

*Artur Izhevskiy*

Narodowa Akademia Nauk Ukrainy

[aizhevsky@gmail.com](mailto:aizhevsky@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-2949-1723

## РЕЛІГІЙНІ СЮЖЕТИ В МАЛОДОСЛІДЖЕНІЙ ГРАФІЦІ ГАЛИЧИНИ

### Religious themes in the little-studied graphics of Galicia

#### Abstract

Religious themes in the little-researched graphics of Galicia (late handwriting book, noble album, Galician satire) have considerable artistic value. In terms of style, they reflect the influences of the late Baroque and Romanticism, the decorative plane of creativity of the educated clergy and folk primitivism. The noble album among the elite and the Galician satire among the people popularized the moral and spiritual aspects of religion outside the churches. A late handwritten book containing records and synods with original graphics (irmologia) was a little-known but spiritually and aesthetically important part of the temple. In this respect, the role of the artist himself is interesting. When it comes to handwritten books from the beginning of the 19th century, the figure of the church deacon Ivan Jugasiewicz-Sklarski is outstanding. Editions of satirical magazines on religious topics were originally decorated by E. Turbacki. From the times of communism in Poland and Western Ukraine, it is worth highlighting the little-known authors of Christmas postcards and handwritten

prayers, as well as the Lemko artist Nikifor Epifaniusz Drovniak. Local patriotism is also present in their work, apart from deep spirituality and religiosity.

**Keywords:** religious themes, graphics, late handwriting book, noble album, Galician satire

Історія графічного мистецтва у Галичині – широка і багатогранна, особливо коли йдеться про австрійський період панування в регіоні. Без сумніву, вона пов'язана з такими явищами, як науково-технічний прогрес, розвиток філософської думки, свободи слова. Релігійний аспект цієї сфери відображав непрості зміни у світогляді суспільства, що відбувалися на тлі секуляризаційних процесів та реформ щодо римсько-католицького костелу та греко-католицької церкви. Коли закривалися цілі монастирі та церковні парафії, ці реформи покликані були зробити з простих прихожан – вірних підданих Австрійської імперії, щоб кожен був письменним, мав на руках документ із вказівками, де й коли був охрещений, одружений і т. п. Усе це давало можливості вести більш упорядковані статистичні дані щодо населення та їхнього й державного майна. Прикладом таких змін у кінці XVIII ст. були метричні книги. По суті, австрійською владою була знищена оригінальна культура декорування та ілюстрування релігійними сюжетами рукописних метричних книг пізнього періоду Речі Посполитої і замінена на стандартизовані табличні дані без жодних рисунків. Також однозначно було замінено різномовність (багатомовність церковно-слов'янська, староукраїнська і польська – кирилицею та латиною) цих документів на записи виключно латинською мовою. Це мало об'єднувати багатокультурне середовище, нейтралізувати гострі кути між українсько- (русинсько-) мовним та польськомовним населенням Галичини.

Галичина з консервативними традиціями та іронічно-пасивною реакцією на більшість нововведень (принаймні на перших порах) доволі легко піддалася подібним змінам.

Ілюстративна графіка XIX ст. як особлива галузь мистецтва розвивалася, на мою думку, двома широкими потоками. Перший включав знаних художників, граверів, котрі співпрацювали з новими та оновленими видавництвами та друкарнями у Львові, такими як заклад К. Піллера, Ставропігійська друкарня, видавництво НТШ та іншими, що розвивали передові форми друку літографії, техніку високого друку так званого торцевого деревориту за методом Б'юїка. Однак ці заклади підлягали доволі

суворому цензуруванню – це стосувалося друку ілюстрованої художньої літератури, численної періодики, наукових видань. Натомість зовсім інакше було з великим обшаром графіки, котра містилась у позацензурних або малодоступних цензурі формах видань.

Прикладом таких видань є релігійна рукописна література, як-от пізні нотно-лінійні ірмології – рукописні книги церковного співу (розвивались до середини XIX ст.) чи поминальні книги – синодики. Це література або вузькоспеціалізованого кола диригентів і церковних хористів, або релігійного особистісного характеру, що стосується історії певної родини. Приватне, особистісне є джерелом інспірацій для розвитку такого явища, як шляхетський альбом, який становив частину опозиційної культури. До опозиційної культури належить галицька сатира, котра виявилася у виході численної багатотиражної періодики. Саме це явище вийшло з традицій вільнодумства епохи романтизму, а тому потребувало пильної уваги цензури. Галицька сатира в культурі була масовим явищем, яке вказувало на вади як цілих верств суспільства, так і окремих особистостей – політиків, релігійних діячів, мистецької богеми.

Загалом вищезазначені ділянки графіки не вписуються в поняття „поважного”, „офіційного” мистецтва, мають якості надто приватні або масові, проте пов’язані з культурою сміху й розваги, критики й моралізаторства. Вони або занадто „маргінальні” і „провінційні”, як-от пізні церковні рукописи, або занадто на поверхні моральних та інтелектуально-емоційних запитів широкого освіченого кола.

Ця обставина на сьогодні становить надзвичайний науковий інтерес, адже перетинається з актуальним питанням цензури в інтернеті та соціальних мережах, котрі немов успадкували оцю позаофіційність підпільної рукописної книги з передачею з рук у руки у т. зв. списках літератури й образотворчого мистецтва XIX ст.

Релігійні теми й сюжети в різних формах виявилися актуальними і для освіченого XIX ст., коли роль релігії поступово нівелювалася, і в XX ст., коли в часі комуністичних режимів релігія була майже під забороною.

Узагальнюючої літератури щодо теми релігійних сюжетів у графіці Галичини пізніх рукописів, шляхетських альбомів, сатири та ін. бракує, проте щодо кожної з цих ділянок є окремі дослідження.

