

Ростислава ГРИМАЛЮК  
*кандидат мистецтвознавства,  
Інститут народознавства НАН України*

## **ХУДОЖНИК – ЧАС – МИСТЕЦЬКИЙ ОБРАЗ (ЖИВОПИСНИЙ АНСАМБЛЬ ЗОЛОЧІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ СВ.МИКОЛАЯ)**

Одним з важливих компонентів програмного ансамблевого оформлення внутрішнього простору золочівської церкви св.Миколая виступають розписи стін і склепіння в апсиді та наві храму, для виконання яких запросили Модеста Сосенка — неординарного, вдумливого, талановитого митця, знавця естетики церковного малярства, яскравого представника сподвижницької когорти митців поч. ХХ ст. Вони робили впевнені кроки до пропагування новітньої української естетики, покликаної підняти українське мистецтво, акцентувати на його вагомості, завоювати україномовній літературі та українському сецесійному малярству шанувальників середньої української інтелігенції. У своїх поліхроміях Модест Сосенко розкриває перед глядачем свій час, наповнений природним бажанням кардинальних змін у суспільному житті, в суспільній думці, в мистецько-філософській культурі українського народу загалом. Гостро відчуваючи сучасність, митець став свого роду виразником цих змін, що нуртували в політичному, суспільному та культурно-мистецькому середовищі, узагальнену картину якого доречно змалювати, щоби зрозуміти глибину та вагомість проблем, що постали перед М.Сосенком, і розв'язати які він зумів у своїх станкових та монументальних творах, зокрема у церковних розписах.

В Україні на поч. ХХ ст. у всіх сферах художньої діяльності зароджуються тенденції, співзвучні з духом часу. Багато художників й архітекторів зближуються з прогресивними політичними рухами, що знаходить свій вияв у їх творіннях. Цей вияв особливо відчутний у мистецтві Західної України, де

розвиток культури і мистецтва на межі ХХ ст. були пов'язані з історичними умовами життя різних верств населення, з еволюцією духовного, морального, естетичного підґрунтя. Кінець ХІХ – поч. ХХ ст. — період, ознаменований інтенсифікацією національної думки, національної боротьби українського народу, які проявилися в активному заснуванні та жвавій діяльності політичних, культурних і мистецьких об'єднань і товариств, студентських гуртків, галицької преси. У мистецтві, зокрема в архітектурі, вбачали силу, здатну підняти народ, спричинити до духовного відродження української нації, української культури. “Український стиль” набував глибокого значення та сенсу, і не стільки естетичного, як ідейного. Ідея відродження власної національної спадщини, яка отримала яскравий вияв насамперед у сфері архітектури, досить швидко опанувала широким простором монументально-декоративного, образотворчого й ужиткового мистецтва.

Сформована на поч. ХХ ст. українська галицька інтелігенція намагалася піднести рівень української культури шляхом європеїзації мистецького життя. Животворні імпульси новітніх мистецьких тенденцій надходили потужною хвилею через Краківську та Мюнхенську академії мистецтв, через Італію та Францію, куди обдарована українська молодь їхала на студії, а по поверненні до краю щедро ділилася набутими знаннями в колах мистецьких товариств, виставкових залів, наполегливо шукаючи нових доріг для українського мистецтва.

Подався на навчання до Краківської школи образотворчого мистецтва [1] у 1896 р. і М.Сосенко. Ще навчаючись у старших класах реальної школи у Станіславові, він цікавиться мистецтвом і сподівається на подальше здобування освіти у вищому художньому закладі. Перші мистецькі захоплення і мистецька наука припадають юнакові на вік від 17 до 25 років, коли молода людина вразливо сприймає навколишній світ, пожадливо всотує мудрості науки, настанови професорів і бурхливі ідеї мистецького богемного середовища. Все це залишає глибокий відбиток у душі майбутнього майстра і визначає його мистецьку індивідуальність. Формування особистості М.Сосенка як

