

**Христина Береговська**  
(Львів)

## **НЕОВІЗАНТИЗМ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО: ЧЕРЕЗ ДІАСПОРУ В УКРАЇНУ**

*У статті порушене питання творчого пошуку Святослава Гординського та формування власної моделі «неовізантійського іконописання», зокрема, вплив концептуальних ідей Михайла Бойчука на розуміння й метод інтерпретації сакрального мистецтва Гординського.*

**Ключові слова:** сакральне мистецтво, творчий метод, концептуальні ідеї, неовізантизм.

*Abstract: This paper raises the question of creativity Sviatoslav Gordinskogo and forming its own model of "neo-Byzantine iconography." In particular, the impact of the conceptual ideas of Michael Boychuk for understanding and method of interpreting sacred art Gordinskogo.*

**Keywords:** sacred art, creative method, conceptual ideas, neo-Byzantium.

*В статье поднят вопрос творческого поиска Святослава Гординского и формирования собственной модели «неовизантийского иконописания», в частности, влияние концептуальных идей Михаила Бойчука на понимание и метод интерпретации сакрального искусства Гординского.*

**Ключевые слова:** сакральное искусство, творческий метод, концептуальные идеи, неовизантизм.

Святослав Гординський – один з найвидатніших українських мистців діаспори й багатогранна особистість – живописець, графік, поет, перекладач, мистецтвознавець і організатор культурно-мистецького життя. Він почав займатися іконописом у час національної віднови по двох світових війнах. У 1945 році зі Львова, через Париж, Мюнхен і Берлін, емігрував аж на 47 років до Нью-Йорка.

В українській діаспорі за океаном у другій половині ХХ ст. впровадження національних традицій у церковне мистецтво помітно слабшало, порівняно з початками життя українців на поселеннях.

Прибула й адаптувалася до місцевих умов нова хвиля емігрантів, народжувалися нові покоління. Це спричинило зміни критеріїв оцінки храмового мистецтва. Храм

завжди був центром найбільшої концентрації українців. Храмове мистецтво мало двоякий вираз: іконографічний і історичний. По-різному воно співдіяло з народом у святій літургії.

Українські образотворчі елементи, якими багата наша традиція, не скрізь були належно усвідомлені. Це неодноразово доводило до простої імітації старого, до плутанини в нових «ізмах» або ж до поверхової декоративності. Боротьба за глибину, за усвідомлення справжньої мистецької вартості, за вихід із чужих лабіринтів були головними завданнями митців [1].

Здобутком мистців, які працювали в цій ділянці, було те, що їхнє мистецтво прийняв широкий загал, бо головним каталізатором їхньої творчості було традиційне народне мистецтво. Найменшим змінам також підпала ікона, зате чимало нового створили в ділянці монументального малярства – стінопису, мозаїки, вітражу, а також у фігуральній та орнаментальній скульптурі.

Саме візантійська дисципліна не давала нашим мистцям сходити в іконографії на неповажні іновачії на кшталт окультизму або дегенеративного формалізму, яких так повно навіть у ватиканському Музеї модерного релігійного мистецтва [4].

Українські мистці, озброївшись знаннями й аналітикою автентичного народного мистецтва і синтетичної візантійської традиції, створювали образи, прочитувані й зрозумілі для глядача, співзвучні його ментальності та генетичному відчуттю.

Поza Батьківщиною храмове мистецтво українці розділяли на релігійне мистецтво (має релігійний зміст і тематику) і сакральне, яке має харизму і є знаком-символом Божої дії. Сакральне мистецтво має релігійний зміст і є «висловом» Святого Духу в слові, співі й образі.

За таким богословським принципом розділяли і художників: хто з них займається релігійним, а хто сакральним мистецтвом. Адже їхні ікони – це не тільки художній твір; ікона повинна бути під «студією» богослов'я, відігравати невід'ємну роль у літургії як засіб найдоступнішого сприйняття Бога.

