

**Олена ЯКИМОВА**  
аспірантка ЛНАМ

## ОБРАЗИ ДІЯЧІВ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В ХРАМОВИХ СТІНОПИСАХ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: МИСТЕЦЬКІ ІНТЕРПРИТАЦІЇ

**Анотація.** У статті розглянуто використання фігуративних образів історико-культурних і політичних діячів України в контексті форматворчих і сюжетних пошуків митців-українців, які працювали над стінописами та вітражами для храмів на території Східної Галичини в першій третині ХХ ст. Досліджуються джерела інспірації митців і завдання, які вони ставили перед собою, вводячи в сакральні розписи портретні та символічні зображення визначних осіб історії та культури. Проаналізовано значення появи цих сюжетів для розуміння значення Церкви у свідомості українського народу.

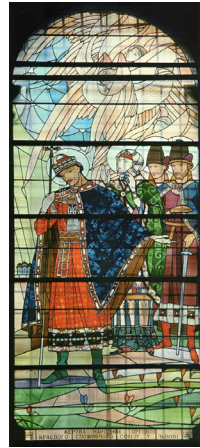
**Ключові слова:** храмові стінописи, вітражі, діячі історії та культури, джерела інспірації.

На початку ХХ ст. на території Західної України, зокрема Східної Галичини, склалася сприятлива ситуація для розвитку національного українського мистецтва саме в сакральному живописі, до якого належать вітраж, іконопис і стінописи, якими за давньою візантійсько-руською традицією знов почали суцільно вкривати храмовий простір. Для українського народу споконвіку церква була основою духовності, була невіддільна від державності, тому не викликає подиву використання у храмовому живописі зображень постатей видатних історичних і культурно-політичних діячів. Спроба відбудови української держави після Першої світової війни призвела до актуалізації цієї теми серед митців, більшість з яких під час визвольних змагань перебувала в епіцентрі військово-політичних подій.

Не останню роль у становленні багатьох українських митців-графіків, живописців і скульпторів, — і галичан, і наддніпрянців, відіграв митрополит Андрей Шептицький — тонкий знавець давнього та тогочасного мистецтва, прихильник розвитку культури як неодмінної складової частини духовно



**Д. Горняткевич.** Стінопис.  
Церква Різдва Богородиці.  
1934-1935 рр., м. Угнів



**П. Холодний (старший).** Вітраж  
“Святий Володимир і Ольга, Борис і  
Гліб”. Успенська церква.  
Свинцеве обрамлення, моліроване  
скло. 370X165, 1936 р., м. Львів



**Ю. Буцманюк,  
Ю. Магалевський.** Стінописи.  
Церква Св. Юрія. 1930-ті рр.,  
м. Рава-Руська



**Ю. Буцманюк.** Стінопис.  
Церква Христа-Чоловіколюбця.  
1932-1939 рр., м. Жовква

сильної нації. Саме він задавав тон у творенні тогочасної національно-патріотичної духовності. Митрополит Андрей був одним з перших “справжніх аристократів духу, людиною великої особистої культури та ґрунтовної європейської освіченості” [1, 13]. На відміну від багатьох достойних представників тогочасної української галицької спільноти, що трималися досить однобокої, суб’єктивної позиції і навіть у своїх діях мали певні перегини в той чи інший, подекуди досить радикальний бік, або ж сумнівалися у власних вчинках і вподобаннях, митрополит А. Шептицький мислив глобально. Він розумів, що основою духовної, незалежної та сильної нації, яка може претендувати на власну державу, є культура. Саме Андрей Шептицький від початків своєї душпастирської діяльності творив цю “нову культуру” силою своїх думок і вчинків. Спираючись на неї, як на базу, не забував і про економічну складову розвитку будь-якої держави; розумів, що висока культура без економічного розрахунку стає неможливою. Саме тому його образ найперше вгадується серед персонажів стінописів українських храмів і церков інших християнських конфесій, зокрема вірменської церкви Львова.