## Пізній рукопис

Однією з головних постатей у творенні пізньої рукописної книги вважається Іван Югасевич-Склярський (1741–1814). Про Югасевича є багато дослідницької літератури. Історики, музикознавці, дослідники церковного мистецтва позитивно відзначають його діяльність.

Як представник низового духовенства Західного Закарпаття, Іван Югасевич величезну увагу приділяв церковному співу, а також збиранню народних приказок, прислів'їв. Переписувач книжок був оригінальним ілюстратором нотно-лінійних ірмологонів. А якщо врахувати, що „ірмо-лої були книжками дуже демократичними, поширеними в селах, містечках і містах усіх українських земель”<sup>1</sup>, то можна побачити ту інтегруючу роль художника-дяка в розвитку вітчизняної культури в найзахідніших етнографічних землях України. Важливо те, що після розпаду Речі Посполитої між західними Закарпаттям і Прикарпаттям почали стиратися колишні кордони – обидва краї належали одній Австрійській імперії, збільшувалися контакти культурні, духовні, чисто людські. Діяльність Югасевича була одним із численних факторів, що якісно впливали на ці стосунки, з обов'язковим впливом на колишнє польське прикордоння Галичини.

Ілюстрації, заставки, декоруючі елементи Югасевич виконував традиційно чорнилом, сепією (густий відвар лушпайок горіха). Він створив надзвичайно цікаві образи Богоматері, архангела Михаїла<sup>2</sup> (рис. 1), св. Миколая. Його малюнки пером створювалися без жодних суттєвих попередніх промальовок олівцем. Певні загальні обриси він міг відзначати за допомогою окремих точок голкою. Характер його малюнків наприкінці XVIII ст. – на поч. XIX ст. фактично був опозиційним до сучасного академічного мистецтва. Разом із тим, у майстра помітне прагнення вирватися з рамок „народного бароко”, розвинути творчі пошуки, відмовляючись від імітування техніки гравюри на металі чи дереві, виробити особливий, суто рукописний, неповторний стиль ілюстрації.

---

<sup>1</sup> Я. Ісаєвич, *Світ рукописної книжності*, [у:] *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми*, Львів 2002, с. 43–65.

<sup>2</sup> І. Югасевич-Склярський, *Святий архангел Михаїл*. „Має оплески той, хто добре зіграв...”, <http://zakarpattia.net.ua/Blogs/133514-Maie-oplesky-toi-khto-dobre-zihrav%E2%80%A6-Ivan-Iuhasevych>, [доступ: 11. 09. 22].



Рис. 1. Іван Югасевич-Склярський.  
Святий архангел Михаїл. „Має  
оплески той, хто добре зіграв...”  
(кінець XVIII – поч. XIX ст.).

Кількість офіційно збережених рукописних ілюстрованих ірмологіонів у музейних та відомих приватних збірках, за словами Ю. Ясіновського, коливається в межах двох тисяч<sup>3</sup>. Можна уявити, наскільки це було яскраве явище. Помітно, що поступово, до середини XIX ст., таких нових книг створювалося менше. Однак художники почали використовувати для ілюстрування техніку звичайного олівця, що було зовсім новим явищем. Прикладом таких малюнків є заставки з ірмологіону середини XIX ст.<sup>4</sup> Оригінальними є образи Богоматері з немовлям. За рахунок олівця

<sup>3</sup> *Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського*: факсиміле і транскрипція; упоряд., транскр., вступ Ігор Задорожний; ред., переднє слово Юрій Ясіновський, Ужгород 2010. У травні 2019 р. пощастило поспілкуватися особисто з автором тези про „2000 ірмологіонів” Юрієм Ясіновським на конференції „Історія релігій в Україні”. Станом на той час професор підтвердив актуальність приблизно такої кількості рідкісних рукописів.

<sup>4</sup> Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, О/Н 520 *Ірмологіон середини XIX ст.* (рукопис).

рисунок став більш повітряним, живим, позбувався недоліків засушеності техніки пера. Пізніше, на поч. XX ст., коли починав свою працю визначний художник Лемківщини Никифор Дровняк, він абсолютно відмовився від техніки пера – за відповідну для себе митець визнавав техніку рисунку олівцем, пензлем, пізніше – пастелями. Він перейняв особливу повітряність, вологість техніки рисунку олівцем.

До пізніх церковних рукописів варто віднести поминальні книги – синодики. Після уніфікації метричних книг з вимушеною відмовою від ілюстрування художньо-естетичні й духовні потреби парафіян спонукали низове духовенство розвинути культуру ілюстрування саме на картках з іменами померлих та їхніх родин, котрі подавалися на службу Божу за упокій.

Якщо розглядати таку поминальну книгу з ширшої хронологічної перспективи, то можна помітити еволюційні зміни, пов'язані зі стилістикою, духовним наповненням, самою образотворчістю. Розглянемо синодальну книгу з церкви свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів<sup>5</sup>. Хронологія цих ілюстрованих карток охоплює період від кінця XVIII до початку XX ст. У першому періоді до середини XIX ст. в ілюстраціях поминальних карток переважала чітка орнаментальна структура. В основі був стилізований хрест часто з колом-розетою біля підніжжя. Завдяки участі в конференції Університету Кардинала Станіслава Вишинського<sup>6</sup> під час виступу Едити Дзвонковської я збагнув, що таке поєднання солярного знаку і хреста символізувало смерть (богиню Смерті) ще в давньому Карфагені. Але яким чином священники обрали цей символ для поминальних карток – залишається загадкою. Бо згодом від зображень розет ілюстратори відмовилися, а біля підніжжя хреста з'явився триступінчатий антаблемент. Багате декорування точковим орнаментом спростилося – подібне було в картках уже в другій половині XIX ст.

