

УДК 75.052.071.1(477)"19"Борачок
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.14>

Денисюк Ольга Юрїївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-8196-8608
olha.denysiuk@naoma.edu.ua

Сьомак Оксана Юрїївна,

доктор філософії (PhD),
старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0001-5437-4487
oksana.somak@naoma.edu.ua

МОНУМЕНТАЛЬНІ РОЗПИСИ СЕВЕРИНА БОРАЧКА У ЦЕРКВІ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В ГЛИНЯНАХ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛЬ

Метою статті є мистецтвознавче дослідження доступних для натурного обстеження монументальних розписів українського художника Северина Борачка у греко-католицькому храмі Святого Миколая в містечку Глиняни Львівської області в контексті розвитку галицького сакрального мистецтва 1930-х рр. із урахуванням іконографічних, стилістичних та культурно-історичних аспектів. У роботі вперше здійснено спробу аналізу іконографічної програми та стилістичних особливостей поліхромії, які поєднують традиційну структуру церковного стінопису з модерними живописними тенденціями. Розглянуто ключові композиції, зокрема: «Воскресіння Христове», «Зняття з хреста», «Різдво Христове», «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині», «Христос у домі Марфи й Марії», «Нагірна проповідь». Особливу увагу приділено іконографічним та стилістичним характеристикам розписів куполу, а також орнаментальній оздобі, які формують цілісну програму декорування храму. Підкреслено унікальність цих розписів, оскільки це єдиний сакральний об'єкт у Галичині, де зберігся цілісний ансамбль монументальних поліхромій за участі С. Борачка з його підписом. У статті акцентована увага на питанні техніки виконання та проблемі збереження розписів, що зумовлюють актуальність реставраційних досліджень. Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше було здійснено аналіз іконографії та художньо-стилістичних особливостей стінопису С. Борачка в церкві Св. Миколая м. Глиняни. Зроблено висновок, що розписи С. Борачка демонструють поєднання традиційної іконографічної програми з модерністичними художніми прийомами: чіткою структурованістю композицій, використанням діагональних побудов, увагою до емоційної виразності постатей та їх академічно вивіреном трактуванням. Аналіз ансамблю розписів у м. Глиняни відкриває нові перспективи як для подальшого вивчення сакральної спадщини С. Борачка, так і комплексного вивчення творчості митця.

Ключові слова: Северин Борачок, Глиняни, сакральне мистецтво, монументальний розпис, поліхромія, іконографія, національні традиції, стиль.

Denysiuk Olha, Somak Oksana. SEVERYN BORACZOK'S MONUMENTAL PAINTINGS IN THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN HLYNIANY: ICONOGRAPHY AND STYLE

The purpose of this article is to conduct a study of the monumental paintings created by the Ukrainian post-impressionist artist Severyn Boraczok in the Greek Catholic Church of St. Nicholas in the town of Hlyniany, Lviv region, within the context of the development of Galician sacred art of the 1930s, taking into account iconographic, stylistic, and cultural-historical aspects. For the first time, an attempt is made to analyze the iconographic program and stylistic features of the polychromes, which combine the traditional structure of sacred wall painting with modern artistic tendencies. The article examines key compositions, including The Resurrection of Christ, The Descent from the Cross, The Nativity of Christ, The Appearance of the Risen Christ to Mary Magdalene, Christ in the House of Martha and Mary, and The Sermon on the Mount. Special attention is given to the iconographic and stylistic characteristics of the dome paintings, as well as to the ornamental frames that form an integral program of church decoration. The uniqueness of these works is emphasized, since this is the only sacred site in Galicia

where S. Boraczok's monumental polychromes have survived, bearing the artist's signature. The article highlights issues concerning the painting technique and the challenges of preservation, which underscore the relevance of restoration research. The scholarly novelty of this study lies in the introduction of the first comprehensive analysis of the Hlyniany polychromes, their iconographic and stylistic features, into academic discourse. It is concluded that S. Boraczok's paintings demonstrate a synthesis of a traditional iconographic program with modernist artistic techniques: a clearly structured composition, the use of diagonal arrangements, attention to the emotional expressiveness of figures, and an academically precise rendering of forms. The analysis of the Hlyniany ensemble opens new perspectives for both further exploration of S. Boraczok's sacred legacy and a more comprehensive study of the artist's oeuvre.