Успадкувавши від матері, Софії Шептицької з Фредрів, тонке чуття краси, замилювання до образотворчого мистецтва [1, 13], дослідивши найкращі збірки музеїв і палаців Рима й інших європейських міст, саме Андрей Шептицький був у змозі розпізнати справжнє художнє обдарування, тому скеровував талановиту молодь і дітей на навчання до найкращих фахових шкіл Європи. Багатьом він допомагав упродовж усього подальшого життя. Але, дбаючи про українську культуру, а не про власне суспільне визнання як добродійника, робив це так, аби не принизити. Завжди супроводжував допомогу мудрим словом або порадою. Саме тому так горнулися до нього навіть найгордовитіші та найнезалежніші, такі як Олекса Новаківський, Модест Сосенко та інші. Допомогу вони сприймали саме як ласку Божу, визнання їхнього таланту, копійкою щоденної праці та можливості в такий спосіб прислужитися власному народові. Ця допомога, крім важливої фінансової незалежності, давала митцеві наснагу, можливість вчитися і вдосконалювати свій талант з єдиною метою — вивести провінційне середови-

ще галицького образотворчого мистецтва з його етнографічно-фольклорними ремінісценціями, іноді цікавими, але аж надто провінційними, на зовсім інший, якісно новий західноєвропейський рівень. Саме заради цього митрополит Андрей скеровував обдаровану молодь на навчання у Відень, Краків, Париж, Мюнхен і Прагу, розуміючи, що на території України немає ще навчальних закладів, здатних дати той належний рівень підготовки, який би дав митцеві в майбутньому достатньо знань і фахових вмінь задля виконання поставленого Митрополитом високого завдання. Шлях розвитку українського національного мистецтва як окремого феномена європейського мистецтва він вбачав у розвитку сакрального малярства, яке мало, на його думку, відштовхуватися від великих традицій давньоруської ікони та монументальних розписів церков [2].

Аби якось віддячити Митрополитові, митці, окрім портретних зображень мецената серед провідних діячів церкви, надавали його виразні могутні риси образам Бога Отця та святих. Для глядача ж така подібність і впізнаваність рис Андрея Шептицького могла служити символом покровительства Митрополита та його прихильного ставлення до простих людей, водночас бути свідченням сили позитивного впливу Митрополита на їхнє життя та світогляд.

Одним з найталановитіших і найбільш знакових для національного мистецтва стипендіатів Андрея Шептицького був Михайло Бойчук. Спираючись на давню традицію, поєднану з досягненнями в мистецтві тогочасної Західної Європи, він творив власну концепцію майбутнього українського мистецтва, яку названо “Renovation Byzantine”. Сутність її полягала в тому, аби на основі індивідуальних інтелектуальних творчих підходів і методів спиратися (не копіювати, а саме спиратися) на візантійсько-руський стиль [3]. Метод формотворення, що ґрунтувався на скульпольозному вивченні найкращих естетичних зразків першоджерел Візантії та Київської Русі, передбачав наявність у монументальному живописі початків християнства зображень імператорів, князів, отців церкви та інших персонажів, що вплинули на хід історії людства та України зокрема. Тому ми можемо припустити, що формування феномену

“бойчукізму” та його презентація широкому загалу на початку ХХ ст. теж мали певний вплив на появу в стінописах і вітражах Східної Галичини сюжетів історико-культурного характеру.

Одним з перших спричинився до розвитку цієї тенденції Петро Холодний-старший, який у вітражній оздобі Успенської руської церкви в 1930-х рр. використав образи та теми давньої історії України-Русі, а також ранньомодерної України. Серед персонажів бачимо київських і галицьких князів, гетьманів Петра Конашевича-Сагайдачного та Богдана Хмельницького та ін. Окрім сюжетів на тему славного минулого краю, П. Холодний ненав'язливо використовує елементи вишивки та ткацтва, характерні для регіону. Вітражне полотно апсиди храму — зображення Богородиці Покрови.