Натомість наприкінці XIX ст. художники звертаються до реалістичної сцени Розп'яття. До Розп'яття додаються такі елементи, як знаряддя катувань Ісуса: драбина, спис та палиця з губкою, змоченою в оцті, молоток, цвяхи, кліщі – розміщені по ліву руку від розп'ятого. Натомість право-

<sup>5</sup> Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, НТШ – 800/10 808 *Синодальна книга (кінець XVIII – поч. XX ст.) з церкви Свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів* (рукопис).

<sup>6</sup> VII Ogólnopolskie Sympozjum Religioznawcze pt. Znaczenie, symbolika oraz kult słońca i księżyca w systemach religijnych świata, Warszawa, 27 kwietnia 2017 r.



Рис. 2. Ілюстрована поминальна картка для нестановленої родини поч. XX ст. (?). Синодальна книга із церкви свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів (кінець XVIII – поч. XX ст.).

руч з'являється постамент з барельєфом Спасителя в терновому вінку на фронтоні. На вершині цього постаменту як багатосмисловий символ (час, життя, смерть, пробудження, зрада, гріх) зображують півня<sup>7</sup> (рис. 2).

Оригінальною є подвійна композиція запечатування гробу – сцени прощання з покійником. У першій показано учасників похорону ще в приміщенні вже при закритому гробі. У другій показано всю поховальну процесію вже на цвинтарі. Художнику це вдалося завдяки вибору високої, понад людський зріст, точки зору – таким чином глядач міг себе відчутти немов на місці померлої душі, котра невидимо витає над процесією. Усе це відбувається серед холодного зимового краєвиду – в ілюстраціях синодиків такий стафаж з'являється чи не вперше.

Також більш активно в рукописній графіці поминальних записів стали використовувати колір. Композиційна гра в два-три кольори була актуальною для шрифтів і самих фігуративних зображень, які теж трансформова-

<sup>7</sup> Відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, НТШ – 800/10 808? *Ілюстрована поминальна картка для нестановленої родини поч. XX ст. (?). Синодальна книга (кінець XVIII – поч. XX ст.) з церкви свв. Петра і Павла села Павлів коло міста Радехів (рукопис),* арк. 41.



лися від реалістичності до символічного декоративізму. Урешті на початку ХХ ст. сцена Розп'яття зазнала стилізації в дусі народної декоративності, що перетиналась з ранньомодерними тенденціями в мистецтві.

Отже, у пізніх церковних рукописах ХІХ ст. – поч. ХХ ст. художники вели творчий пошук нових художніх форм виразності, які б піднесли дух сакральності.

### Шляхетський альбом

Світське мистецтво в Галичині позначилось багатством проявів, одним із яких був шляхетський альбом. Колись панівна верства Речі Посполитої – шляхта – після приїзду в Галичину австрійського чиновництва залишилася поза справами державними. Для багатьох поміщиків малювати чи писати вірші в альбом, вести щоденник господарського життя було відрадою. Релігійна тема в цих альбомах була хоч і рідкісною, але надзвичайно особистісною.

Прикладом є сцена первомучеництва св. Стефана в альбомі Адольфа Гусаревського<sup>8</sup>. Гусаревські як шляхетський рід були порівняно молоді. Герб „Сас” (характерний для шляхетських родів – вихідців із території колишньої Київської Русі) був наданий Гусаревським після участі в польсько-турецьких війнах кінця ХVІІ ст. в якості крилатих гусарів – найбільш ударної сили того часу.

Образ св. Стефана в альбомі Гусаревського виконано в техніці гризайлі (рис. 3). Характерним є композиційне рішення, де переслідувачів зображено меншими і приземленими. Із-за пагорба вони закидають камінням святого, а той із хрестом на плечах піднімається в Небо.

Окремим циклом у шляхетських альбомах можна виділити малюнки на тему цвинтарів, надгробних пам'ятників, часто в комплексі з поетикою епітафій.

Оригінальними прикладом є ілюстрація в альбомі Морачевських<sup>9</sup> (потомок цього роду Вацлав Морачевський перекладав польською твори ви-

<sup>8</sup> Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 9 (фонд окремих надходжень), спр. 1252 *Альбом Адольфа Гусаревського* [альбом рисунків і поезій, вітань], 1808–1820-ті рр.

<sup>9</sup> Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 9 (фонд окремих надходжень), спр. 3090 *Альбом Морачевських*, матеріали родинного архіву (1825–1871) [альбом поезії та малюнків].



датного українського письменника Василя Стефаника) – пейзаж зі Старим біля справжньої чи символічної могили, із хрестом, на березі широкого озера чи ріки.



Рис. 3. Укаменування першомученика св. Стефана.  
Альбом Адольфа Гусаревського (1808–1810-ті рр.).

Наступний малюнок – це портрет ангела, професійно виконаний у техніці літографії монограмістом „N” спеціально для господаря альбому. Технологічна складність цієї роботи полягає в тому, що літографічний відбиток виконано на сторінці, не розшиваючи альбому. Образ сумного ангела, який зводить очі до неба, цікавий – проте частину сторінки відтято.

Повертаючись до розгляду альбому Морачевських, побачимо, що створений на окремій картці образ невідомого святого з книгою наповнений таємничістю.

Справжньою виразністю відзначається графічний проєкт пам’ятника близькій родичці Валерії Ашпергеровій (1841–1853) з альбому львівської акторки Анни Ашпергерової<sup>10</sup>. Художник передав ідею поєднання в екстер’єрі кам’яного пам’ятника (п’єдесталу зі скульптурою

<sup>10</sup> Театральний музей у Варшаві, фонд графіки та рисунку, альбом 23, спр. 795 *Альбом Ганни Ашпергерової*, львівської акторки [альбом рисунків і поезій, вітань].

ангела) та живої природи – дерева (рис. 4), причому композиційно ці дві сили явно змагаються, контрастують, і живе все ж перемагає. Такий спосіб мислення для графіків, скульпторів, архітекторів середини XIX ст. вказував на зростання ролі ландшафтного середовища, живої природи в доповненні та формуванні цільного ансамблю пам'яток меморіального мистецтва.