Key words: Severyn Boraczok, Hlyniany, sacred art, monumental painting, polychromy, iconography, national traditions, style.

Вступ. У міжвоєнний період ХХ ст. в Галичині активно формувалися нові художні напрями у сфері сакрального мистецтва, що поєднували традиційні канонічні форми з модерними живописними практиками. Саме тут розгортається творча діяльність Северина Борачка, митця, який після навчання в Академії образотворчих мистецтв у Кракові та доволі тривалого перебування в Парижі, повернувшись до Галичини на початку 1930-х рр. створив монументальні розписи у декількох греко-католицьких храмах. У своїх творах він органічно поєднав європейський художній досвід із національними традиціями, формуючи нову естетику галицького сакрального мистецтва.

На сьогодні достовірно відомо, що авторству С. Борачка належать поліхромії створені ним у 1930-х рр. у церкві Св. Миколая в м. Глиняни (1932–1934, тепер Львівська обл.), храмі Вознесіння Господнього в с. Настасів (1937–1938), церкві Святого Йоана Богослова в с. Ілавче (1937), а також у храмі Св. Миколая в м. Теревовлі (1938–1939, тепер Тернопільська обл.). Серед названих до нашого часу збереглися лише два ансамблі – у церкві Св. Миколая в Глинянах та частково в храмі Вознесіння Господнього в Настасові. Якщо у Настасові твори С. Борачка становлять лише фрагментарну частину загального оздоблення храму, то розписи у Глинянах утворюють цілісний ансамбль, який можна розглядати як один із найповніших і найцінніших зразків його сакральної спадщини.

Актуальність дослідження зумовлена як недостатнім рівнем наукової уваги до творчої спадщини С. Борачка взагалі, так, зокрема, до його діяльності у сфері сакрального монументального живопису. Попри значний

художній і культурний потенціал цих розписів, вони досі залишаються малодослідженими в українському мистецтвознавстві та нерідко перебувають поза широким науковим і суспільним дискурсом. Вперше здійснюється спроба здійснити мистецтвознавчий аналіз поліхромій у церкві Св. Миколая в Глинянах, розкрити особливості іконографічної та стилістичної мови митця та простежити їхню трансформацію в контексті еволюції галицького сакрального мистецтва 1930-х рр. Дослідження також має важливий культурно-історичний вимір, оскільки сприяє осмисленню процесів інтеграції європейських художніх тенденцій у середовище українського мистецтва та збереженню національної спадщини.

Мета статті полягає у мистецтвознавчому дослідженні розписів С. Борачка у храмі Св. Миколая в Глинянах у контексті розвитку галицького сакрального мистецтва міжвоєнного періоду, з урахуванням іконографічного, стилістичного та культурно-історичного аспектів.

Аналіз досліджень. Творчість українського художника С. Борачка, значна частина життя і діяльності якого була пов'язана з еміграцією, досі не отримала системного узагальнення в українському мистецтвознавстві. Перші спроби реконструкції його життєвого та творчого шляху були здійснені Ольгою Денисюк у публікаціях «Северин Борачок: нові факти біографії та мистецької спадщини українського художника з діаспори» [1] та «Творчість Северина Борачка повоєнного періоду (1945-1975): аналіз мистецької спадщини та виставкової діяльності митця» [2]. Окремі згадки про художника зустрічаються в періодичних виданнях української

діаспори, наприклад, «Нотатках з мистецтва» [3], проте вони стосуються переважно його виставкової активності за кордоном і не містять відомостей про сакральну спадщину.