Подібним шляхом пішов і безпосередній учасник Січового Стрілецтва та талановитий випускник Краківської та Празької академії мистецтв Юліан Буцманюк, який у стінописах вводить, крім сюжетів з минулого України та церковних композицій, монументальну групу “Богородиця Покрова”. Ймовірно, інспірацією до зображення художником такої кількості історико-культурних діячів стали саме вітражні полотна Петра Холодного-старшого в Успенській церкві Львова, створені також наприкінці міжвоєнного періоду, як і монументальні стінописи Ю. Буцманюка для храму отців василіян у Жовкві. Композиції засклені наві Успенського храму фокусуються на трьох важливих етапах розвитку християнства в історії України-Русі та Львова. Людські постаті в сюжетах “Ченці Святи Антоній та Феодосій Печерські, і літописець Нестор”, “Святи Володимир та Ольга, Борис і Гліб”, “Петро Конашевич-Сагайдачний, інші гетьмани, міщанин Корняк, жіноцтво і козаки” оптично формують ядро структурної сітки вітражів. Їх виділено склом активніших і насиченіших кольорів з великою кількістю деталей та орнаментики вбрання, характерних для часу кожної із зображуваних персон. Суворість і завершеність, навіть певна застиглість фігур підкреслюється візуально подрібненими лініями спайки динамічних верхніх частин композицій. Але, аби не перевантажувати загальну площину вітражних полотен, нижні частини зібрані зі шкелець пастельних зеленкуватих і коричневих відтінків, а верхні частини — із зо-

браженням ангельських чинів і пейзажів є світлими, ледь затонованими в ніжні рожеві, фіолетові та блакитні барви. Запропонований П. Холодним підхід до зображення у храмі епізодів національної історії, не був новим, а швидше реанімував подібну традицію часів Київської Русі та доби “козацького” бароко. Але найповніше та найпереконливіше зреалізував цей підхід саме в художньо-синкретичних розписах церкви Найсвятішого Серця Ісусового в Жовкві Юліан Буцманюк.

Розпочавши 1932 р. працю в жовківському храмі з опрацювання куполу та створивши для нього могутній образ Бога Отця, Вседержителя Саваофа з характерними рисами митрополита Андрея Шептицького, Юліан Буцманюк акцентував увагу парафіян на центральній частині храму, зосереджуючи над вівтарем основну емоційну та мистецьку напругу стінопису. Цей образ є одним з наймасштабніших у храмі. Композицію його побудовано так, що складається враження, ніби Бог Отець щойно спинився на хвилину, творячи Світ, і благословляє своє Творіння: довкола нього Сонце, Місяць, Планети та Зорі, а в центрі композиції — умовне зображення Землі, оповите його сивою бородою, де суходіл вже відділено від Світового океану. Складки одягу, які сформовано згідно з динамічно потрактованими традиціями іконопису, за допомогою охристих і зеленкуватих великих локальних площин і тонально світліших движків, які у своєму центричному русі приводять погляд глядача до суворих і пронизливих очей Творця. Він сам є втіленням Весвіту, є невіддільним від Свого Творіння, як митрополит Андрей, чий образ ліг в основу, є Творцем і Проводирем свого народу. Золотавий трикутник довкола сивої голови Саваофа підкреслює всеосяжність погляду його очей. Враження величі та могутності Бога найкраще відчувається саме в порівнянні його образу з майже орнаментально вирішеними невеликими зображеннями безтілесних серафимів, які обрамлюють центральний образ. Вводячи у візерунок крил ангельських чинів синьо-фіолетові барви, митець додатково фіксує увагу глядача на домінуванні Божої влади над вінцем свого творіння — Людиною.

