

М. Н. КОВАЛЁВА

ТРАДИЦИИ ИКОНОПИСНЫХ КАНОНОВ В САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Рационализм XIX–XX вв. базировался на глубоком и всестороннем культе природы, что формировало и соответствующий тип изобразительного искусства. Создаваемые образы были следствием природы, выводились из нее, в конце концов, становясь двойником или дубликатом. При этом развитие живописи в период барокко, а затем классицизма было стремлением приблизиться в произведениях к созерцаемой естественности, полной идентичности живописи и запечатляемых ею объектов.

Кризис культуры был обусловлен крупномасштабной сменой ориентиров социальной деятельности и переосмыслением чувственного и духовного опыта. Оказалось, что знаковая природа в значительно большей степени отражает чувственное и духовное, чем романтизированная природа. Следствием стало открытие того, что воображение создает самостоятельную (автономную) от природы действительность, и работа с природой по своим методам не идентична работе по воображению.

Отсюда нахождение в современном сакральном и портретном искусстве канонических форм, переводящих пластический материал в форму, имеющую знаковый смысл. Знаковость становится единицей изображения переданного с помощью пластических форм.

В искусстве XX в. возникают противоречивые тенденции: с одной стороны интерпретация традиционных изобразительных форм, с другой — стремление вписать новые формы в общекультурный контекст.

В сакральном искусстве XX в. доминирует синтез стилей, свидетельствующий как о силе традиции, так и о свободе выбора стилизованных форм.

Говорить о каноничности сакрального искусства XX в. нет оснований, но то, что оно базировалось на основных иконографических кано­нах — безусловно. Применяются эти приемы неоднозначно, в зависимости от индивидуальной воли художника при организации изображения.

Немногочисленные примеры творчества художников-профессионалов украинской диаспоры обрисовывают тенденции «ретро» — обращение к ранним изобразительным стилям икон в Украине, но в новых сочетаниях и осмыслении. В ранее рассмотренных периодах стили ритмично сменялись один другим, иногда (как ренессанс и барокко) на­плывали один на другой. Теперь этот многовековой опыт, благодаря сохранным памятникам каждой эпохи, стал основой для творчества художников, очутившихся в иной культурной и этнической среде, далекой от Украины.

Академическая школа живописи XX в. еще больше, чем XIX в., вос­питывала индивидуальность художника, его неперенное желание иметь самобытность. Эта система исключала наследование чего-либо даже в традиционном иконописании. Поэтому художники не могли прямо подражать иконам ни византизма, ни ренессанса, ни барокко и т. д. Но они могли пользоваться стилевыми формами одного или не­скольких стилей, что служило источником нового стиля. Таким обра­зом, «ретро» приобретает характер стилевого синкретизма, мотивиро­ванного объединения черт разных стилей. Характерно, что наиболее близкие к XX в. стили — классицизм, романтизм и т. д., имели меньше последователей. Особенно повышенный интерес был именно к визан­тизму, а затем к ренессансу и барокко.

Процесс соединения стилей требует таланта, изучения древних икон, их анализа. Отсюда возрождение иконописных канонов и изуче­ние их. Стилевого единства в украинской иконе XX в. удалось добиться следующим мастерам диаспоры: Петру Холодному, Юрию Ново­сельскому, Святославу Гординскому, Ювеналию Мокрицкому, Стани­славу Конаш-Конашевичу и др.

В контексте исследования представляет интерес творчество Петра Холодного (1902–1990), работающего в трех видах изобразительного искусства: иконописи, графике, скульптуре. Многие из перечисленных

мастеров работали в нескольких видах изобразительного искусства, поэтому велась разработка не только отдельных образов, а целых ансамблей, выдержанных в единой стилистике. Интересно, что в творчестве многих украинских художников заметен различный подход к решению того или иного ансамбля (разный стилиевой язык, трактовка) в зависимости от характера храмовой архитектуры. Умение работать в разнообразных видах изобразительного искусства — графике, скульптуре, монументальных росписях — расширило творческие возможности художников в поиске стиля и техник.

Богородичные иконы, созданные в США для украинских православных церквей — самые известные в творчестве Холодного.

Можно говорить о следующем арсенале средств, связующих творчество Холодного с иконописными канонами византизма:

- локализация цвета;
- единство линейно-контурных форм;
- плоскостность работ;
- ритмичность построений, поддающихся линейно-пространственному анализу;
- использование контурных линий различной толщины для передачи пластичности образа;
- психологическая глубина образов;
- использование византийского типажа в иконах Богородичного цикла.

Этими стилистическими чертами иконы Холодного, особенно Богоматерь-Умиление, близки украинскому искусству XVI в.

К последователям иконописных канонов можно отнести Юрия Козака, Павла Лопату, Мирона Белинского. Большинство из этих художников находились в поиске стилиевого синтеза, в котором главенствующую роль выполняют иконописные каноны византизма. В творчестве украинской диаспоры, последовательно работающей на базе иконописных канонов, традиция украинской иконы, идущая от византизма, прослеживается легче, чем в творчестве украинских мастеров конца XX в. На мой взгляд, творчество украинской диаспоры объединяет невключение в творческие поиски народного фольклора, декоративности, всегда прису-

щей украинской иконе и искусству в целом. Иконы украинской диаспоры ближе к византизму, чем к его украинской обработке XV–XVII вв.

