванадцять (за іншими відомостями — понад двадцять [6, 15]) церковних поліхромій. Не всі сьогодні атрибутовані, частина не збереглася. Особливою художньою довершеністю ви-

різняються розписи церков апостолів Петра і Павла у Сокалі (1927), Різдва Преч. Діви Марії у Долині (1932-1933), Пресвятої Трійці в с. Озерна на Тернопільщині (1933), Архистратига Михаїла в Калуші (1938). А ще відомий стінопис майстрів у церквах Архистратига Михаїла с. Зашків (Жовківський район Львівської обл.), Вознесіння Господнього с. Новий Витків (Радехівський район Львівської обл.), Собору Йоана Хрестителя с. Володимирка (Жидачівський район Львівської обл.), Св. Іллі с. Стоянів (Радехівський район Львівської обл.), Різдва Преч. Діви Марії с. Миклашів (Перемишлянський район Львівської обл.).

Цю важку працю з гіркотою та сумом П. Ковжун характеризує у статті “Буденна й художня дійсність”, зазначаючи, що переважно українські художники “ідять гіркий мистецький хліб. Вони малюють церкви, ілюструють книжки, роблять етикетки реклами... мусять витискати із себе все нові проекти, робити за тиждень те, що треба робити місяцями” [7, 5]. Проте кошти, зароблені розписом церков, дозволили митцям здійснити спільну поїздку до Італії та Франції. І саме праця у сфері релігійного малярства принесла художникам визнання та високу оцінку сучасників. Зокрема, на думку М. Голубця, “кожна з... церковних поліхромій П. Ковжуна — це проблема, що до її розв'язки приступав мистець з усією творчою серйозністю з усім багатством технічних засобів і формальних удосконалень, добутих муравлиною працею, опромінених справді виїмковою інвенцією мистця” [8, 133].

На межі ХІХ — ХХ ст. Україна переживала справжній релігійний ренесанс. З Церквою пов'язували надії на відродження української державності, а прагнення самостійності отримувало підтримку в церкві, яка в державі шукала фактор єдності всіх сфер духовного життя, зокрема синтетичної взаємодії християнського й національного. Церква наприкінці ХІХ ст. відчула потребу в новій творчості, базованій на відродженні перерваної традиції давнього національного сакрального мистецтва. І саме церква, очолювана митрополитом Андреем Шептицьким, мала достатньо можливостей, щоби стимулювати розвиток сучасного за звучанням релігійного мистецтва.

Михайло Осінчук і Павло Ковжун активно сприйняли ідею оновлення національного сакрального малярства. Опорою для них були візантійська ікона та мозаїка, а також багатство віковичних здобутків української художньої культури — величні мозаїки та фрески Софії Київської, давньоруська мініатюра, українські іконопис і гравюра ХV — ХVІІІ ст. Їхній самобутній малярський стиль формувався під впливом різко контрастних вражень: з одного боку, від знайомства з першою колекцією ікон Національного музею у Львові, з іншого — від повідомлень з тогочасних визвольних фронтів. Саме ця обставина визначила те, що у стінописі П. Ковжуна та М. Осінчука християнські смисли дуже часто поєднуються не просто зі світськими, а й зі спеціально акцентованим громадянським звучанням. Формуванню особливої символічної мови художників сприяло буквальне ототожнення відродження української церкви та відродження української державності. Вони трактували ікону як дієвий інструмент, що повинен ширити ідею єдності відродження держави і церкви. У релігійних композиціях можна помітити низку недвозначних натяків на політичні події того часу. У сюжетні та орнаментальні композиції художники вводили зображення синьо-жовтого стягу або тризуба.

У стінописі М. Осінчука та П. Ковжуна відобразилися два, на перший погляд, не пов'язані між собою явища художньої культури межі століть: захоплення давнім релігійним мистецтвом і становлення книжкової графіки як специфічного виду мистецтва. Пошуки графічності помітні в усіх монументальних композиціях художників: у них уведена контурна лінія, локалізовано колір. Художній метод викристалізовувався шляхом відбору, концентрації та акцентування засобів мініатюри давньоруських рукописів. Причому мініатюра зросла до масштабів монументальних композицій: художники перетворили стіни церкви на коштовну сторінку манускрипта. Кожна сцена обрамлена архітектурною побудовою і сприймається як окремий фронтиспис давньоруської книги.