Відповідно до свого задуму, Ю. Буцманюк розмістив тра-

диційні біблійні сюжети в підкупольному просторі, на пілястрах і стінах нав, об'єднавши їх характерними орнаментальними вставками. Новацією дослідники сакрального живопису вважають появу в стінописах сюжетів з життя св. Йосафата й чину отців василіян [4, 21-22]. Проте найбільш змістово наповненими є розписи півкуполів бічних нав храму на теми “Берестейської Унії” та “Покрови Богородиці”. Вони інспіровані складною історією української державності. Ця характерна риса різних етапів розуміння значення держави та об'єднання у різні часи також підкреслена і за рахунок колористики. Барвіста, навіть до певної міри строката юрба в сюжеті “Берестейська Унія” дещо контрастує з однорідністю колористичного вирішення вбрання історико-культурних діячів композиції “Покрова”. Якщо уважно придивитися до поглядів осіб, зображених у сцені “Берестейської унії”, то помічаємо, що всі вони скеровані в різних напрямках. Тогочасні суспільно-політичні персоналії, зробивши лише перші кроки до консолідації нації, ще не були згуртовані та послідовні у своїх діях. Композиція є доволі динамічна: у різнобіч спрямовані погляди, рухи в різних напрямках, кожен з персонажів виявляє своє ставлення до подій, що відбуваються. Таким чином автор досягає такого емоційного насичення композиції, яке передає відчуття певного хаосу, розбрату й непорозуміння, що панувало в тогочасному суспільстві. Але в ХХ ст. прийшло розуміння того, що без відродження національної держави перестане існувати єдиний український народ. Тому й погляд майже всіх персонажів сюжету “Покрови” звернено в одному напрямку, до центру композиції. Об'єднані державотворчими думками, очільники УНР і ЗУНР, хоч і прагнули досягти мети різними шляхами, рухалися вперед під сильним проводом Української Греко-католицької Церкви, уособленням якої постає образ Андрея Шептицького у центрі композиції. Митець передає своє ставлення до тогочасних подій, наділяючи державних і церковних діячів ясними переконливими поглядами, їхні рухи впевнені та виважені. Також єднає їх ледь помітна стрічка жовто-блакитного прапора на тлі композиції. Ці образи мали символізувати подальші спроби відновлення державності України і після

Першої світової війни та Ризького миру.

Важливою складовою композицій є кілька постатей, що виокремлені із загального ряду. Знаковою є поява в обох сюжетах зображення дівчини в святковому національному строї (на наше переконання, в основі образу — портрет дружини митця), яка є алегорією українського народу. У сцені “Берестейської унії” її зображено дещо окремо від загальної когорти діячів, у молитовній позі, що приймає благословення від отців новоствореної Церкви під покровом св. Йосафата, символізуючи цим і відстороненість тогочасної політичної еліти від простого люду, і пасивність самого народу. А у сцені “Покрови Богородиці” вона вже у вирі подій, бере безпосередню участь у творенні своєї долі. Поряд з нею образ чоловіка, що тримає оберемок колосся — символ щасливого майбутнього, про яке мріяли в голодні 1930-ті роки, відомості про які доходили і до Галичини. Уособленням Голодомору є зображення хворобливо-худорлявої жінки в роздертій вишитій сорочці, яка оплакує своє дитя. Сюжет “Покрова” також характеризується появою кобзаря-бандуриста. Струни його кобзи розірвані, але вже впевнено крокує вперед молодий представник “Пласту” та збирає до походу по свободі й незалежності завзятий сурмач. Він є центральною фігурою на передньому плані композиції. Загалом композиційно сцени збудовані також на контрасті фігур Св. Йосафата та Богородиці Покрови, яким присвячено відповідно бічні каплиці.

Ідея використання портретів державних діячів у сакральному малярстві формувалася в митця під впливом побаченого у львівських, краківських музеях та італійських храмах. Творячи галерею діячів української історії та культури від Берестейської унії до подій, у яких сам безпосередньо брав участь, Ю. Будманюк добре розумів значення саме впізнаваності цих постатей. Під час Першої світової війни Ю. Будманюк створив галерею портретів непересічних особистостей січового стрілецтва. Як казали друзі, ніколи не малював тих, хто йому не імпував, кого не любив [5]. Портрет був для Юліана Будманюка засобом створення влучного та переконливого характеру, що пізніше проявилася під час праці над монументальними живописними творами. Зображені особи, на думку автора настінного живопису храму,

були достойні постати в цьому Храмі власне української культури й надихати на збереження традицій українського народу.

Дещо інакших композиційних засад, інтерпретуючи сакральні сюжети на новітній манер, дотримувався Ю. Буцманюк у 1937-1938 рр., завершуючи розписи греко-католицького храму св. Юрія у містечку Рава-Руська. Спочатку над ними працював Юрій Магалевський, але завершити стінописи йому завадила смерть. Тому, аби не дратувати польську владу, яка надто прямолінійно сприйняла використання певних моделей-натурників у вже написаних сакральних образах моделей-натурників у вже написаних сакральних образах жовківського храму, Ю. Буцманюк виїжджає в Раву-Руську після смерті свого попередника. Загалом було створено певний піднесений, сповнений сподівань і надій настрій оздоблення цієї невеличкої церкви. Сюжети справа й зліва від іконостаса представляють святого Володимира Великого із золотим, декорованим дорогоцінним камінням і перлами тризубом у руках, та княгиню Ольгу, що тримає макет золотого храму на вишитій золотом хустині. Обидві постаті вдягнуті в надзвичайної краси та дорогоцінної роботи давньоруські строї з характерною орнаментикою, а голови їх прикрашено княжими коронами із золота та коштовного каміння. Ці фігури ніби є доповненням іконостаса.