художника “нового мистецтва” припало на період 90-х рр. XIX ст. — період знаменний, переломний для європейського мистецтва і фатальний, неоднозначний для мистецтва українського. Центральна і Східна Європа, а за нею і слов’янський Схід, жваво зреагували на стилістичні шукання нової епохи. Німеччина поч. XX ст., куди Сосенко вирушає як стипендіат Митрополита Андрея Шептицького навчатися в Мюнхенській академії мистецтв на відділі технічного малярства (майстерня Оттона Зайтца) [2, 9-10], постала перед молодим Модестом у 1901 р. з її окремішнім сприйняттям проблем “нового мистецтва”, з її респектабельністю та багатощими музейними збірками. Колекція Старої Пінакотеки захопила Сосенка. Тут він виконав копії монументального диптиха Альбрехта Дюрера “Чотири апостоли” з притаманним йому чуттям гармонійності й цілісності рисунка та чудової гри барвних тонів, творів Рембрандта та інші. Цінним для молодого художника виявився також безпосередній, хоча й короткотривалий, контакт з ідеями мюнхенського югендстилю та принципами так званої лабораторії „природних взорів” [3, 27-28].

Менше року навчався М.Сосенко в Мюнхенській академії мистецтв. Гостро відчувуючи надходження пульсацій мистецьких рухів лише через німецьку парафразу, вирішує звернутися до першоджерела та їде до Парижа. З 1902 до 1905 р. молодий художник працює в Паризькій національній школі мистецтв у Леона Бонна — відомого французького портретиста. Класична традиція, якою перейнято було всю атмосферу майстерні Бонна, безперечно, допомогла у формуванні художньої особистості молодого Сосенка. Загалом для паризького творчого середовища характерним було те, що “одні киплять у лабораторії нових ідей”, а інші твердо стоять на традиціях минулого, і ці антитези засвідчували для світового мистецтва “взірцевий синтез із міцних традицій та сміливих нових слів” [4, 68-69]. Одне без іншого було б або мертвим, або безпідставним.

Ще з років навчання у Паризькій школі у М.Сосенка вириковується власна живописна манера, формуються і вдосконалюються художні навички. Три роки студій стали для молодого

митця справжньою школою творчих набутків насамперед у техніці малярства, в знайомстві з академічною живописною тенденцією — все це виховувало відчуття художньої культури і смаку.

М.Сосенкові імпонують новітні тенденції в західноєвропейському мистецтві, які цілковито поглинають художника після повернення в Україну. У 1906 р. він оселяється у Львові й влаштовується працювати у Львівському національному музеї, де робота над реставрацією та консервацією музейних ікон XV – XVI ст. забирає весь його час. Багата збірка ікон Національного музею відіграла значну роль у розвитку Сосенка як художника. Робота з іконами чимало допомогла йому у зрозумінні глибинно традиційних, естетико-культурних засад українського мистецтва.

Митець продовжує активно працювати не лише над станковими картинами, але й над монументальними творами. У 1900 р. Сосенко на замовлення Митрополита Андрея Шептицького та єпископа Хомишина малює іконостас для катедрального храму в Івано-Франківську. І в цьому ж році митець виконує розпис бабинця церкви в с.Яблуниця біля Ворохти, а згодом розписує церкву в с.Пужники поблизу Тлумача та в с.Більче Золоте [5, 6]. На жаль, усі вищезгадані стінописи не збереглися, тому важко прослідкувати еволюцію стилістичних спроб і формотворчих прийомів Сосенка в його настінних поліхроміях. Зате можемо переконливо стверджувати, що у виконаних розписах М.Сосенко зарекомендував себе як вдумливий монументаліст-декоратор, як знавець естетики церковного малярства сучасного храму, котрий не копіював, а лише вдало використовував близькі йому традиції українського іконопису X – поч. XII ст., синтезував їх із новою стилістикою європейських мистецьких течій, створюючи власне бачення українського модерну. Все це мотивувало надходження нових пропозицій, зокрема оздоблення розписами і вітражами церкви Святого Михаїла в с.Підберізці під Львовом, над якими художник працював протягом 1907–1910 років [6, 3]. Робота М.Сосенка над оздобою внутрішнього архітектурного середовища цер-

кви в с.Підберізці супроводжувалася виконанням художником й інших замовлень — розписи церкви в с.Печеніжині біля Коломиї (зруйнована під час війни) та церкви в с.Славське поблизу Стрия 1909 року (значно перемальована). В цьому ж році Сосенко береться до виконання образів для іконостаса церкви Онуфріївського монастиря оо.Василіян у Львові та двох ікон: “Богоматір” і “Спас”. У художньому вирішенні іконостаса М.Сосенко звертається до західноукраїнського іконопису XVII ст., що виразно проступає у довершеності структури іконостаса та у вирішенні апостольського й пророчого рядів. Іконописні вставки виступають у синтетичній цілісності з різьбою, проєктованою Сосенком на зразок краснопуццанського іконостаса першої половини XVIII століття.