Художники старанно продумували декорування церкви, оскільки вона сприймалася як мікрокосм, що відтворює Божественне царство. Купол церкви традиційно ототожнювали

з небом. Центральний підкупольний простір занурений у потоки світла, яке летить з вікон барабана. Сонячне проміння буквально дематеріалізує архітектуру, робить невагомим склепіння із зображенням коштовного грецького рівнораменного хреста. Хрест під куполом служить символом тріумфу Спасителя, адже хресна смерть — це водночас і Воскресіння, відродження до нового вічного життя [9, 199]. Хрест у zenіті позначав водночас ідею воскресіння України. Живописні композиції підбанника мають складний символічний зміст, в основу якого покладено ідею заступництва, жертви та спасіння. За задумом авторів, тут перепелилися небесні сили та земні події. Зокрема, у церкві Архистратига Михаїла в Калуші на перестінках барабана урочисто завмерли шестикрилі херувими та серафими, а в люнетах під ними розташовані зображення євангельських подій — важливих християнських празників (“Різдво Богородиці”, “Різдво Ісуса Христа”, “Хрещення” і “Воскресіння”), які засвідчують двоєдину природу Спасителя. У церкві Різдва Преч. Діви Марії в Долині на площинах восьмигранного барабана зображені чотири Архангели — небесна сторожа Ісуса Христа, якого символічно втілює розквітлий хрест, а поміж ними — багатофігурні сюжетні композиції: “Новозавітна Трійця”, “Воскресіння”, “Богородиця Імакулата” й “Різдво Ісуса Христа”. Натомість у церквах у Миклашеві, Сокалі, Зашкові, Озерній підбанники прикрашають двоярусні композиції: у верхньому розташовані херувими або ангели, а під ними — зображення святих у круглих медальйонах. Традиційно на пандативах купола розташовані зображення чотирьох євангелістів і їхніх емблем, автори розповідей про євангельські події зображені з євангеліями в руках в обрамленні виноградних лоз.

Апсида, перед якою здійснювалася літургія, відображала нематеріальний світ. Тут формувалася суть догми. Конхи вівтаря, зазвичай вирішені як темно-синє зоряне небо з Пантократором або Одигітрією в zenіті, втілювали небесну сферу. Для іконографії М. Осінчука традиційними є сцени страсного циклу — “Розп’яття”, “Оплакування” або “Тайна вечеря”, розташовані в святилищі. Простір цих композицій площинний, фігури розташовані на передньому плані. Митцеві вдалося, не

порушуючи декоративні принципи середньовічного іконопису, виявивши віртуозну майстерність, перетворити невеликі лаконічні композиції на монументальні твори. Фігури розташовані на значній віддалі одна від одної і тому здаються ще величнішими. Особливим лаконізмом художньої мови вражає “Розп’яття” з церкви в Долині. Це символічна композиція, обмежена найхарактернішими елементами. Христос зображений мертвим на хресті, акцентуючи на чуді майбутнього Воскресіння. Богородиця та Йоан є свідками його двоєдиної природи. На їхніх обличчях немає скорботи, вони зосереджені та замислені. Голгофа з черепом Адама під ногами розп’ятого Христа нагадує про покуту гріхів.

Святі святигельського чину у вівтарі церкви в Долині виглядають як філософи, учені мужі, для них властиві людська гідність, інтелектуальне начало, і їхня мудрість — одвічна мудрість християнської істини. Вони — своєрідний духовний еталон зовнішнього та внутрішнього стану християнина, ідеал якого — відвічне предстоюння перед Богом і шлях до нього. У портретній характеристиці Йоана Златоуста художник, прагнучи передати ту напружену височінь духу, що виявляє особливе сприйняття образу як одкровення з небес, звертається до трактування цього святого в мозаїці Софії Київської. Особливої глибини та масштабності мистецького виразу набуває трактування постаті Андрія Первозванного, якому художник надав портретних рис Андрея Шептицького. Незвичайна особистість Митрополита, його високий моральний авторитет, незламна твердість патріотично-громадянської позиції, висока духовність — усе це, очевидно, наштовхнуло М. Осінчука саме на таке трактування образу апостола — хрестителя України.

У церквах Архистратига Михаїла в Калуші та Зашкові за престолом розташовані монументальні храмові образи, які чітко прочитуються через широко відкриту арку іконостаса. Небесний лицар в обладунку міцно стоїть на широко розставлених ногах, тримаючи в руках вогненний меч. Він ангел-хоронитель християнської церкви, а також покровитель давньоруських князів і захисник Києва.