Привертають увагу дві композиції, створені для бокових ніш простінку, де згори зображено Ісуса Христа, який благословляє селян і навчає дітей. Усі персонажі обох сюжетів одягнені в традиційне національне вбрання. Це багатофігурні зображення, які поділено на дві частини. Нижні відведено для юрби дітей і селян. Подібність композиційного вирішення компенсується відмінним розташуванням фігури Спасителя, що надає поліхроміям різного емоційно-естетичного звучання. Серед дітей, які згуртувалися довкола нього, він — Учитель, що навчає правді життя, а для селян, яких благословляє з висоти, єдина надія. Вони збентежені появою Спасителя, але очі їхні повні сподівань і віри в майбутнє. Характер композицій також підкреслює колористичне вирішення. Насичені та активні барви в сюжеті “Христос і селяни” та збудована на нюансах м’яка колористика сюжету “Христос-Учитель”.

На бічних пілонах зображено Василя Великого та св. Луку. Їхні образи витримані в класичних традиціях сакрального живопису.

Сприймавши послання Д. Буцманюка, молодий художник Дам’ян Горняткевич у роботі над стінописами храму Різдва Богородиці в Угневі використав також сюжет “Покрови Богородиці”, але, звичайно ж, інтерпретував його у власній манері. Він використав досвід і П. Холодного-старшого, і Ю. Буцманюка, синтезуючи свій власний підхід до творення композиції, який можна охарактеризувати як історико-етнографічний. Крім видатних історико-політичних особистостей України та Галичини, таких як Нестор Літописець, Тарас Шевченко та ін., він вводить у композицію власний символ єднання українських земель — зображення чотирьох жінок у традиційних костюмах різних регіонів Східної та Західної України, а також пару молодят у традиційному строї Угнівщини, представників різних верств населення прикордонних із сучасною Польщею територій у їхньому повсякденному та святковому одязі.

У зимовий період, що в 1933-1934 рр. видався особливо холодним, майже всі живописно-оздоблювальні роботи в храмах Галичини були призупинені. Тим часом Дам’ян Горняткевич скрупульозно аналізував спроби втілення національної ідеї досвідченіших колег. Маючи потяг до мистецтвознавчого узагальнення побаченого та почутого, що пізніше виявився в його великих працях і критичних статтях з мистецтвознавства та історії українського мистецтва, Д. Горняткевич шукав джерел інспірації в тих митців, яких брав собі за приклад. У Яна Генріха Розена він відзначав впливи ренесансу та бароко, для яких характерним було включати у фігуративні композиції особи замовників або патронів храмового будівництва. На стінах вірменського храму майже з фотографічною подібністю з-під талановитого пензля Я.Г. Розена постали зображення трьох архиєпископів Львова та багатьох інших впізнаваних мешканців міста й околиць. Особливо важливою є поява серед персонажів стінопису головного храму вірменської громади м. Львова особи митрополита Андрея Шептицького.

Патріотичними за суттю та змістом Дам’ян Горняткевич характеризував поліхромії, що їх творив у той час у церкві отців

Василіян у Жовкві Юліан Буцманюк. Їх він визначає як “цілі сторінки з давньої та новітньої історії України з постатями не лише діячів на полі церковного життя, але також політиків, мужів науки, літератури й мистецтва”. За тим самим принципом творить, на його думку, і Петро Холодний свої вітражі для церкви Успіння Богородиці у Львові, виявляючи, за допомогою вишуканих вітражних полотен, найбільш значущі та ключові аспекти та постаті історії Київської, Галицької та козацької Русі [6].