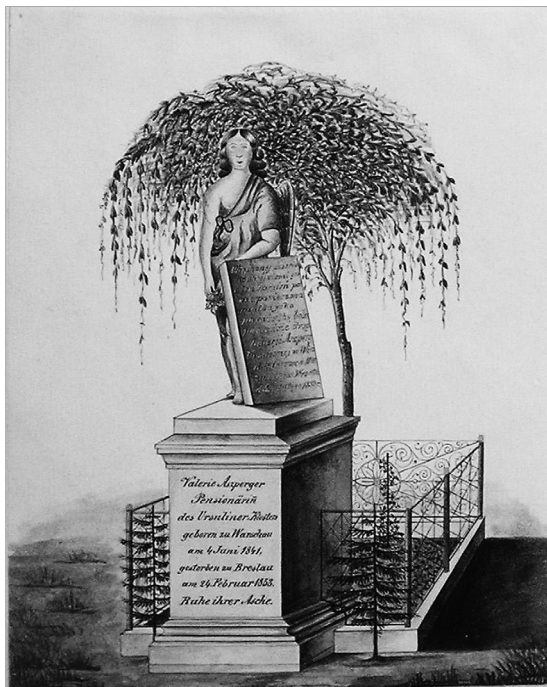


Рис. 4. Пам'ятник близькій родичці Валерії Ашпергеровій (1841–1853). Альбом Ганни Ашпергерової, львівської акторки.

Отже, релігійні мотиви у шляхетських альбомах були цікавим явищем, яке відрізнялось від традиційного церковного мистецтва.

Пограничною проміжною ділянкою між графікою шляхетських альбомів і наступною значною за популярністю формою ілюстрування численної галицької преси була творчість молодих вихованців Львівської греко-католицької семінарії. Вони творили саморобні рукописні ча-

сописи, котрі власноруч ілюстрували. Ці малюнки через призму гумору й сатири торкалися тонких питань моралі, політики і, звісно, релігії. Серед найвиразніших ілюстрацій – образ юного поета-семінариста, який чекає від божественного покровителя поезії Феба натхнення<sup>11</sup> (рис. 5). Подібна тема сподівання на манну небесну – майовий дощ у формі відпустових листів семінаристам – наповнена живим гумором. У декотрих юнаків замість голови ноти, хтось перебинтував собі голову, інший – шкробає собі сідницю<sup>12</sup>. Тут відчутні прояви іншого значного явища в мистецтві другої половини XIX ст. – галицької сатири.

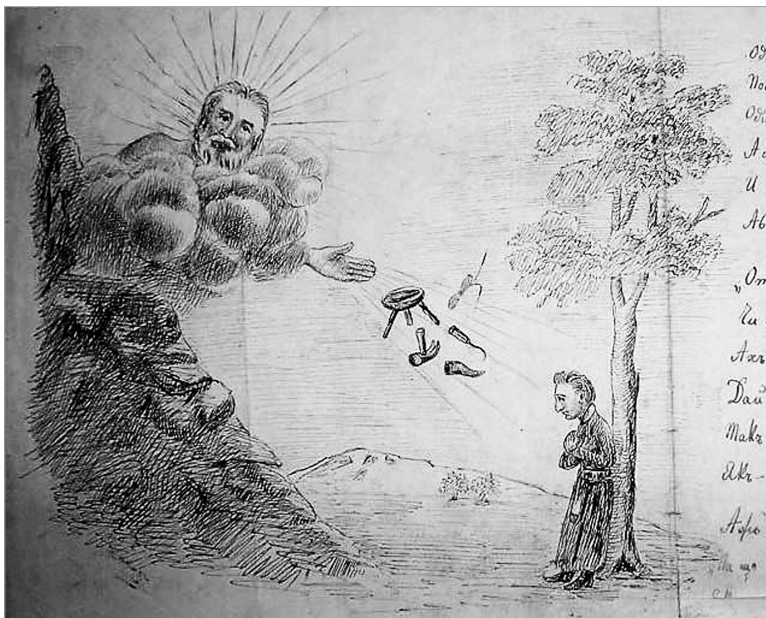


Рис. 5. Дуткевич, Партицький О. Судьба одного поети. Львів, греко-католицька семінарія Св. Духа, березень 1862.

<sup>11</sup> Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 154 (фонд О. Партицького), спр. 21 Дуткевич, Партицький О. Судьба одного поети (папір, туш, перо), „Гомонь” [рукописний часопис: тексти та ілюстрації], Львів 1862, арк. 2.

<sup>12</sup> Відділ рукописів ЛННБУ ім. В. Стефаника, ф. 154 (фонд О. Партицького), спр. 23 „Жельмань” [рукописний часопис: тексти та ілюстрації], Львів, травень 1863, арк. 1–2.

## Галицька сатира

Творцями сатиричної графіки на теми релігійного життя часто виступали художники, творчість яких була тісно пов'язана з сакральним мистецтвом і які мали ґрунтовну академічну мистецьку освіту. Серед них відомі імена К. Устияновича, С. Томасевича, Ю. Панькевича, М. Гарасимовича, Ф. Паутша і К. Сіхульського (вони художньо оформлювали численні церкви і костели Галичини). Однак висміювачами людських вад представників вищого духовенства, чернецтва і мирян були й маловідомі художники-аматори та напівпрофесіонали: учні та студенти семінарій, шкіл, університетів, котрі видавали власні ілюстровані рукописні часописи<sup>13</sup>; ілюстратори-карикатуристи відомих друкованих сатиричних журналів „Страхопуд”, „Лопата” та інших, котрі завдяки широкій гуманітарній обізнаності (часто це були знані літератори) і мінімуму академічної мистецької освіти яскраво відображали внутрішньоконфесійні та міжконфесійні проблеми, ілюстрували художню літературу на тему християнських святкувань в Україні.