Інтер’єр храму символізував могутній корабель, земний

світ: зображення на стінах наві спускали вірного на землю. М. Осінчук і П. Ковжун найчастіше зображали тут постаті особливо шанованих в Україні святих, серед них Юрія Змієборця та Дмитра Солунського. Святий Дмитро був небесним патроном великого князя Ізяслава (Дмитра). Культ святого Георгія-Юрія особливо був поширеним у Русі (християнське ім'я Ярослава Мудрого — Георгій) і використовувався для зміцнення князівської влади. Святий Юрій вважався також небесним покровителем Львова. Здається, що сама драматична доба межі ХІХ — ХХ ст. звернула увагу художників на образи святих воїнів — ідеальних богатирів, втілення могутності та гідності, світлої надії на майбутнє українського народу.

Варто звернути увагу на органічне поєднання стінопису цих художників зі спорудою церкви. Кожного разу вишуканий та строгий архітектурі відповідає не менш продуманий і строгий декор. Композиція розписів демонструє виняткову логічну чіткість і жорсткість. Усі елементи декору, починаючи від сценічних композицій та завершуючи орнаментальними фрагментами, охоплені геометричними рамками та чітко вписані в архітектурні поля. Весь розпис таким чином чітко зонований, зображення строго фіксовані. Впорядкованість архітектоніки стінопису, строга конструкція та симетрія сприймаються яскравим втіленням авторських законів стилістики, самобутнього творчого методу релігійного малярства М. Осінчука та П. Ковжуна. Усередині сюжетних і орнаментальних композицій також панує ідеальна рівновага. Жорстка геральдична симетрія визначає візуальну цільність сцен, застиглу нерухомість, статику та ератичність. Усі елементи сцени не розгортаються у глибину і розташовані в спільній площинній проекції, паралельній до поверхні зображення. Аплікативний принцип їхнього розташування виглядає навіть строгішим, аніж симетричний узор орнаменту. Архітектурні форми, рослинні мотиви, людські тіла, уподібнені до елементарних геометричних фігур, ніби викреслені циркулем і лінійкою, у композиціях практично немає повітряного середовища.

В окремих сюжетах переважають фронтально поставлені фігури, а тому взаємозв'язок між окремими композиційними елементами прочитується невиразно. Застиглі композиції з

ритмічними лініями утворюють компактні групи, які художники вільно розташовують на широкому полі незаповнених площин стін. При такому статичному трактуванні євангельських сцен вони перетворюються на позачасові події, оточені ореолом особливої урочистої тиші та величі. Фігури Христа і Богородиці завжди центральні в композиціях, вони велично строгі та непорушні. Їх оточують ангельські чини.

Про кожен подію М. Осінчук розповів так просто й переконливо, що композиції перетворилися на своєрідну емблему, знак. Тут немає нічого зайвого, жодної непотрібної деталі. Усі сцени побудовані так, що сприймаються легко, з першого погляду чітко прочитуються зі значної віддалі. Композиції ясні, вони складаються з обмеженої кількості фігур. Між посталями збережені просторові інтервали; пейзажі й архітектурні куліси не відволікають увагу від головної дії, а тільки утворюють для неї лаконічне тло.

Силуети монументалізовані та окреслені дуже узагальненим контуром. В інтерпретації складок одягу — графічна конкретність, їхній ритм величаво-урочистий, з чітко фіксованими деталями моделювання. Контур переважно був не чорним, а кольоровим, що надавало лінії особливої м'якості та вишуканості. Лінія — тонка, чиста — проведена абсолютно безперервно й безпомилково. Витонченість і стильність розпису пов'язані з певним мінімалізмом художніх засобів, їхньою свідомою стриманістю.

У стінописі церков майстри розвивають традиції середньовічних ілюмінованих рукописів з властивою для них багатою орнаменталією, яка об'єднує рослинні та геометричні мотиви. Митці трактують орнаментику як важливий композиційний елемент, що єднає живопис із архітектонікою споруди. Вони розробляють власну систему розписів, опираючись на канони візантійського та давньоруського церковного малярства, доповнюють зображення орнаментами, що запозичають в українському народному мистецтві. В орнаментиці переважає райська тематика — рослинне переплетіння з птахами-горлицями.

У сакральній орнаментиці автори створили зрілу мову символів, яка впевнено маніпулювала абстрактними формами. Розповідь, образотворчі мотиви — мінімальні, головним є

символічно-сміслові наповнення, що максимально спресовано втілює сутнісні уявлення про світ.