На II Ватиканському Соборі було сказано: «Художники не повинні відділяти свого життя від літургії». Для діаспорних українців найважливішим був храм, як Біблія для прочитання.

Одним з актуальних питань було мистецтво як «візуальна оздоба» в храмі. Швейцарський теолог Маріо фон Галлі стверджував: «Мистецтво в храмі має бути основним елементом християнства, бо без нього християнство висохне. Воно має бути в діалозі з народом». Кожна богопокликана особа і мистець повинні сприяти цьому діалогові. Церква повинна вдатися до обнови, її обов'язок – принести візуальне послання стривоженому і сполоханому світові [6, с. 143].

Церква повинна була знайти спосіб візуалізувати «ознаки часу», тенденції і життєві потреби людини на різних часових зрізах. Митці-іконописці мали заново переосмислити потреби сакрального малярства, знайти для наочної схеми таку мову, яка найкраще відповідала б духовній сутності сучасної людини і була б усім зрозумілою.

Багато міркувань на цю тему висловлювали кардинали. Наприклад, кардинал Францис Смелман (Нью-Йорк) заявив: «Слухайте світ, щоб світ слухав нас. Не створюйте храм як подорож без мети». Він закликав першим «зігнутися» до мирян і послухати їх «бачення Бога» [9, с. 42].

Для реалізації таких настанов і потреб мистці повинні були озброїтися старими стилями, як-от: візантійський в іконографії або романський і ранньоготичний у вітражі. Ці напрями були не тільки релігійними (через свою тематику), але й універсальними з огляду на «пластичні» мистецькі закони, що стоять понад часом.

С. Гординський не мав особливої школи теології, богослов'я, іконології. Проте морально-духовна суть неовізантійського його іконопису базувалася перш за все на допомозі людині звільнитися від перманентних страждань і страху, від зовнішніх випадкових впливів оточення та здобути віру в абсолютні незаперечні цінності, посилити прагнення людської природи до пошуку духовного заспокоєння. Людина живе в

часі механічного спустошення душі, де соціальні катаклізми заганяють її у підпілля. У хаосі світової кризи людина, а з нею і мистець утратили відчуття реального життя, зокрема деталей-символів його людяності.

Ситуацію художників-іконописців у діаспорі С. Гординський оцінює так: «Уярмлений світовими проблемами, мистець стає космополітом, який остаточно губить свою ідентичність, не розуміючи власне “Я”. Розгубившись на чужині перед шляхами в майбутнє, з жахом зупиняється перед шляхом в “Ніщо”. Проте духовний хаос ніколи не був базою для мистецтва. Мистецтво стає потрібним, коли є уява його чіткої художньої функції. Тому митці прагнуть передусім вивчити свій творчий матеріал, загальні конструктивні закони буття. Для того щоб їх зрозуміли люди, вони повинні виховати в собі новий естетичний смак. Для цього почали звертатися до надбань минулого, які витримали іспит часу. Для того щоб глядач зумів зрозуміти сакральне мистецтво (церковне) – воно повинно зректися експериментального психологізму, вульгарного натуралізму, безплідного абстракціонізму та перебільшеного інтелектуалізму.

Художник своїм сакральним мистецтвом повинен допомогти людині повернутися до свого спустошеного “Я” і встановити, нарешті, загублену гармонію відносин світу, суспільства і “Я”. Для цього зростає інтерес митців до народного мистецтва, національної самобутності. Лише сильні, самобутні одиниці, що вміють дивитися на світ власними очима, знаходять свій правдивий шлях у мистецтві, базований на національних традиціях» [2].

Власне, національна традиція була найбільш переконливим і безпомилковим джерелом інспірацій мистецтва українських художників поза Батьківщиною.

Важлива риса українського мистецтва за океаном – етнічна тотожність: почуття належності і важливість культурної спадщини, навіть означення самих себе, наприклад, «американець», «українець» або «український американець». Самобутність може виявлятися по-різному, залежно від реакції на аспекти традиції, культури, мови, історії, релігії [7].