Ця стисла картина виконаних Сосенком великих малярських замовлень протягом короткого відтинку часу в 10 років подана з метою показати неймовірну працездатність художника, масштабність мислення, його особливу здатність передбачати синтезну взаємодію різних видів мистецтва (різьби, іконопису, вітража, розпису) в єдиному просторі храмової споруди.

Робота над ансамблем оздобу церкви в с.Підберізці принесла успіх художникові. Його охоче запрошують до праці над розписами інших храмів. У тогочасних публікаціях зазначають ще дві церкви, які розписував М.Сосенко — в с.Дев’ятники Львівської області, яка на жаль була зруйнована у 1945 р. під час війни, та в с.Вузлове, що на Радехівщині (також знищена у 1960-х роках).

У 1910–1911 р. М.Сосенко працює над проєктом поліхромії та іконостаса церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, який не був втілений. Проєкти художника, виконані в техніці рисунка і акварелі, нині зберігаються у фондах графіки Національного музею у Львові і залишаються свідченням прагнення митця синтезувати минуле і модерне, східне та західне, а також усвідомлення власних можливостей, опертих на добрих знаннях світового мистецтва, глибокому чутті стилю, досконалої колористики [7, 39].

1911 р. ознаменований для Модеста Сосенка особливою

інтенсифікацією творчої думки, генерацією нових ідей і проєктів щодо настінних розписів одразу трьох храмів — церкви у с.Конюшки (не збереглися), церкви Святого Воскресіння у с.Риків на Золочівщині Львівської області (збереглися лише розписи купольної частини трансепту та іконостас) [8, 442-443] та церкви Святого Миколая у м.Золочеві (настінна поліхромія та іконостас), робота над реалізацією яких тривала два роки. Понижені часом і змінами уподобань розписи були поновлені із частковим збереженням автентичного авторського рисунка та колористики, іконостас розібраний, а окремі ікони з іконостаса (“Святі Антоній та Феодосій Печерські”, “Святі Костянтин та Олена”, “Святі Кирило і Мефодій”, „Святі Володимир та Ольга”) передані на збереження до Музею релігії у Львові. Ікона „Андрій Первозваний”, у якій, безсумнівно, втілено портретне зображення Митрополита Андрея Шептицького, поповнила збірку Національного музею у Львові, а образ „Святий Йосафат” отримав прихисток до кращих часів на горищі хати неподалік від церкви. Витримані в єдиному стилі ікони привертають увагу оригінальною художньою мовою, особливістю ходу композиційного вирішення, злагодженою колористикою, а особливо — вишуканою орнаментикою тла та золочених німбів, утвореною легким лінійним візерунком.

Вищезгадані ікони виразно констатують випрацювану, зрілу художньо-зображальну манеру Модеста Сосенка. На площинно трактованому тлі силуетно проступають постаті святих, зображення яких синтезують у собі українську іконну традицію та живописність світського портрета — монаші, священницькі або ж княжі шати подані узагальнено, легко прорисовані лініями-асистами чи стриманим орнаментом, тактовно зосереджують увагу на ликах святих, модельованих жвавим, об’ємним, звучним мазком, які виявляють характерний типаж сосенкових портретів. Особливу вагомість образів художник акцентує виразністю очей, блиском світла у спрямованих на глядача зніцях. Такою є постать ченця Антонія в іконі “Святі Антоній та Феодосій Печерські”, в якій також вгадується портретне зображення Митрополита Андрея Шептицького. Світ-

лотіньовому та живописному моделюванню обличчя Митрополита приділена така ж увага як і лику святого Володимира Великого, погляд якого теж відмічений гострим світловим блиском. У значно стриманішій, більш площинній манері виконані Сосенком жіночі постаті святих Олени та Ольги, причиною якої став зважений художньо-композиційних хід, оскільки зазначені персонажі становлять наче другий план зображень і спричиняють наявність легкої просторовості.