Ілюстрація до повісті М. Гоголя *Ніч перед Різдом* пов'язана з давніми сюжетами сакрального мистецтва<sup>14</sup>. Тут зображено, як народний маляр, гоголівський герой Вакула, малює сцену з грішниками й дияволом в абсолютно площинній манері, близькій до впливів народного малярства та візантизму в українському давньому мистецтві. Для 60-х рр. XIX ст., часу створення малюнку, це було рідкістю, адже у графіці та живописі панували тоді об'ємно-просторові зображення. Зображення пекельних мук грішників хоч і вийшли з церковного вжитку, однак і надалі популяризувалися в ілюстраціях художньої літератури та сатиричної преси. Так, відомий український художник С. Томасевич в 90-х рр. XIX ст. доволі вільно трактував цей сюжет. Застосовуючи форму лінійного рисунку-начерку, художник увів полум'яно-червоний колір у зображення пекельного вогню, що підкреслило ефект горіння пихатих паничів, шинкарів-євреїв, розпусних повій, яких на малюнку крилаті дияволи ще й шмагали зміями та кололи вилами<sup>15</sup>. Художників цікавила проблема узагальнення й виокремлення

<sup>13</sup> А. Животко, *Рукописні часописи української молоді*, Львів 1937, с. 4–17.

<sup>14</sup> Монограміст „R.”, *Ілюстрація до оповідання М. Гоголя „Ніч перед Різдом”* (високий друк, дереворит), „Золота грамота”, додаток до „Страхопуда”, Відень 1865, № 12.

<sup>15</sup> С. Томасевич, *Ілюстрація без титулу, літографія, „Стрѣла”*, Львовъ 1895, №№4 і 5, с. 1.

образу Зла. На зламі століть у цьому сенсі надзвичайно актуальним виявився образ Темноти, який знайшов місце у сатиричній графіці Я. Струхманчука, Я. Пстрака. Художники бачили в цьому образі якісь дріб'язкові вади, які вже не допомагали єврею-шинкарю, полонофілу-шляхтичу тримати в шорах українського селянина, а постаті Матері-України не заважали благословляти народ.



Рис. 6. Турбацький С. Христос Воскрес і Русь воскресне! Львів, 1906.

Тема висміювання і створення образу Темноти в релігійному контексті цікавила відомого художника, одного з керівників „Товариства розвою руської штуки” Є. Турбацького. У композиції, присвяченій Великодню, художник протиставив Христа й Темноту – уособлення Сатани і Зла, рутини і невігластва<sup>16</sup> (рис. 6). Більшу праву частину формату роботи

<sup>16</sup> Є. Турбацький, *Христос Воскрес і Русь воскресне!*, „Зеркало”, Львів 1906, №8, с. 1.



займає фігура Христа, у високо піднятій руці якого прапор „справедливість, свобода – поступ”. Ліворуч внизу скорчена від переляку й обвита змієм фігура диявола. Щоб підкреслити контраст між двома образами, художник вводить більше темного тону у фігуру диявола-Темноти, окреслює темним плащем його ламаний силует та виділяє обличчя Христа за допомогою червоного кольору. Звичайно, в роботі Є. Турбацького є багато недоліків у анатомічній побудові, однак важливе підтвердження загальної тенденції в образній структурі сатиричної графіки: виділяти алегоричну постать Темноти як символ невігластва і неосвіченості, з якими в той час боролось українське суспільство.

Релігійну тему часто подавали у формі народного патріотизму. Українська русинська тема пов'язана з темою Хрестів Свободи – на честь відміни панщини.

Пошанування Хреста Свободи у творчості Є. Турбацького було виражене в оригінальний спосіб. У титульній ілюстрації сатиричного часопису „Зеркало”, присвяченій річниці скасування панщини, Є. Турбацький намалював на весь формат сторінки постаті молодих українців – юнки та юнака в народних строях біля постаменту з написом „Свобода. Рівність. Братерство”<sup>17</sup> (рис. 7). На малюнку самого хреста не видно, ілюзійно він виходить вгору за формат малюнку. Художник Є. Турбацький зумів скромними графічними засобами створити справжній гімн Свободі, возвеличити революційні події 1848 р., показати, як сучасна молодь початку ХХ ст. приймає естафету боротьби за національне визволення. Усе це завдяки відмінній крупноплановій подачі персонажів і досягненню колосального ефекту безконечності Хреста Свободи.

У численній багатотиражній польськокомовній пресі Галичини однією з високих тем була ідея вшанування героїв польських повстань. У графіці це виразилося в повноформатних композиціях, де панували глибокі символічні образи, наприклад, „Вершник на крилатому коні”<sup>18</sup> чи Польща-Вітчизна в образі святої жінки, котра рве кайдани. Усе це піднімало патріотичний пафос до меж сакральності. Звичайно, важливими були тут і персоналії Т. Костюшка та особливо поета-бунтаря А. Міцкевича (українці у львівській пресі теж піднімали на вівтар жертвної боротьби свого генія Т. Шевченка).

<sup>17</sup> Є. Турбацький, *Титульна ілюстрація в пам'ять скасування панщини* (кольорова літографія), „Зеркало”, Львів 1906, №10, с. 1.

<sup>18</sup> Вершник на крилатому коні (літографія), „Śmigus”, Lwów 1903, №10.



Рис. 7. Турбацький С.  
Титульна ілюстрація  
в пам'ять скасування  
панщини. Львів, 1906.

Апогеем тоталітарної епохи у XX ст. у Галичині було переслідування української греко-католицької церкви комуністичним режимом. Діяльність священників і монахів у підпіллі безумовно варту наукових досліджень. Надзвичайно цікавою є мистецька творчість у цьому середовищі. У період другої половини 40-х років – початку 50-х рр. XX ст. складно знайти мистецькі твори, котрі б виконувалися не у формальній відповідності до проголошених владою доктрин соцреалізму.