Великий вплив на формування художньої манери С. Гординського мав неовізантист М. Бойчук. Найголовніше, що взяв із творчості М. Бойчука С. Гординський, – це не стільки прямий спосіб наслідування композиції (зображення ликів чи рук святих), скільки він найдужче «перечулився» самою ідеєю, яка стала рушійною силою зародження (відродження) «українського монументального стилю».

Одним із стимулів успіху М. Бойчука було досконале знання мети, до якої прямував він сам і провадив своїх учнів. Мета була передбаченою до дрібниць: навчитися майже невідомої техніки справжньої фрески як основи монументального малярства; спочатку відродити візантійське мистецтво, колись так поширене в Україні, а потім створити свій, український, стиль монументального мистецтва; утілити мистецтво у всі галузі життя, у всі форми культурної діяльності [5, с. 140].

С. Гординського захоплював підхід М. Бойчука до розуміння творів старого мистецтва, до його необхідності для майбутніх поколінь, до його ролі в художній манері творчості наступників. М. Бойчук прагнув того «старого» і «великого» мистецтва. Він учився на давніх українських зразках народного орнаменту, церковних образах і портреті XVII–XVIII ст., мозаїці і фресці княжої доби та на зразках світових класиків, зокрема кватрочентистів – Джотто, Гоццолі, Філіппо Ліппі та інших, але з особливим захопленням, доволі часто використовуючи візантійські зразки. Тому що вони прості, лаконічні у виразі, реалістичні в оформленні. Використовував ще й тому, що вони найближчі до нас, до нашої історії, синтезованої на елліністичній та азійській основі з виявом християнського світогляду. Це мистецтво мало своєрідну високомистецьку іконографію, із суворими і глибокооудухотвореними виразами облич, найкраще пристосованих до декорування стін.

М. Бойчук показав, як візантійське мистецтво винятково згармонізоване з поглядом ритму, руху і кольору, а багато старохристиянської символіки оживлено елементами впливу сходу. Таким воно прийшло в Україну – у чистій формі або помітно знаціо-

налізований. Воно стало для нас органічним, його потрібно не тільки вивчати, але й відродити і вдосконалити [4].

С. Гординський засвоїв від М. Бойчука творчий метод, який базувався на поєднанні споріднених форм умовностей, близьких за художньою системою витоків: візантійські корені української художньої культури, її народне мистецтво поєднав з ранньоренесансними джерелами та тогочасними досягненнями європейського мистецтва. Із середньовічною мистецькою традицією українського мистця зближувало і прагнення до втілення примату духу над матерією.

Ще один мистець, на творчість якого взорувався С. Гординський, – Юліан Панькевич. Він виконав кілька варіантів ікон Христа і Богородиці в гуцульському вбранні. Ю. Панькевич дав вичерпне пояснення своєї естетичної позиції: «Українське релігійне малярство доходить до того, що творилося колись в Італії і в інших культурних народів. Воно хоче висказати себе своєю рідною мовою» [3, с. 29–46].

Підтримав його ідею Модест Сосенко, сполучивши в іконопису дві, здавалося б, взаємопротилежні лінії – стародавньо-візантійський ієратизм і живі форми народного мистецтва.

Головна ідея мистецтва С. Гординського – збереження національної ідентичності українського народу. З погляду богослов'я, було неприпустимо «провадити» малюнок, який зображає святих в українському національному одязі. Було неможливо отримати благословення від єпископа на впровадження такої ікони в літургію. Проте, списуючи все на «тяжкі часи» еміграції, брак державної незалежності, можна було домогтися якоїсь компенсації.

Ситуація із запозиченням або копіюванням набула двоякого характеру. Одна група мистців, недотримуючись послідовної селекції традиційних мотивів, «перемальовувала» до свого доробку найбільш уподобані зразки відомого українського чи світового мистецтва, натомість інша, прихильники ультраформалістичних ідей, своє мистецтво перетворювала на «витажку» мінімалістичних критеріїв та конструктивних підходів. І в тій і в іншій не було практичного вивчення та аналізу теоретичного матеріалу, з якого черпалися ідеї.