У працях, присвячених розвитку сакрального живопису Галичини у міжвоєнний період, творчість С. Борачка майже не відображена. Водночас храм Св. Миколая у Глинянах, у якому зберігся найповніший ансамбль його поліхромій, згадується, зокрема, у праці Мар'яни та Ростислава Студницьких «Церкви Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: художній образ храму» [5]. Окремий аналіз частини розписів у цьому храмі здійснила М. Студницька у статті «Церква святого Миколая. Сакральна спадщина Львівщини» [6].

Матеріали і методи. Матеріали дослідження складають монументальні розписи С. Борачка, джерельною базою є результати натурного обстеження ансамблю поліхромій, що включають аналіз сюжетних композицій, розписів куполу та орнаментального декору інтер'єру храму.

У процесі дослідження застосовано комплекс методів мистецтвознавчого аналізу, зокрема: іконографічний метод для інтерпретації сюжетної програми та виявлення її відповідності традиційній структурі сакрального стінопису; формально-стилістичний аналіз – для визначення композиційних і живописних особливостей розписів; культурно-історичний підхід – для розгляду творів у контексті доби. Також впроваджено елементи атрибуційного аналізу для уточнення авторства і визначення місця розписів у творчій спадщині митця. Застосування зазначених методів забезпечило здійснення аналізу іконографічної програми та художньо-стилістичних особливостей доступних для натурного обстеження композицій монументального живопису храму Св. Миколая в м. Глиняни.

Результати. Ім'я С. Борачка (22.06.1898, с. Сороцько Тербовлянського району Тернопільської області, тепер Україна – 08.07.1975, м. Річмонд, штат Мен, США) – українського живописця, монументаліста та учасника польського мистецького об'єднання «Паризький комітет» – ще залишається

маловідомим сучасному українському мистецтвознавству. Лише з початку 1990-х рр. його творчість почала ставати предметом досліджень в Україні, а його ім'я – внесено до енциклопедичних словників [4].

Тематика даної наукової розвідки не передбачає висвітлення життєвого шляху митця, проте варто окреслити коротко ключові біографічні відомості досліджуваного періоду, важливі для даної розвідки. Більш розлого біографію і творчість митця уже попередньо висвітлено у згаданих раніше статтях [1, 2].

Народився С. Борачок в сім'ї греко-католицького священника Юліана Борачка та Марії з роду Бачинських. Рідний брат – художник та фотограф Мар'ян Борачок (1912-1993). Початкову освіту Северин здобув у рідному селі, середню – у гімназії в Тербовлі (зараз – Тернопільська область). Брав участь у визвольних змаганнях в лавах Українських Січових Стрільців.

У 1921–1924 рр. С. Борачок навчався у Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка, спочатку у майстернях професорів Владислава Яроцького та Ігнація Пеньковського, а з 1922 р. – у Юзефа Панкевича [1].

С. Борачок був співзасновником та активним учасником польського мистецького об'єднання «Паризький комітет» («Komitet Paryski»), утвореного 1923 р. студентами з майстерні професора Ю. Панкевича. У вересні 1924 р. разом з членами групи «Паризький комітет» він виїхав на продовження навчання до Парижа [2]. На початку 1930-х рр. художник повернувся до Галичини та оселився у рідній Тербовлі (відома адреса проживання із його листів – вул. Яна Собеського, 88, тепер – вул. Січових Стрільців) [7], продовжуючи підтримувати зв'язки з мистецькими колами Кракова, Варшави, Мюнхена та Парижа.

Паралельно із станковим живописом у 1930-х рр., який активно експонував на виставках як разом з польськими митцями («Паризьким комітетом») так і українськими (АНУМ), він виконував поліхромії у греко-католицьких храмах Галичини, праця над якими була основним його заробітком на той час. Чудом збережені розписи С. Борачка

у церкві Св. Миколая у м. Глинянах, виконані у 1932–1934 рр., є унікальними та найяскравішим на сьогодні прикладом його монументальної спадщини.

Церква св. Миколая у Глинянах, збудована у 1894 р. за проєктом архітектора Сильвестра Гавришкевича, постала на місці давніших дерев'яних святинь, що існували тут протягом кількох століть. Храм був освячений Львівським митрополитом Сильвестром Сембратовичем, а спорудження відбулося завдяки зусиллям місцевого пароха о. Филимона Решетиловича [6].