У цю пору хрест сприймається антикомуністичним, антидержавним символом. Тому коли художники створювали для поширення вітальні листівки, старалися зобразити інші нейтральні предмети. Наприклад, це можна спостерігати у виконанні у ручний спосіб листівці<sup>19</sup> з побажанням

<sup>19</sup> Для розмноження цієї листівки використовувалась чорна калька для контуру рисунку, фарбами розмальовували кожний екземпляр листівки.





Рис. 8. Монограміст “Н. В.”. Великодня листівка з написом „Wesołego Alleluja!”  
Львів, друга половина 1940-х – початок 1950-х рр.

„Wesołego Alleluja!”, де про наближення Великодня сповіщає Ластівка<sup>20</sup> (рис. 8). Напис польською виконано червоним чорнилом на білому тлі. Вербові баськи, пасхальні яйця, зозулька, сонечко додають роботі затишної камерної атмосфери, адже зображення виконане в кольорі, у ніжній теплій гамі. Такого типу листівки поширювали серед віруючого населення Галичини у складний повоєнний час. Користуючись скромними засобами, художник відтворив дух свята. Одночасно тут був і вияв польського патріотизму, коли, незважаючи на численні виселення і виїзди поляків з Галичини та Волині на західні землі Польщі, у Львові залишалася нечисленна, але стійка польська громада, що була лояльна до радянської влади, проте в нових умовах прагнула зберегти польську ідентичність. Окремі її визначні представники, як-от о. Рафал Керницький, мистецтвознавець Мечислав Гембарович, зробили значний внесок у підтримання та дослідження українсько-польських зв'язків у сфері релігії і культури. Римо-католицький священник Рафал Керницький здійснював релігійні обряди і для українців-греко-католиків, які з позиції влади мали підпорядковуватись Московському патріархату.

<sup>20</sup> Родинний архів А. Іжевського, Монограміст “Н. В.”, Великодня листівка з написом „Wesołego Alleluja!” (папір, акварель, чорнило, перо), Львів 2 пол. 1940-х – початок 1950-х рр.

Однак, коли йшлося про щось більше, ніж святкове привітання, про молитву, про сакральний образ, тут митці з лав забороненої церкви були безкомпромісні. Таким прикладом є духовне послання монахині чину св. Василя Великого сестри Партенії „В день Ангела Високопреподобній і Найдорожій П. Добродійці Софії! Жертує свої молитви любляча і вдячна с. Партенія ч. св. ВВ дня 30. IX. 1954 р.”<sup>21</sup>. Документ становить собою складений удвоє аркуш. Головною ідеєю послання є „таїнство Хреста” (принаймні з усіх слів „хрест” згадується найбільше – 6 разів). А якщо ми розглянемо ілюстрацію до послання, то побачимо намагання художниці зобразити безліч хрестів – стільки, скільки християнських душ, і кожна з них мусить нести свій хрест, який би він тяжкий не був (рис. 9).



Рис. 9. Лист від с. Партенії ЧСВВ до п. Софії Пелікан. Львів, 30. IX. 1954.

<sup>21</sup> Родинний архів А. Іжевського, *Лист від с. Партенії ЧСВВ до п. Софії Пелікан* (папір, кольорові олівці, чорнило, перо), Львів, 30. IX. 1954.

Формат ілюстрації – квадрат. Ліворуч на повний зріст у профіль зображено ангела, котрий склав руки у молитві, далі перед глядачем розгортається така сцена: у центрі молода віруюча людина в синьому одязі навколійки приймає величезний Хрест і благословляючий поцілунок від духовної особи – невідомого Святого. Цей Святий в одязі, оздобленому безліччю малесеньких хрестиків, стоїть босоніж. З правого краю ще один ангел доручає малій дівчинці нести тяжкий пурпуровий хрест. Ще три тяжкі хрести лежать на землі, а в небі витає багато різнопропорційних малих хрестів, які утворюють художній ритм і створюють враження мерехтіння неба, його живої атмосфери, ефекту перспективи. У кольоровій гамі переважають теплі тони. Основним є жовтий, золотий – колір неба і землі. Виділяється також пурпуровий – хрести, і синій – колір чи то дерев, чи то клубчастих хмар. Ідея роботи полягає у зміні пропорцій хреста, кута нахилу задля передачі його витання, піднесення в повітря. Одночасно художниця-монахиня зуміла показати різницю між тяжким земним хрестом і хрестом небесним, передати перехід з реального в абстрактне.

Намагаючись розкрити тасмницю походження сестри Парфенії (Партенії), можна віднайти відповідник імені серед ряду святих церкви. Виявилось, що святий Партеній для василіян є одним з найшанованіших. Він прийняв мученицьку смерть 250 р. в часи гоніння християн за римського імператора Декія. 1784 р. Римський папа через посередництво цісаря Леопольда передав мощі святого мученика монастирю Василян у Жовкві. Це підкреслювало особливу значимість ордену василіян для папського престолу, з одного боку, а з іншого – мало показати василіянам, що задовго (за 100 років) до їхнього духовного фундатора Василя Великого св. Партеній здійснив свій мученицький подвиг. До речі, шанують, св. Партенія в Галичині не 15 травня, коли він загинув, а в день перенесення святих мощів у першу неділю після Воздвиження Чесного Хреста, тобто це приблизно збігається зі святом Віри, Надії, Любові і матері їхньої Софії. Таким чином, сестра Парфенія могла знайти в особі Софії Пелікан рідну душу і співпереживати з нею особливий день ангела.

Цікавим є значення чоловічого і жіночого імен Партеній (Парфеній)/Партенія (Парфенія) – „чесний, чесна, непорочна, чиста, незаймана”. Ці факти дозволяють вибудовувати припущення, що монахиня Парфенія була в минулому пов’язана з Жовквою і вступила до ордену василіян невинною дівчиною.