Візантика і бароко, абсорбовані народним українським мистецтвом, стали «моментами істини» нових пошуків. Це було можливим тільки на базі пізнання і засвоєння визначальних стилістичних течій нового малярства, що заповнили все світове мистецтво. Сильні формалістичні риси старого українського мистецтва, зокрема його анти-натуралізм, дали змогу українським мистцям творити на базі більш індивідуальній, «народній, позбавленій формалізму й позажиттєвої абстракції» [4].

Перед С. Гординським постало питання: «Який шлях обрати для свого монументального мистецтва?»: 1) копіювати чистий візантизм із додатком українського національного стилю, 2) провести інтерпретацію візантизму, унісши до цього елементи інших канонічних стилів (ренесанс, бароко, модерн) на тлі української традиції, 3) створити власну концепцію модерного мистецтва з наповненням спрощених композицій візантики, 4) наслідувати своїх недавніх попередників – нео- чи псевдовізантистів школи мистецтва М. Бойчука, 5) створити власну модель розуміння і впровадження українського храмового мистецтва, яка була б зрозумілою і доступною для сприйняття поза межами України. Художник створив власну мистецьку концепцію і просторову конструкцію, яку заповнив збірними різностилевими образами, намагаючись дотримуватися візантійського канону. Це міг бути прекрасний варіант «сакральної» моделі тільки для однієї святині. Проте С. Гординський пішов простішим шляхом – копіюванням: мовляв, різні люди, різні континенти – одна ментальність. Це все спричинене важкими умовами, метою заробітку та виживання, а відтак «застоєм» у творчості.

Чимало можна було почути закидів, навіть звинувачень, що «копіював», «копіював сам себе». Але це можна трактувати, як намагання бути впізнаваним – «позиціонувати і популяризувати» свою «візитну» манеру. С. Гординський передусім уважав метою

храмового мистецтва збереження національних ідей та історичної пам'яті. Менш важливим є засіб; важливо досягти мети і побачити, як вона пізніше запрацює.

Яскравим прикладом творчості С. Гординського в стилі неовізантизму є мозаїки храму Святої Софії в Римі. С. Гординський утілює усі вимоги і побажання Патріарха Кир Йосифа. Він не бажав у своєму храмі синтезу різних мистецьких стилів. Головною його метою було створити «третю» Софію, після Константинопольської та Київської [8].

Завдяки йому вперше від часів княжої доби внутрішні стіни української церкви було прикрашено мозаїками. У композиціях образів С. Гординський вдало поєднав традиційні елементи українських ікон з модернізованими образами народного живопису.

Українським іконам притаманні риси усталеної композиції, оскільки для Східної Церкви традиційність має особливу вагу, адже усталеність і незмінність іконних мотивів мусить засвідчувати й незмінність церковних догм. Але навіть у цих іконописних межах мистець має велику свободу формального вислову. Тому, використовуючи основні візантійські мотиви, вироблені і перевірені цілими століттями, С. Гординський надавав їм українських рис.

Німецький мистецтвознавець В. Борн справедливо відзначає, що С. Гординський у своїй творчості зумів майстерно поєднати національні риси, ментальність українського народу з модерною графічною пластикою.

С. Гординський прагнув, щоб українське мистецтво відповідало найновішим віянням світової культури, але водночас міцно трималося вітчизняних традицій. У малярстві він продовжував тисячолітню візантійську традицію в Україні. Це було не механічне повторювання і копіювання старих зразків, а подальший органічний розвиток, який у нашому мистецтві був масово перерваний у «реалістичному» ХІХ ст. Модерне мистецтво передовсім має шукати все нових і нових форм. С. Гординський приймав ті нові форми, але й перепускав через фільтр різних традиційних принципів, притаманних українському мистецтву.