Загалом усі попарні образи святих представлені навмисно завеликими щодо картинної площини ікон. Саме такий композиційний прийом сприяє підкресленню монументальності, вагомості зображуваних постатей в історії українського народу, їх роль у становленні держави. Виокремлення образу Митрополита Шептицького наголошує на феномені цієї людини в українській культурі та мистецтві, в церковному та світському житті народу, на його неоціненній ролі у підтримці та фінансуванні освіти молодих митців у мистецьких академіях Європи. Згадаймо, що М.Сосенко теж був стипендіатом Митрополита Андрея Шептицького, подорожував по Святій Землі та здобував освіту у мистецьких закладах Мюнхена і Парижа.

Для іконостаса церкви М.Сосенко виконав ще дві ікони — „Святий Йосафат” та „Андрій Первозванний”. Ці образи вибрані художником не випадково серед загального пантеону українських святих, адже святий мученик Йосафат був одним з перших уніатських священиків, який „виявив незвичайну святість свого життя, а любов’ю до всіх, покорою і ревністю з’єднував собі серця усіх, навертаючи їх до церковної єдності” [9, 26,41; 10, 37]. Після смерті святого Йосафата його пам’ять та ідеї запекло знеславлювалися московською православною церквою, а найважливіші матеріали, що стосувалися життя і діяльності мученика, були вивезені до Москви. Впродовж століття зображення св.Йосафата викликало негативну реакцію противників унії, ікони св.Йосафата знищували, фрескові зображення замальовували, а ілюстрації в книгах у кращому випадку заклеювали. Тому й не дивно, що ікона „Святий Йосафат” опинилася захищеною на горищі хати і лише недавно

повернулася до живописного ансамблю іконостаса Миколаївської церкви.

Поколінне зображення святого Йосафата позначене статичністю, простотою і ясністю вислову, відсутністю зайвих деталей. В руках, схрещених на грудях, — Євангеліє і топірець, знак мученицької смерті. На худорлявому блідому обличчі — вираз духовної моці та спокою. Саме у ликові святого виразно проступає індивідуальний малярський почерк митця, характерний для всіх станкових та стінописних творів Модеста Сосенка, — іконно видовжений овал обличчя, тонкі здрібнені риси, подовжений контур носа, невеликі очі, пригашені довкола легкою тінню, — риси, що виразно нав'язують до українських ікон XIV–XVI ст., як, зрештою, і трактування важких складок одягу за допомогою штрихів-асистів. Все це в поєднанні з тонким чуттям художника новітніх стильових віянь сецесії, які перш за все проявлялися в духовно-емоційному стані, в тонких гранях душевних переживань і у відповідній глибокій приглушеній колористиці зображень, дало художньо довершені результати у творах М.Сосенка. Постаті святих сприймаються надзвичайно цілісно та монументально на орнаментованому золотом мерехтливому тлі, розграфленому за принципом симетрії четвертого порядку, що проявилася у численних повторях елементарних мотивів — чотирираменних хрестиків, уписаних у квадрати, з'єднаних на стиках чотирираменною зіркою.

Ідентичний орнамент послужив тлом для образу святого апостола Андрія Первозванного. Будучи послідовним в образних засобах художнього виразу, Сосенко подає постать святого витончено, одухотворено, глибинно і драматично водночас. Невипадковим тут є злиття в єдиному образі постаті святого апостола, з іменем якого і візантійська, і українська церкви пов'язують початки свого християнства, та постаті Митрополита Андрея Шептицького, з яким пов'язують відродження української нації та втілення ідеї вільної держави. Могутності звучання, внутрішньої напруги зображенню надає кольоровий лад ікони — важливий засіб формування образності, її



змістовності. Драматичність зіставлення багряно-червоних та брунатно-фіолетових мас підсилена гострими штрихами розбілених графічних складок одягу. Спрямований на глядача гострий погляд очей, абсолютно відмінний від відсторонено-мученицького погляду святого Йосафата, пронизує силою думки, глобальністю поставлених перед собою та перед нацією проблем.