Варто звернути увагу не лише на зміст тексту та малюнка, а й на сам стиль послання. Тут переплітаються словесна поетика більш давньої епохи пізнього Середньовіччя, Ренесансу і Бароко. Партенія бажає Софії та її родині, щоб на них лилися „струї ласк”. Разом із тим вона звертається „п[ані] добродійко Софіє”. Типовим зверненням ченця до звичайного мирянина ще в XIX ст. було „раб Божий”, „сину мій”, „сестро у Христі” тощо. Звернення „шановний добродій” у 1950-60-ті роки серед української інтелігенції стає особливо популярним. Воно підносить людину на якісно новий рівень, нівелюючи старі релігійні вирази й одночасно опозиціонує до офіційного звернення: „товариші”, „громадяни”. Тому-то згодом, уже в 1960-х рр., звернення на кшталт „добродії” заїмпонували українським дисидентам (подібне підкреслював В’ячеслав Чорновіл).

Із мистецтвознавчого погляду розглянута ілюстрація є явищем із ділянки аматорської графіки. Однак у ній виразно проступає бажання авторки знайти щось нове, можливо, в естетичному плані навіть експериментальне, що виходить не лише за правила тодішнього офіційного образотворчого чи народного мистецтва, але й за умовні іконографічні рамки в традиційному сакральному мистецтві, зберігаючи при цьому глибокий духовний зміст.

### Никифор. Рисунки олівцем

Для історії мистецтва України та Польщі з позиції релігійної теми надзвичайно цікавою є творчість Никифора Еліфанія Дровняка (1895–1968), художника з Лемківщини.

Пізня творчість Никифора вважалася менш цінною, ніж творчість міжвоєнного періоду. Дослідники відзначають, що з другої половини 1940-х і до кінця свого життєвого шляху Никифору вдалося уникнути впливу соцреалізму. На мою думку, зміни в його малярстві з початку 1950-х рр. усе ж відбулися. Никифор, замість акварелі, розширив використання техніки гуаші. Кольори при цьому стали більш яскраві, радісні. Не виключено, що так йому порадили – щоб показати, що в післявоєнній народній Польщі стало веселіше і краще жити та творити. Однак релігійна тема в Никифора зазвучала по-іншому: він, як і вищезгадана невідома монахиня Партенія в Західній Україні, звернувся до техніки кольорового олівця.



Рис. 10. Никифор Епіфаній Дровняк. Христос (1950–1960-ті рр.).

Малює проекти хоругв, образи святих, Христа; часто, як і черниця Партенія, на синьо-жовтому тлі, котре нагадувало український національний прапор<sup>22</sup> (рис.10).

У релігійних темах Никифор Епіфаній Дровняк був особливий. Функціональність його картин на релігійну тематику: картки з зображеннями святих могли використовуватись як записи для подачі за здоров'я тієї чи іншої особи (осіб) на службу Божу. Багато його акварелей відповідало формату подібних карток.

Також оригінальною є історія його імен і прізвища. Прізвище як частина його людського „я” (profanum) належала землякам-лемкам, адже сам він заявляв, що є лемком; це підтверджувала й оригінальна метрика прізвища Дровняк. Більш таємничими видаються три його імені: два яв-

<sup>22</sup> Никифор Епіфаній Дровняк, *Христос* (кольорові олівці), <https://desa.pl/pl/aukcje-dziel-sztuki/nikifor-krynicky-1895-1968/>, [доступ: 22. 09. 22].

них – Матейко, Никифор – та таємне – Епіфаній, що було частиною *in sacrum* митця.

Ім'я „Матейко” вказувало на митця як на сина святого апостола Матея, обраного замість зрадника Юди. День пам'яті ап. Матея в греко-католицькому календарі – 22 серпня, а через 9 місяців, 25 травня, відзначається день св. Епіфанія (Богооб'явленого; у рідному містечку Никифора була церква Богоявлення). Натомість, щоб зберегти в таємниці ім'я Епіфаній, лемківський художник до імені Матейко додавав слово „маляр”. Це створювало асоціації з відомим польським художником Яном Матейком. До таємного імені „Епіфаній” додалося „Никифор”.

Обидва ці імені були відомі у Візантії, у Константинополі, приблизно за 1000 років до народження лемка Никифора. Таємний учень, багатий юнак Епіфаній та його духівник, пресвітер Собору Св. Софії, Никифор були свідками чудес блаженного святого Андрія Слов'янина юродивого ради Христа. Цей святий, як і лемко Никифор Дровняк, був жебраком. Чоловіком, який видавав себе за божевільного, якого обманюють, який роздає все, що має, який на публіці говорить несусвітні речі, що викликають сміх, а вночі моляться. Серед чудес, які були засвідчені святим і його учнем, – об'явлення Богоматері Покрови у Влахернському храмі. Також святий жебрак возносився на третє небо, де бачив Ісуса Христа, а напис “небо” часто фігурує в ілюстраціях так званих молитовників Никифора. Та й сам Никифор говорив: хоче показати людям своїми малюнками, що таке небо, а що таке пекло. До того ж, Покрова вважалася небесною заступницею Руси-України. Також ми знаємо про бажання Никифора подорожувати в напрямку Константинополя. Ця поїздка частково здійснилася в 1962 р., коли Никифор побував у Болгарії, звідки походив константинопольський святий юродивий ради Христа Андрій, якого в анналах подавали як слов'янина. Ситуація з подвійним іменем Епіфаній-Никифор пояснювана. Чи сам художник, чи його мати, почувши історію з життя святих про Андрія Христа ради юродивого, його таємного учня Епіфанія та їхнього духівника Никифора Константинопольських, отримали ніби божественне натхнення повторити цей подвиг у новий спосіб, дотримуючись утаємничення імені Епіфаній для публічності, але не для сповіді. Таким чином лемківський художник увібрав у себе три образи: Никифора, жебрака Христа ради юродивого та Епіфанія (ім'я, яке вдалося втаємничити).