Отже, концептуальні ідеї національного характеру відіграли роль одного з найважливіших джерел інспірації неовізантизму С. Гординського. Взоруючись на своїх попередників, С. Гординський намагався по-своєму аналізувати багатопланові європейські мистецькі зразки, виводячи їх на горизонт української традиції, тим самим фіксує свою творчу присутність і відношення до невізантійських тенденцій.

Нині, з активною розбудовою українських храмів та соборів, сакральне мистецтво С. Гординського «повертається» на Батьківщину.

Якщо з позиції сьогодення вважати український сакральний соціум ХХІ ст. синтезом соціальних, етнічних, матеріальних та духовних надбань, то він, безперечно, належить до європейського цивілізаційного кола.

Важливим є те, що Україна, як східнослов'янська країна візантійського обряду, перебуває в постійному співжитті із Заходом, чого не можна сказати про весь європейський Схід.

Ознак окциденталізму України не потрібно шукати в якихось родових психологічних рисах українця, навіть не в константах української гео- чи етнопсихіки, а в культурному зв'язку України із Заходом, у її історичному розвитку, у європейському контексті. Прийняття «візантійського» християнства на Русі суттєво вплинуло на наші європейські морально-правові та освітньо-культурні традиції, збагативши цим потенціал національної свідомості.

Нинішній підхід українських мистців-неовізантистів до відродження візантійсько-українського стилю в іконопису є загалом подвійний. Вони, респектуючи його закони, додають щось особисте, нове й оригінальне, витворюючи власний почерк та колорит, і тим самим його усучаснюють.

Інші мистці намагаються передовсім дотримуватись якнайвірніше форм, змісту і духу українського іконопису (переважно з ХV–ХVІІ ст.) і навіть, якщо вони додають

інколи дещо від себе (свідомо чи несвідомо), то цей вклад є такий непомітний, що не дозволяє чітко відрізнити їхні твори одне від одного. Не можна твердити, що вони копіюють або занадто точно наслідують старі взірці, але й нічого суто оригінального вони не створюють, тому навряд чи можна прирівняти їх до дальшого розвитку і збагачення візантійсько-українського стилю, навіть якщо з професійної критики їхня творчість стоїть на високому рівні.

Окрім цих двох різних напрямів, треба згадати ще тих мистців, які, запозичивши, щоправда, деякі принципи з візантійського стилю, вийшли, на нашу думку, поза межі його непорушних основ, виявивши у своїх творах забагато довільної стилізації, а інколи і деформації, щоби можна було їх зарахувати до справжніх неовізантиністів.

Не кожному мистцеві судилося створити свій, власний, стиль, проте, завдяки бажанню вивчати і збагачувати творчий досвід на здобутках попередників, зокрема тих, що творили мистецтво у складних умовах поза Україною, сучасні «неовізантисти» мають можливість наблизитися до таких майстрів, як М. Бойчук і С. Гординський.

1. *Бачинський Є.* Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомини старого емігранта за роки 1908–1950 // *Нові дні*. – Торонто, 1952. – Вересень. – С. 16–21.
2. *Блакитний Є.* Мораль зневіри чи віри? До проблеми сучасного мистецтва // *Нотатки з мистецтва*. – Філадельфія, 1982. – 22 верес. – С. 5–8.
3. *Голубець М.* Галицьке малярство. Три статті. – Л. : Логос, 1926.
4. *Гординський С.* До проблеми бойчукізму // *Терем*. – 1990. – Числ. 10. – С. 23–28.
5. *Кейван І.* Українські мистці поза Батьківщиною. – Едмонтон ; Монреаль : БВ, 1996. – 226 с.
6. *Музичка І.* Українське священне мистецтво і богослов'я. – Рим, 1993. – 145 с.
7. *Наріжний С.* Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 рр. – К. : Видавництво ім. О. Теліги, 1999.
8. *Попович В.* Нео-візантисти і псевдо-візантисти в українському іконописному малярстві // *Нотатки з мистецтва*. – Філадельфія, 1989. – 29 груд. – С. 11–25.
9. *Botari S.* Tesori de arte cristiana il Romanico. – Bologna, 1985. – 569 с.