Ознайомившись з усіма цими зразками неперевершеного мистецького хисту, після завершення роботи над першою частиною храму в червні 1934 р., митець повертається до опрацювання образу Покрови Богородиці, який він задумав для другого, меншого за розмірами підбанного простору. У композиції мотиву “опікунки культурного й суспільного життя в Україні” Матері Божої Покрови митець пропонує глядачеві схему побудови поліхромії, подібну до тієї, яку використав Ю. Буцманюк у жовківському храмі оо. Василіян. Але, залишаючись вірним собі, митець не переобтяжує сюжет людськими образами. У цій поліхромії використано пейзажний мотив Львова та Києва, зокрема зображено найвизначніші святині цих міст. У стінописі Покрови є і метафорична національна символіка, і зображення не лише представників інтелігенції, історичних провідників народу й самого народу східних, центральних і західних регіонів України в традиційних строях як уособлення насамперед міщанства та селянства. Центром композиції є фігура Богородиці, що захищає людей своїм омофором, та діти в національному вбранні, які тримають перехрещені, але не підняті ще прапори в національних кольорах. У руках дівчинки блакитний прапор та квітчастий вінок, який вона простягає до Святої заступниці. Погляд її прикутий до юнака — майбутнього захисника та творця-здобувача незалежної Батьківщини. Він не випускає з рук жовтого прапора, тримаючи його як військову хоругву. Праву руку юнак простягає до Богородиці, тримаючи в ній терновий вінець — символ пройдених та майбутніх випробувань свого народу.

Зліва від Богородиці крокують представники міщанства та селянства, праворуч зібралася когорта провідних історичних

діячів. Але, на жаль, не всі образи Горняткевича збереглися. На бані проглядають плями забілів, подекуди пізніше підмальовані без відновлення образів, що були в місцях прогалін. Про первісний вигляд стінопису довідуємося від автора й можемо його оцінити завдяки кільком збереженим фотографіям, які зробив помічник Д. Горняткевича, студент малярства та фотографії Віленського університету Олександр Дикий [6].

Кого ж художник обирає для зображення у своїй композиції? Ходу історичних персонажів розпочинає Апостол Андрій з хрестом в руках, бо, за легендою, саме він приніс на нашу землю християнство. За ним ідуть хрестителі Русі, святі Ольга та Володимир. Княгиня Ольга тримає в руках макет храму, що нагадує Десятинну церкву, багатобанна просторова структура якої стала праобразом усіх храмів Руської Церкви східнохристиянського обряду. Наступним у когорті історичних діячів, що спричинилися до становлення і розвитку української культури, для Дам’яна Горняткевича є Нестор Літописець. Він тримає розгорнутий сувій, на якому раніше були написані літери, у наш час втрачені під забілами. Наступними для розкриття задуму з історико-культурологічної точки зору в композиції було зображено князя Данила Галицького в королівській короні та горностаєвій мантії, гетьмана Івана Мазепи та Тараса Григоровича Шевченка. Їхні постаті було втрачено. Подібна доля оминула лише одного з творців українсько-руської літератури в Галичині, члена “Руської Трійці” Маркіяна Шашкевича. У оригінальному розписі його постать у повсякденному священничому вбранні передувала образу Дмитра Вітовського в однострої старшини УСС. Тому не дивно, що фігуру провідного політичного діяча ЗУНР було забілено, а те місце підфарбовано так, ніби її там і не існувало. Це добре видно за сучасним станом збереження розпису, тому що забіли робили вапном, а воно має здатність роз’їдати і новий пігмент. Дивом зберігся образ митрополита Андрея Шептицького, який для митця був сучасником і втіленням відродження національної культури.

Окрему групу складає друга частина персонажів, що персоніфікує етнографічну складову поліхромії. Можемо припустити, що на використання цього ходу могли наштотувати

митця вітражі П. Холодного-старшого, де добре читається саме етнографічна складова композицій, (наприклад, традиційне вбрання руських князів, орнаментика козацьких строїв і характерне вбрання львівських міщанок XVI — XVII ст.) Відповідно фундатора храму в Угневі Степана Жуковського з дружиною Д. Горняткевич зображає у вбранні багатих міщан регіону. Показовою є також пара молодят у характерних святкових строях. На голові дівчини надзвичайно цікавий головний убір і прикрашена хутром свитка. За молодими розташовано міщан традиційного вигляду з передмістя Угнева та Застав'я. Поряд з ними жінки в костюмах різних етнографічних регіонів: холмчанка, киянка, подолянка та гуцулка. На жаль, до наших днів збереглися лише останні чотири жіночі фігури. Усі інші, за дещо незрозумілих причин, були поховані під шаром вапна.