Варто окреслити і архітектурний образ храму, сформований у руслі історизму з послідовним зверненням до національної спадщини. Пропорційний лад споруди ґрунтується на хрещатому плані тридільного типу з виразною східно-західною віссю. Алтарна частина, нава та нартекс увінчані півсферичними банями на гранчастих барабанах, тоді як укорочені рамена трансепту перекриті двосхилими дахами [5, с. 59].

У радянський період храм було зачинено, і він тривалий час перебував у стані занепаду. Вибиті вікна та двері, зруйнована покрівля, використання святині як складу чи приміщення для тварин – усе це спричинило значні пошкодження розписів. За спогадами мешканців, фрески також зазнали значної руйнації. Богослужіння у храмі відновили лише 30 січня 1989 р., реставраційних робіт розписів не проводили до цього часу. Проте, ще на початку 1990-х рр. з'явилися перекази про «самовідновлення» настінних розписів С. Борачка: за словами вірян, барви ставали інтенсивнішими, а контури – чіткішими [5]. Подібні свідчення є цінним прикладом народної рецепції сакрального мистецтва, у якому зафіксована символічна інтерпретація церковного відродження та невмирущості традиції.

Цілком ймовірно, що за підтримки митрополита Андрея Шептицького (документального підтвердження немає, тільки спогади), у 1932 р. С. Борачок розпочав роботи над поліхромією храму з вівтарної частини. Стилiстично розписи храму тяжіють до пізнього галицького модернізму з рисами постiмпресiонiстичної колористики: узагальнені

об'єми, акцентовані контурні лінії, динаміка драперій, помірна деформація фігур для досягнення експресії. Ці характеристики узгоджуються як із загальними тенденціями галицького монументального живопису міжвоєнного часу, так і з творчим зв'язком С. Борачка з колористами «Паризького комітету». Цікаво, що у 1930-ті рр. С. Борачок мав дуже активну переписку із своїми польськими друзями-митцями, але у жодному із збережених листів відомостей чи згадок про створення ним церковних поліхромій не виявлено [7].

Натурне обстеження збережених та доступних для огляду фресок дозволило віднести до спадщини С. Борачка сцени «Зняття з хреста» та «Воскресіння Христового» у вівтарній частині, а також композиції «Христос у домі Марфи й Марії», «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині», «Різдво Христово» та інші зображення у центральному просторі храму. Розглянемо кожен із згаданих сцен більш детально.

У центрі композиції «Зняття з хреста (Голгофа)» (іл.1) зображено тіло Христа, яке обережно кладуть на плащаницю Йосиф Аримафейський, Никодим та учні. Поруч – жінки-мироносиці, серед яких виокремлюється постать Богородиці у синьому мафорії, а також інші персонажі, що беруть участь у ритуалі поховання. Композиційна побудова ґрунтується на діагоналі: тіло Спасителя формує провідну візуальну вісь, яка організовує простір і підсилює драматичну напругу; контрапунктом виступають вертикальні акценти Голгофи на другому плані. Подібне «діагональне» вирішення є характерним для даного іконографічного типу композицій, де лінія тіла й плащаниці скеровує рух зорового сприйняття. Стилiстично розпис демонструє поєднання академічної традиції (пластичність тілесності, ідеалізація образів) із модерними тенденціями: узагальнення форм, умовність просторової побудови, приглушеність палітри. Важко достовірно описати колористичне вирішення композиції, яким воно було у 1930-х рр., адже кольори частково втрачені, видно підтікання фарби, стан збереженості – задовільний.



Іл. 1. С. Борачок. «Зняття з хреста (Голгофа)».
Темпера, 1932. Фото О. Денисюк



Іл. 2. С. Борачок. «Воскресіння Христове».
Темпера, 1932. Фото О. Денисюк

Саме під цією композицією зберігся оригінальний підпис С. Борачка українською мовою (митець в основному в цей час підписувався польською – Seweryn Boraczok), а також рік виконання та напис – «артист, маляр», що ще раз підтверджує виконання ним у 1932 р. цих поліхромій. Фотографію підпису митця як і фотографії деяких розписів розміщено у статті М. Студницької «Церква святого Миколая. Сакральна спадщина Львівщини» [6].