Останні дослідження над ансамблем живописної оздоби Миколаївського храму дали можливість повної атрибуції ще двох полотен, які належать пензлю М.Сосенка, і нині зберігаються у фондах Національного музею у Львові — парні ікони „Благовіщення” і „Різдво Христове”, виконані художником 1913 року. Незважаючи на те, що сюжет Благовіщення є обов’язковим елементом іконостаса церкви, ікона не мала місця на царських воротах, про що свідчить світлина 1925 р.[11], а була окрасою стіни храму, як і парне до неї живописне полотно „Різдво Христове”. У ряді намісних ікон „Благовіщення” опинилося лише тоді, коли після ліквідації УГКЦ у 1946 р. з іконостаса вилучили образ „Святого Йосафата” і на його місце помістили овальну композицію Благовіщення, що підтверджують чорнобілі світлини 60-х років ХХ ст., виконані відомим дослідником українського мистецтва П.М.Жолтовським.

Обидві композиції, замкнені у овальне обрамлення, виконані у синтетичній іконно-живописній манері. Зображення модельовані звучним, експресивним мазком, об’ємність шат акцентована лініями-асистами. Зіставлення кольорів вишукане — ледь приглушене у вирішенні тла і активне, у вохристих, багряних та фіолетово-синіх барвах, на постатях святих та ангелів. Сюжетно-композиційним центром обох полотен виступають постаті, що творять умовний трикутник, де зосереджений і духовно-емоційний центр кожного з представлених творів.

На жаль, нині важко оцінити ансамблевість та мистецьку вартість живописного наповнення іконостаса золочівської церкви, оскільки до храму повернулася лише ікона святого Йосафата. Проаналізувати художньо-естетичну цінність сакрального твору, яким є іконостас, можливо на прикладі

цілісних іконостасних ансамблів церкви Святого Воскресіння у с.Риків на Золочівщині та Онуфріївського монастиря у Львові, виконаних рукою М.Сосенка.

На західній стіні церкви в архітектонічних живописних обрамленнях зберігся напис „В честь і славу Божу відреставровано храм сей в літах Божих 1911–1913 заходами і трудами о.Стефана Юрика пароха кистю живописця М.Сосенка”. До виконання розписів у золочівській церкві святого Миколая художник приступив уже маючи значний досвід у проектуванні подібних оздоб внутрішнього простору цілої низки церков. Золочівські розписи стали художньою квінтесенцією творчого доробку митця. По завершенні роботи над ними М.Сосенко вирушить до Києва, а за деякий час поїде до Італії, відвідає Рим, Флоренцію, де з захопленням огляне музейні колекції, виконає на полотні значну кількість копій фресок Фра Беато Анжеліко. Після повернення в Україну, переповнений враженнями і новими ідеями, художник прийме замовлення на втілення в життя ще одного великого проекту — ансамблю декоративної оздоби залів Музичного інституту українського товариства “Просвіта” ім.М.Лисенка (1913–1916 р.), який теж всотає в себе риси української сецесії та прадавньої символіки наших предків, а також багаті традиції музичної та мистецької культури українського народу.

Та найважливішою, ще протягом виконання розписів церкви в с.Підберізіці та після їх завершення, була праця М.Сосенка в Національному музеї у Львові над виготовленням копій з давніх прикрас рукописів Ставропігійського музею та збірки рукописів “Музею каноніка Антона Петрашевича” для видання у 1922–1923 р. трьох випусків альбому „Прикраси рукописів Галицької України XVI ст.” [12]. Робота над виконанням копій була копіткою і затягнулася аж до 1920 р. Не була завершеною у зв’язку з кончиною художника. Пізніше рисунки будуть переведені в літографію та цинкографію для видання таблиць візантійської орнаментики. Водночас Модест Сосенко виконував також нотатки-шкіци з окремих видань зі слов’яно-візантійської орнаментики. Він вивчав, порівнював, зіставляв,

поєднував зразки орнаментів, вносив власні корективи, відпрацьовував колористику мотивів, які потім використовував у своїх монументальних працях. З оздоблення рукописних книг, для прикладу, Сосенко черпає плетінкові мотиви (зокрема з Євангелія з Олеська XVI ст.), які потім застосовує у розписах церкви в с.Риків, а також і в золочівській церкві.