Отже, розглянувши далеко не всі зразки появи образів історико-культурних і політичних діячів у монументальному живописі Східної Галичини першої третини XX ст. у контексті процесу відродження національної української культури, що мало спричинити й остаточне відновлення державності українського народу, можемо зазначити, що українські митці зробили важливий крок до осучасненого відродження давніх славних традицій українсько-руського монументального мистецтва, зокрема сакрального. А з урахуванням того, що церква для українця майже завжди була центром духовності та міцності нації, певним самоідентифікатором народу, традиції зображення патронів і провідників народу серед святих і праведників було відроджено саме в храмовому живописі. Розглянувши вказані приклади, можемо зазначити, що фігури діячів історії, церкви та культури здебільшого характеризуються певною статикою, навіть незначні їхні рухи є фіксовані, завершені. Це надає їм переконливості, виявляє наявність внутрішньої сили, яка необхідна провідникам народу в будь-які часи. Також варто наголосити, що митці початку XX ст., вже маючи можливість вивчати теоретичні напрацювання багатьох поколінь у галузі композиції, вдало користувалися засадами статичності і динаміки в побудові композиції та правилами поєднання великих і малих форм на площині.

1. Волошин Л. Княжий дарунок великого мецената: Митрополит Андрей Шептицький у житті і творчості Олекси Новаківського. — Львів: Свічадо, 2001. — 200 с., іл. 2. Шептицький А. З історії і проблем нашої штуки // Діло. — 1913. — 2 груд. 3. Д-ський Є. Вистава "незалежних", а українські малюки // Діло. — 1910. — № 151-153. 4. Буцманюк Ю. Стинопіс Жуковської церкви Христа-Чоловіколюбця. — Львів: Місіонер, 2006. — 152 с., іл. 5. Островецька М. Здається — це було вчора. — Едмонтон: [б. в.], 1982. — С. 23. 6. Горняткевич Д. До історії найновішого іконопису Угнівської церкви / Угнів та Угнівщина // Історично-мемуарний збірник [Ред. В. Лев]. — Нью-Йорк — Париж — Сідней — Торонто, 1960. — С. 18-34.

#### Annotation

*Olena Yakymova. Artistic interpretations images of prominent persons of Ukrainian history, cultura and politic in the temple and sacral murals of Eastern Galicia of the first third of the XX-th cen. The article is about the use of figurative images of historical, cultural and political figures of Ukraine in the context of formative and theme searches of Ukrainian artists who worked on murals and stained glass windows for churches in Eastern Galicia in the first third of the twentieth century. We investigate the sources of inspiration of artists and objectives they set themselves by entering into sacred painting portraits and symbolic image of outstanding people of history and culture. Also we analyzed the significance of occurrence of these stories to understand the value of the Church in the minds of the Ukrainian people.*

**Key words:** temple and sacral murals, statesmen, early twentieth century, Julian Butsmanyuk, Damyan Gornyatkevych, Petro Holodny

#### Аннотация

*Олена Якимова. Образы деятелей истории и культуры Украины в храмовой стенописи Восточной Галиции первой трети XX в.: художественные интерпретации. В статье рассмотрено использование фигуративных образов историко-культурных и политических деятелей Украины в контексте формотворчески и сюжетных исканий художником-украинцем, работавшим над стенописью и витражами для храмов Восточной Галиции в первой трети XX ст. Исследуются источники инспираций художников и задания, которые они ставили перед собой, вводя в сакральные росписи портретные и символические изображения выдающихся личностей истории и культуры. Проанализировано значение появления этих сюжетов для понимания значения Церкви для украинского народа.*

**Ключевые слова:** храмовая стенопись, витражи, деятели истории и культуры, источники инспираций.