Отже, творчість на релігійну тематику митців-графіків з Галичини була цікавою тим, що творилася вона або на відносному маргінесі



суспільного життя (Іван Югасевич та ілюстрації рукописних ірмологіонів, метрик, синодиків; шляхетські альбоми; творчість Никифора Епіфанія Дровняка та творців підпільних релігійних листівок у Західній Україні), або в дуже популярній багатотиражній формі друкованих сатиричних часописів Галичини, які разом з вищезгаданими альбомами були позахрамовими поширювачами релігійних ідей. Натомість пізні рукописні книги з оригінальною графікою були тією таємною маловидимою частиною буття храму, його місцевою особливістю, адже друковані релігійні книги поставлялися з великих центрів – Львова, Жовкви. Духовно-моральний світ образів цієї графіки був на висоті, оригінальністю відзначалося й художньо-технічне вирішення (хоч було іноді недорогим і лаконічним, а інколи дуже вартісним). Тому дослідження релігійних мотивів в особливих формах графіки Галичини є надалі актуальним.

## References

### Archival sources

- Viddil rukopisiv LNNB ім. V. Stefanika, O/N 520 *Īrmologion seredini XIXst.* (rukopis). Viddil rukopisiv LNNB ім. V. Stefanika, NTŠ – 800/10 808 *Sinodal'na kniga (kīnec' XVIII – poč. XX st.) z cerkvi svv. Petra i Pavla sela Pavliv kolo mīsta Radehiv* (rukopis).
- Viddil rukopisiv LNNB ім. V. Stefanika, NTŠ – 800/10 808? *Īlūstrovana pominal'na kartka dlā nevstanovlenoi rodini poč. XX st. (?)*. *Sinodal'na kniga (kīnec' XVIII – poč. XX st.) z cerkvi svv. Petra i Pavla sela Pavliv kolo mīsta Radehiv* (rukopis), ark. 41.
- Viddil rukopisiv LNNBU ім. V. Stefanika, f. 9 (fond okremih nadhodžen'), spr. 1252 *Al' bom Adol'fa Gusarevs'kogo* [al' bom risunkiv i poezij, vitan'], 1808–1820 pp.
- Viddil rukopisiv LNNBU ім. V. Stefanika, f. 9 (fond okremih nadhodžen'), spr. 3090 *Al' bom Moračevs'kih, materialī rodinnogo arhivu* (1825–1871) [al' bom poezii ta malūnkiv].
- Viddil rukopisiv LNNBU ім. V. Stefanika, f. 154 (fond O. Partic'kogo), spr. 23 „*Žel'man*” [rukopisnij časopis: teksti ta ilūstracii], L'viv, traven' 1863, ark. 1–2.
- Viddil rukopisiv LNNBU ім. V. Stefanika, f. 154 (fond O. Partic'kogo), spr. 21 *Dutkevič, Partic'kij O. Sud'ba odnogo poeti* (papir, tuš, pero), „Gomon” [rukopisnij časopis: teksti ta ilūstracii], L'viv 1862, ark. 2.
- Rodinnij arhiv A. Īževs'kogo, *List vid s. Partenii ČSVV do p. Sofii Pelikan* (papir, kol'orovi olivci, čornilo, pero), L'viv, 30. IX. 1954.

Rodinnij arhiv A. Ėžev's'kogo, *Monogramist* "N. V.", *Velikodnâ listivka z napisom „Wesołego Alleluja!”* (papir, akvarel', čornilo, pero), L'viv 2 pol. 1940-h – počatok 1950-h rr.

*Veršnik na krilatomu koni* (litografiâ), „Śmigus”, Lwów 1903, №10.

Drovnâk Nikifor Epifanij, *Hristos* (kol'orovi olivci), <https://desa.pl/pl/aukcje-dziel-sztuki/nikifor-krynicki-1895-1968/>, [dostup: 22. 09. 22].

Životko A., *Rukopisnî časopisi ukraïns'koï molodî*, L'viv 1937.

Ėrmologion 1809 roku Ėvana Ŗgaseviča-Sklârs'kogo: faksimile i transkripciâ; uporâd., transkr., vstup Ėgor Zadorožnij; red., perednê slovo Ŗrij Âsinov's'kij, Užgorod 2010.

Ėsaêvič Â., *Svit rukopisnoï knižnosti*, [u:] *Ukraïns'ke knigovidannâ: vitoki, rozvitok, problemi*, L'viv 2002, s. 43–65.

Monogramist „R.”, *Ėlûstraciâ do opovidannâ M. Gogolâ „Nič pered Rizdvom”* (visokij druk, derevorit), „Zolota gramota”, dodatok do „Strahopuda”, Viden' 1865, № 12.

Teatral'nij muzej u Varšavî, fond grafiki ta risunku, al'bom 23, spr. 795 *Al'bom Ganni Ašpergerovoi, l'viv's'koï aktorki* [al'bom risunkiv i poezij, vitan'].

Tomasevič S., *Ėlûstraciâ bez titulu* (litografiâ), „Strêla”, L'vov' 1895, №№ 4 i 5, s.1.

Turbac'kij Ê., *Hristos Voskres i Rus' voskresne!*, „Zerkalo”, L'viv 1906, № 8, s. 1.

Turbac'kij Ê., *Titul'na ilûstraciâ v pam'ât' skasuvannâ pansini* (kol'orova litografiâ), „Zerkalo”, L'viv 1906, № 10, s. 1.

Ŗgasevič-Sklârs'kij Ė., *Svâtij arhistratig Mihail. „Maê opleski toj, hto dobre zigrav...”*, <http://zakarpattya.net.ua/Blogs/133514-Maie-oplesky-toi-khto-dobre-zihrav%E2%80%A6-Ivan-Iuhasevych>, [dostup: 11. 09. 22].