У вівтарній частині храму також розміщена композиція «Воскресіння Христове» (іл. 2), написана в один час із сценою «Зняття з хреста», на що вказує тотожність кольорової гами, стилістики та манери виконання. Христос постає у динамічному русі виходу з кам'яного саркофага: підперта кришка гробу слугує іконографічним акцентом реальності смерті, тоді як жест благословення та рух назустріч глядачеві акцентують ідею перемоги й нового життя. Атрибутивними елементами постаті Спасителя є світлий гіматій, сяйво навколо тіла, підкреслене символікою світла. Персонажі-антитези – римські воїни в обладунках: один спить, інший

падає, третій відхиляється – уособлюють мотив «страху сторожі», традиційний у візантійсько-латинській іконографії, що контрастує славі Воскреслого. Просторове тло складають скельний ландшафт і ранкове небо, які увиразнюють чудесність події.

У центральній частині храму розташована композиція «Христос у домі Марфи й Марії» [6]. У центральній ділянці представлений Христос як вчитель: відкрита долоня акцентує жест повчання. Біля його ніг – Марія, занурена у слухання слова, тоді як Марфа, зображена за хатніми клопотами. Її постать, що «винесена» на тло, утворює контрапункт до центральної дії. Трикутник «Христос – Марія – дерево» організує композиційний вузол. Допоміжні символічні мотиви – голуби (знак миру та Святого Духа), пергола з виноградною лозою (метафоричний образ Євхаристії, церковної єдності Христа й вірян) – підсилюють іконологічне навантаження сюжету.

Композиційна структура цієї сцени вирішена у горизонтальному форматі з глибокою перспективою дворику чи галереї, яка скерує погляд від переднього плану до даліни.

Світлові доміанти утворюють пастельні акценти – сорочка Христа та головний убір Марії; для моделювання об'ємів застосовано м'які лілово-сірі півтони. Колористичне вирішення базується на теплій земляній палітрі (охри, теракоти, сієни, умбри) з холодними вкрапленнями (небесно-блакитні та зелені відтінки перголи й саду), що забезпечують просторову глибину й повітряність. У трактуванні деревного масиву С. Борачок застосовує імпресіоністичні прийоми – передачу гри сонячного світла й тремтливих відблисків. Загалом композиція позначена плернерністю, увагою до світлоповітряного середовища та тонкими нюансами світлотіні. Прозорі лєсирування свідчать про майстерне володіння пензлем і надають розписові живописної легкості (Лл. 3).



Лл. 3. С. Борачок. «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині». Темпера. 1934.
Фото О. Денисюк

З протилежного боку від попередньої композиції С. Борачок розмістив сцену «Явлення Воскреслого Христа Марії Магдалині» (лл.3). Поліхромія ілюструє євангельський епізод, відомий під латинською назвою «Noli me tangere» («Не торкайся до Мене»). Подія розгортається біля Гробу Господнього: Марія Магдалина, схилившись у молитовному жесті, з подивом і благовінням простягає руки до Воскреслого. Христос постає у білому плащі, що огортає Його тіло, та здійснює характерний жест стримування. Сцена «Noli me tangere» належить до пасхального циклу і посідає важливе місце

у візуальній програмі храму, продовжуючи наратив про Воскресіння Христа.

Композиція побудована як двопланова театралізована сцена. Ліворуч подано архітектурний фрагмент гробниці, праворуч – скельний краєвид і квітучий сад, що символізує відродження та нове життя. Головні постаті розташовані у фронтальній осі діалогу: з одного боку – Марія Магдалина в русі та з піднесеними руками, з іншого – велична постать Христа, що домінує у композиції. Драпірування подано узагальнено, з плавними ритмами ліній, що перегукується з постімпресіоністичними та модерністичними тенденціями у релігійному малярстві міжвоєнної доби. Постать Христа наділена монументальністю та внутрішнім спокоєм, тоді як Марія Магдалина зображена в емоційному пориві та духовному піднесенні.