Та не лише плетінкові мотиви прикрас давніх рукописів дали поштовх ідеї декоративного вирішення ансамблю розписів церкви святого Миколая у м.Золочеві. Могутнім джерелом інспірацій стало особливе зацікавлення народним орнаментом, зокрема гуцульським (вишиваним, тканим і різьбленим) та полтавським (гаптованим). Автор сміливо поєднує фрагменти з різних орнаментів, часто замикаючи їх контуром на зразок вишиваних уставок на рукавах жіночих сорочок, у власній оригінальній системі оздоби.

Слід зазначити, що М.Сосенку, як художнику-монументалісту, віртуозному майстру настінного декору, притаманне тонке відчуття внутрішнього архітектурного простору храму та вміння його увиразнити й акцентувати за допомогою орнаментованих площин, смуг, фризів симетричних композицій, органічно поєднаних у злагоджений ансамбль оздоби. Орнамент виступає не лише прикрасою стінних площин, але й композиційним елементом, що єднає малярство з архітектурою.

Для декорування прямокутного простору церкви, завершеного на сході півкруглою апсидою і накритого півциркульним склепінням, художник обирає дзеркально-осьовий принцип симетрії, намагаючись за допомогою орнаментів зрівноважити та знівелювати певну асиметричність у розташуванні віконних прорізів на південній та північній стінах споруди. Нервюри, що членують склепіння церкви на зразок готичних, вкриває легкий нещільний декор, почерпнутий з тканих рушникових орнаментів. Склепіння між нервюрами заповнені синтезованими зображеннями „світового дерева” і рослинних мотивів, виконаними у пастельно-зелених холодних кольорах на густобузковому тлі. Подібні орнаменти М.Сосенко використає згодом у розписах малої зали Музичного інституту українського

товариства “Просвіта” ім.М.Лисенка, тільки в поєднанні з фігурними мотивами.

По ребрах нервюр орнамент збігає нижче, до віконних прорізів. Гліфи, або скоси віконних прорізів, прикрашені стилізованим барвистим вінком квітів, серцевинки яких заповнені сакральними та солярними знаками. Жовто-гаряче тло скосів шириться на стіни церкви і стає основою для поясних фризових орнаментів, які оперізують площини стін наввище церкви по периметру. Вгорі, обабіч вікон, простінки заповнені декором, що нав’язує до елементів гуцульської різьби по дереву, нижче — фрагменти квіткового фризу, мотив якого почерпнутий з полтавських гаптів (переспів цього мотиву буде використаний художником знову ж у розписах Музичного інституту).

З рухом униз декор стає щільнішим, масштабнішим і кольорово насиченішим. Замикає оздобу церкви понизу широкий геометризований фриз, основу якого складає квадратний модуль, повторений багаторазово по горизонталі, що виразно нав’язує до орнаментів жіночих герданів. Та квінтесенцією декоративної оздоби церкви виступають дві парні симетричні композиції — образ рай-дерева (Світового дерева). Відомо, що саме зображення рай-дерева у давні часи зумовило перевагу рослинно-геометричних орнаментів в інтер’єрах українських церков XI – XII ст. [13, 351], які з новою силою розквітли на стінах кам’яних храмів уже на поч. XX ст. У власному варіанті М.Сосенко малює рай-дерево пишним, багатоколірним, щедро наповненим золотими вкрапленнями, наче променями Божого світла. Барва на композиції переливається відтінками веселки — від брунатного, голубого, ультрамаринового, бузкового до вишневого, червоного, помаранчевого і жовтого. Зрештою, золото, не в такій кількості як на зображенні рай-дерева, присутнє в усіх орнаментах стін та склепіння церкви, і наповнює її простір тремтливим мерехтінням протягом всього дня.