Особливо гарні барви, підібрані з вишуканим відчуттям смаку. Золото поєднується з кіновар'ю, ніжним фісташково-зеленим, стриманим тепло-вохристом, активним бузковим. Іноді до цих улюблених художниками кольорів приєднуються ще акценти жовтого і темно-лілового. Водночас у колориті сюжетних і орнаментальних композицій немає надмірної строкатості, адже вони побудовані злегка приглушеними барвами в півтонах, що дозволило художникам досягти дивовижної гармонії барв. Це не просте розфарбування, а тонко продумане колористичне вирішення.

Релігійне малярство П. Ковжуна та М. Осінчука позначене пошуком гармонійного наповнення давніх форм новим змістом. Зустріч з візантійським і давнім українським мистецтвом визначила їхній творчий шлях. Митці повністю сприйняли канонічність мови мистецтва ікони, однак цей зв'язок з традицією відкрив перед художниками шлях створення нового образу. Пошук стилю, нових художніх засобів, сучасної мови ікон описання — типові явища для кожної епохи. Проте П. Ковжун і М. Осінчук жили в дуже складний період, коли традиції — духовні та художні — були перервані та відновлювалися з великими труднощами.

Естетика фресок Павла Ковжуна та Михайла Осінчука виважена й бездоганна. Уся композиція храмів, орнаментальний та фігуративний декор вражають строгою архітектурною впорядкованістю. Тут не можна змінити жодної деталі, не порушивши ефекту цілності композиції. Витончена манера письма з доволі значними відступами між окремими сценами прекрасно узгоджена з яскравим орнаментом, який завжди займає в архітектурі те місце, яке є найвіддалішим у загальній композиції. При цьому ні в орнаментах, ані в сюжетах немає нічого сухого, механічного чи стереотипного.

Магією мистецтва художники створили особливий молитовно-статичний світ, у якому все залишається незмінним, у якому тільки зрідка щось відбувається. Ця атмосфера мовчання, навіть заціпеніння максимально сприяє духовному зосередженню, безмовному діалогу з Богом.

1. Осінчук М. Галицько-українська ікона // Мистецтво. — 1932. — Зош. 1. — С. 88-89.
2. Бабій О. Зродились ми великої години. — Дрогобич: Видавнична фірма "Відродження", 1997. — 208 с.
3. Ковжун П. Марія Дольницька // Мистецтво. — 1932. — Зош. 1. — С. 40-43.
4. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. — Львів: Каменярь, 1995. — 286 с.
5. Знак Т. Творчість Михайла Осінчука в контексті українського сакрального мистецтва (поліхромія храму св. Архистратига Михаїла в м. Калуш) // Народознавчі зошити. — 2007. — №3-4. — С. 352-366.
6. Андрусів П. Промова на відкритті ретроспективної виставки 8 листопада 1964 р. // Михайло Осінчук — мистець-маляр. — Нью-Йорк, 1967. — С. 13-16.
7. Ковжун П. Буденна й художня дійсність // Назустріч. — 1936. — № 21. — С. 5.
8. Голубець М. Павло Ковжун // Календар-альманах "Дніпро". — 1940. — Р. ХVІІІ. — С. 131-135.
9. Лисий І. Філософська і мистецька культура. — К.: Вид. дім "КМ Академія", 2004. — 368 с.

#### Annotation

**Studnytska Maryana. Religions painting of Pavlo Kovzhun and Mykhaylo Osinchuk: worldview models and peculiarities of artistic style.** Kovzyn P., Osinchuk M. are one of those artists who played a great role in the development of the art culture in Ukraine. They were an active participants of the great changes from the 19-th to the 20-th centuries. A faith in the revival of the Ukrainian independence was instrumental in forming of original creative method of religious painting.

**Key words:** religious painting, art of icon-painting, artistic style, artistic tradition

#### Аннотация

**Студницькая Марьяна. Религиозная живопись Павла Ковжуна и Михайла Осинчука: модели миропонимания и особенности художественного стиля.** П. Ковжун и М. Осинчук — это представители плеяды тех творческих людей, которые сыграли большую роль в развитии художественной культуры Украины. Они были свидетелями и активными участниками эпохальных изменений, когда рушились старые представления и рождалось новое восприятие действительности. Формирование оригинального художественного метода религиозной живописи художников обусловила вера в возрождение украинской государственности и возврат к истокам национального искусства.

**Ключевые слова:** религиозная живопись, искусство иконописи, художественный стиль, художественная традиция.