Подібно до композиції «Христос у домі Марфи й Марії», цю сцену обрамлює широкий бордюру із рослинними мотивами – стилізованими квітами та в'юнкими пагонами. Він виконує подвійну функцію: декоративну та архітектонічну, дисциплінуючи простір і відмежовуючи його від площини храмової стіни, перетворюючи розпис на «вікно» у сакральний простір. Використання червоного тла та флористичних орнаментів відсилає до текстильних і килимових традицій м. Глиняни, завдяки чому твір органічно поєднує біблійний сюжет із регіональним художнім контекстом.

У лівому рамені просторового хреста між двома аркоподібними вікнами С. Борачок розмістив сцену «Різдва Христового». Сцена вписана в напівкруглий люнет і втілює іконографічний тип «Поклоніння пастирів». Богородиця зображена такою, що сидить ліворуч біля ясел; у центрі – яскравий промінь зорі, спрямований у колиску. Праворуч – група пастухів, один стоїть, двоє навколішки; позаду – ангели-свідки. Ліворуч біля схилу – ягня. На тлі пейзажу видніються силуети пальм – натяк на «східний» локус події.

Широкий бордюру із круглими медальйонами та стилізованим зображенням рослинності не лише декорує, а й «утримує» живописну площину. Бордюру складається

з повторюваних круглих медальйонів із хрестиками та квітами, поєднаних в'юнкою лозою. На відміну від червонуватої рами сцени «Noli me tangere», тут гама холодніша, із бузковими й вохристими відтінками – це підсилює нічний час події. Такі ж рамки-бордюри облямовують вікна, між якими розміщена дана композиція.

З протилежного боку храму, у правому рамені трансепту С. Борачок розмістив композицію «Нагірна проповідь Христа». Сцена ідентифікується за традиційною іконографією: Христос, зображений сидячи на підвищенні, звертається до великої групи слухачів. Його права рука піднята в жесті благословення й повчання. Тло становить гірський пейзаж з відкритим небом, що чітко вказує на канонічний епізод з Євангелія – проповідь про Заповіді блаженства. Подібно до композиції «Різдва Христового», ця сцена також вміщена в живописну арку нішу з широким орнаментальним обрамленням. Внутрішній простір побудований як єдина картинна площина з чітко артикульованою пірамідальною структурою: на вершині домінує постать Христа, тоді як групи слухачів формують діагоналі знизу зліва та справа, що організують зоровий рух у напрямку до центральної постаті.

Живописна мова цієї сцени стінопису як і попередніх, вирішена С. Борачком у пастельній, майже акварельній кольоровій гамі, з прозорими лесируваннями та повітряною перспективою. Холодні сіро-блакитні відтінки фону створюють просторову глибину. Обличчя трактовані м'яко, без різких контурів, однак драпіровки одягу вирізняються чіткою лінійною структурою. Тут, як і в інших композиціях, простежується поєднання візантійського канону з модерною пластикою, зокрема впливами постімпресіонізму. Характерним є й використання типажів, близьких до селянських, що протиставляється класичній ідеалізації. Широкий бордюр із повторюваними медальйонами, прикрашеними квітами та хрестами, з'єднаними в'юнкою лозою, перегукується з неовізантійськими мотивами, водночас стилізованими під місцеві глинянські килимові

орнаменти. Така рамка виконує не лише декоративну, але й архітектонічну функцію.

Загалом орнаментальні композиції, створені С. Борачком у просторі храму є стилістично дуже різноманітними, але водночас оригінальними і цікавими. Орнаменти, виконані в яскравій акварельній манері, гармонійно поєднуються з образами святих, ангелами чи багатофігурними сценами – не приглушуючи їх, а збагачуючи всю композицію додатковими символічними значеннями. «Саме орнаменти найповніше відображають самотутній творчий метод автора, який прагнув традиційним символічним мотивам надати модерного виразу», – характеризує розписи митця дослідниця церковного мистецтва Галичини М. Студницька [6].