Два рай-дерева, розташовані на протилежних стінах, умовно з’єднані між собою підпружною аркою, прикрашеною легким плетінковим орнаментом у зближених вохристих барвах, відтінених зеленим окисом хрому. Така ж арка, але значно вуж-

ча, відділяє наву церкви від її вівтарної частини, склепіння і стіни якої декоровані за прикладом основного простору храму. Відмінністю є лише постаті ангелів, зображені по три на обох боках півкруглої стіни, симетрично відносно центральної осі апсиди. Беручи до уваги, що всі фігурні зображення, які М.Сосенко вводив у свої розписи стін попередньо згаданих храмових споруд, були статичними, позбавленими видимого руху, постаті ангелів у золочівській церкві відзначені легкістю, динамізмом, духовним поривом. Тут очевидно є натхненність художника свіжими імпульсами європейського сецесійного мистецтва, яке на початку ХХ ст. поринуло в захоплення пружністю вигадливих контурів, шаленістю звивистих ліній, відкритістю людських почуттів та емоцій. Сосенкові ангели наче стримані в леті — волосся розвіяне, шати напнуті вітром, крила здійняті в русі, лики одухотворені. Стрімкість їх лету обмежує лише умовна рама, що замикає зображення. Блакитно-небесне тло розпису — наче ілюзорні прориви у безмежний зовнішній простір. Подібний характер зображень зустрічаємо у розписах і вітражі каплиці Пресвятої Богоматері церкви монастиря оо.Василіян у м.Жовкві, виконаних учнем Модеста Сосенка — Юліаном Буцманюком. Аналогічно потрактує свого крокуючого ангела Петро Холодний у вівтарній вітражній композиції "Благовіщення" Успенської церкви у с.Мражниця.

Дещо не вписується в загальну систему оздоби храму характером зображення, манерою живопису, колористикою розпис на хорах церкви — Богородиця Оранта в сонцесяйному ореолі, хоча в індивідуальній манері трактування лику Богородиці вгадується рука М.Сосенка. Причина полягає, очевидно, в значному переписанні образу в зв'язку з потребою реставраційних втручань.

На жаль, сьогодні неможливо відтворити цілісну картину еволюції мистецької думки М.Сосенка як художника-декоратора, художника-монументаліста, прослідкувати шляхи його тривалих і свідомих шукань нового стилю в монументальному мистецтві, оскільки значна частина його настінних розписів є втраченою. Зі всілелих 11-ти храмів, стін яких торкнувся

пензель великого майстра, збереглися до наших днів лише два, але й вони потребують негайного втручання високопрофесійних реставраторів, інакше за короткий час можуть увійти до переліку втрачених творів уже для нашого покоління.

1. Назву академії Краківській школі образотворчого мистецтва присвоєно Австрійською монархією в 1900 році.
2. *Свєнціцький І.* З нагоди посмертної виставки творів Сосенка в Національному музеї у Львові.— Прага, 1927.
3. *Лене Андреас.* Переплелись мистецтво і життя // Кур'єр ЮНЕСКО.— 1990.— жовтень.
4. *Свєнціцький І.* Модест Сосенко. P.S. до праці // Мистецькі студії.— 1993.— № 2-3.
5. *Голубець М.* Історії української культури // Діло.— 1937.— № 11.
6. Новини // Діло.— 1937.— № 11.
7. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії.— Львів, 2005.
8. *Грималюк Р.* Творчість Модеста Сосенка в часі становлення естетичний пріоритетів сецесії // Народознавчі Зошити.— 2004.— № 3-4.
9. *Шах С.* Святий Йосафат.— Мюнхен, 1968.
10. *Осєтр В.* Останні хвилини св.Священномученика Йосафата.— Нью-Йорк, Рим, 1968.
11. Фото А.Бохняка з архіву Інституту мистецтв Польської Академії Наук у Варшаві.
12. Прикраси рукописів Галицької України 16 в.— Жовква, 1922.
13. *Герій О.* Особливості орнаментального оздоблення українських церков XI—XII ст. і „рай-дерево” // Народознавчі Зошити.— 2004.— № 3-4.

*Rostyslava Hrymalyuk*

Ph.D. in Arts, The Ethnology Institute, UNAS

### **On Pictorial Ensemble of St. Nicholas Church at Zolochiv (creative person, time and artistic image)**

Modest Sosenko, author of monumental paintings, had been thoughtful gifted artist, connoisseur in aesthetics of church murals applicable at contemporary temples and bright representative of creators' pleiad that in early XX c. made firm steps toward propagation of present — day Ukrainian aestheticism. To Sosenko's brush belong paintings in 11 churches of the Western Ukraine. His keen interest in traditional folk ornaments, particularly Hutsul (embroidered, woven and carved) and Poltavian (stitched) ones had become quite powerful source of inspiration for works in St. Nicholas Church at Zolochiv.