Особливу увагу також привертає розписи куполу храму, головним іконографічним акцентом якого є композиція «Ангельський чин» [6]. У центрі розташований зоряний синій медальйон – символ небесної сфери та Слави Божої, який замінює традиційне зображення Христа-Пантократора. Можливо, такий задум покликаний візуалізувати ідею безнастанного прославлення Бога. У сегментах між ребрами купола розміщено вінок ангелів у русі, що створюють безперервну кругову хвалу. Нижній ярус купола утворюють круглі медальйони з посталями пророків та ієрархів, забезпечуючи ієрархічний перехід.

У просторах між арочними вікнами розташовані зображення серафимів, що трактовані монументально, із крилом як провідним пластичним мотивом, та органічно інтегровані у загальну схему розпису.

Стан збереження композицій, розміщених у центральній частині храму, загалом задовільний: спостерігаються потертості та висвітлення фарбового шару, локальні затемнення й нашарування, однак сцени все ще добре проглядаються. Палітра, попри певне вицвітання, зберігає збалансовані тональні співвідношення. На відміну від віварного циклу, розглянуті зображення перебувають у кращому стані збереження. Це дає підстави припускати, що вони могли бути виконані дещо пізніше (імовірно,

1934 р.) зі застосуванням удосконаленої живописної технології.

Візуальні характеристики поверхні – матовість, відсутність блиску, сліди вицвітання – свідчать про виконання розпису технікою *al secco* (по сухій штукатурці) з використанням темперних фарб. У міжвоєнний період у Галичині переважали органічні в'язучі: яйце (жовток або суміш із білком), що становило основу класичної яєчної темпері, та казеїн (молочний білок), який у 1920–1930-х рр. набув особливої популярності завдяки своїй міцності. Останній готували із скислого молока з додаванням вапна чи бури; іноді застосовували змішані рецептури – яєчно-казеїнові емульсії. Як фарбові матеріали використовували переважно мінеральні пігменти (вохри, умбри, зелену землю, кобальтові та хромові барвники).

Імовірно, що С. Борачок також застосовував казеїнову темперу, яка у 1920–1930-х рр. була поширеною в монументальному живописі по всій Європі, зокрема й у Польщі. Цей матеріал забезпечував добру адгезію до мінеральної основи, високу стійкість та матову поверхню. Зрештою, остаточне підтвердження використаної техніки можливе лише на підставі лабораторних досліджень (мікροхімічний аналіз, спектроскопія тощо).

Висновки. С. Борачок належить до покоління українських митців міжвоєнного періоду, які, здобувши європейську мистецьку освіту, прагнули інтегрувати новітні художні тенденції у національне мистецтво. Ансамбль поліхромій у церкві Св. Миколая

в м. Глиняни становить унікальний і найбільш цілісний зразок монументальної спадщини митця, що зберігся до нашого часу.

Розписи демонструють поєднання традиційної іконографічної програми з модерністичними формотворчими прийомами: чітка структурованість композицій, впровадження діагоналей, увага до емоційної виразності постатей. У розписах С. Борачок використовує стриману теплу палітру з охристо-землистими відтінками, врівноважену холодними акцентами, що надає творам пластичності та ефекту піднесеності.

Художник активно інтегрує локальні декоративні орнаментальні мотиви, використовуючи їх для створення рамок-бордюрів, цим самим підсилює регіональну автентичність ансамблю. Проаналізований цикл охоплює ключові євангельські сюжети («Різдво Христове», «Нагірна проповідь», «Страсті Христові», «Воскресіння» та ін.), вибудовуючи цілісну катехитичну програму, що поєднує догматичний, дидактичний та естетичний аспекти.

Дослідження розписів С. Борачка у м. Глиняни дозволяє увиразнити значення його творчості для формування школи сакрального живопису Галичини. Здійснений аналіз не претендує на вичерпність, натомість відкриває нові перспективи як для подальшого вивчення іконографічних, стилістичних та культурно-регіональних вимірів церковного малярства С. Борачка, так і для повної реконструкції іконографічної програми стінопису церкви Св. Миколая в м. Глиняни.

Література:

1. Денисюк О. Северин Борачок: нові факти біографії та мистецької спадщини українського художника з діаспори. *Актуальні питання гуманітарних наук*, Випуск 85. 2025. С. 133–143. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-21>
2. Денисюк О. Творчість Северина Борачка повоєнного періоду (1945-1975): аналіз мистецької спадщини та виставкової діяльності митця. *Українська академія мистецтв*, Випуск 37. 2025. С. 119–130. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-14>
3. Попович В. Северин Борачок (1898–1975). Спогад. *Нотатки з мистецтва. Філадельфія*, 1985. № 25. С. 51–54.
4. Певний Б. П. Борачок Северин Юліанович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2004. URL: <https://esu.com.ua/article-37029> (дата звернення: 02.03.2026).
5. Студницька М., Студницький Р. Церкви Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: художній образ храму. Львів: ЛНАМ, 2016. 252 с.
6. Студницька М. Церква святого Миколая. Сакральна спадщина Львівщини. URL: <https://sacredartlviv.org.ua/tserkva/hlyniany-mykolaya.html> (дата звернення 21.03.2026)

7. Listy Seweryna Boraczoka do Hanny i Jana Cybisowych, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10444, k.57-107; Seweryn Boraczok (Ero) do Jana Cybisa, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10489, k.11-29.

References:

1. Denysiuk, O. (2025). *Severyn Borachok: novi fakty biohrafii ta mystetskoi spadshchyny ukrainskoho khudozhnyka z diaspory* [Severyn Borachok: new facts of biography and artistic heritage of the Ukrainian artist from the diaspora]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85, 133–143. [in Ukrainian].
2. Denysiuk, O. (2025). *Tvorchist Severyna Borachka povoiennoho periodu (1945–1975): analiz mystetskoi spadshchyny ta vystavkovoї diialnosti myttsia* [Severyn Borachok's post-war creativity (1945–1975): analysis of artistic heritage and exhibition activity]. *Ukrainska akademiia mystetstv*, 37, 119–130. [in Ukrainian].
3. Popovych, V. (1985). *Severyn Borachok (1898–1975). Spohad* [Severin Borachok (1898–1975). Memoirs]. *Notatky z mystetstva* [Art Notes], 25, 51–54. [in Ukrainian].
4. Pevnyi, B. P. (2004). *Borachok Severyn Yulianovych* [Severyn Yulianovych Borachok]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-37029> [in Ukrainian] (data zvernennia 02.03.2026)
5. Studnytska, M., & Studnytskyi, R. (2016). *Tserkvy Halychyny kintsia XIX – pershoi tretyny XX st.: khudozhnii obraz khramu* [Churches of Galicia of the late 19th – first third of the 20th century: the artistic image of the temple]. Lviv: LNAM. 252 p. [in Ukrainian].
6. Studnytska, M. (n.d.). *Tserkva sviatoho Mykolaia. Sakralna spadshchyna Lvivshchyny* [Church of St. Nicholas. Sacred heritage of Lviv region]. Retrieved from <https://sacredartlviv.org.ua/tserkva/hlyniany-mykolaya.html> [in Ukrainian] (data zvernennia 21.03.2026)
7. *Listy Seweryna Boraczoka do Hanny i Jana Cybisowych, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10444, k.57–107; Seweryn Boraczok (Ero) do Jana Cybisa, bib-ka PAN w Krakowie, rkps.10489, k.11–29* [Letters of Seweryn Boraczok to Hanna and Jan Cybis, PAN Library in Krakow, manuscripts no. 10444, fol. 57–107; Seweryn Boraczok (Ero) to Jan Cybis, PAN Library in Krakow, manuscripts no. 10489, fol. 11–29]. [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 22.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)