Особенно ярко об этом свидетельствует творчество Святослава Гординского (1906–1993), полностью базировавшееся на византийской эстетике. Прорисовки, линейность и контурность в иконах Гординского приближают его творчество к византизму еще более, чем Холодного. Мастер сформулировал свое отношение к поствизантизму в украинской иконописи так: «Найбільшої шкоди традиційній іконі, з її усталеними формальними вартостями, завдав відхід від давньої дисципліни, композиційної і формально-технічної... Іконописці почали, не завжди критично, переробляти мотиви різних релігійних сцен з гравюр, через що вносили в ікону не завжди оправдані елементи чужих стилів, побуту, архітектури, типуажу... Тут часто виступають наверх риси учеництва й ремесництва, які в іконі, що її головним завданням було витримання традиції, були явищем радше додатнім» [4].

Гординский придерживается традиционных схем в иконе, наполняя их равновесием и гармонией. Однако линейность его работ не переходит в плоскостность, характерную для иконописи XV–XVI вв., на которую он опирается в своем творчестве. Эти черты определяют индивидуальную манеру мастера как сплав византизма с ренессансом. Об этом свидетельствует и выбор типажа для икон Гординским. Лики не только сориентированы на украинский типаж лиц, но и тщательно отобраны по красоте и гармонии. В этом мастер придерживался ренессансной концепции о неразделении красоты духовной и физической.

Техника Гординского и Холодного также свидетельствует о влиянии на их творчество украинского искусства XVI–XVII вв. Иконы выполняются только на досках, живопись лессировочная, послойная, иногда с применением позолоты. Хотя и работы выполнены масляными красками, выбор темной красноватой гаммы, насыщенных локальных цветов создает аналогию с темперной живописью. Широко мастера применяют линейную прорисовку складок одежды и пробелы на святых ликах, что говорит об использовании иконографических приемов.

Такой же техники и цветовых отношений придерживается Ювеналий Мокрицкий в иконописи святой Софии в Риме. Основой колорис-

тической гаммы Мокрицкого становится «золотая система». Применение золота в фоне икон поддерживает геометрический декор витражей; яркие красные и синие цвета создают ощущение перелива драгоценных камней, наподобие мозаик. Многие художники украинской диаспоры акцентировали внимание на образе Богоматери, выделяли его в своем творчестве, как любимый образ украинского искусства. Характеристика образа, несмотря на индивидуальную манеру каждого, не меняется. В отличие от украинского искусства XVII — начала XVIII вв, художники не используют натуру в поисках типажа Богоматери, а ищут собирательный образ украинской женщины, стилизуя его под византийскую иконографию.

Через Богородичные образы мастера икон передают свои размышления о судьбе современной Украины, ставшей независимой. Эта тенденция сближает сакральное искусство с портретным, станковым искусством, в котором в аллегорическом ключе с помощью конкретных образов передается явление общенациональное, общенародное.

Об этом говорит появившийся после Чернобыльской катастрофы 1986 г. ряд икон: «Чернобыльская Богоматерь», «Чернобыльская Мадонна» (1990 г., Мария Яроцкая). Иконы выполнены одним красным цветом, что придаёт им напряжённость и драматизм.

В образе Богоматери происходит единение чисто иконных, духовных переживаний с передачей более общих понятий — отношение к семье, к детям, к Украине.

Эти работы, хотя и созданы для определенных храмовых интерьеров, участвуют в станковых зарубежных и украинских выставках, что сближает современное сакральное искусство со станковым, в том числе символично — портретным.

Существенные изменения в иконографию Христа и Богоматери внесла Христина Дохват (род. 1934 г.). Используя в неизменном виде композицию Вишгородской Божьей матери, она совершенно иначе трактует образы Богоматери и Христа, изображая их подчёркнуто одухотворённо красивыми, целиком в ренессансном духе.

Особенностью икон Христины Дохват, сближающей её искусство с традиционно декоративным украинским искусством, является ювелир-

ная обработка деталей. Золоченые фоны, рамы, орнаменты на одеждах выполнены в формах ренессансного стиля. Тиснение орнамента интересно по технике исполнения, не знающей аналогий в искусстве. Это применение твердеющей пасты «чессо емпасито», покрывавшуюся впоследствии тонкими пластинами золота высокой пробы.

По композиции иконы всех перечисленных художников построены по канонам средневековой иконы и могли бы стоять наравне с ними в едином иконостасе, не разрушая его стилистику. Это свидетельствует о глубоком изучении наследия украинского искусства XV–XVIII вв., и о широком применении канонов средневекового искусства.

Одной из самых интересных разработок иконных образов является иконописное творчество Мирона Левицкого (род. 1913 г. во Львове). Его творческий стиль сформировался не только под влиянием византийских иконописных канонов, но и под влиянием французского искусства XX в. (парижская школа авангарда середины XX в.). Этот особый стиль Левицкий применил в иконах для церкви Святой Евхаристии в Торонто (1974–1975), в церкви Сердца Христового в Ватерфорде в Онтарио (1982), а так же в четырех храмах, расписанных в Австралии. Применение модернизированной формы в духе авангарда при удерживании основных иконописных канонов придало работам монументальность и свойственный иконописи символизм. Иконописные каноны прочтываются в его творчестве плоскостным принципом построения образа и использованием локальных цветов, ритмически замыкающих композицию. Отход от канонической системы под влиянием французского модерна можно найти в использовании необычных для иконописи цветов — малиновых, зеленовато-синих («морская волна»), холодных желтых. Палитра художника максимально высветляется и создаёт ощущение пленерной живописи с ее легкими холодными полутонами. Но в то же время форма в его иконах имеет такую геометрическую форму, которая нигде не переходит в пластику света и воздуха. В его монументальных образах, например в церкви Св. Андрея в Сиднее (Австралия), полупрозрачные геометрические плоскости как бы накладываются одна на другую. Этой стилистикой Левицкий добивается атмосферы нематериальности образа, его мистического характера. Этой за-

даче служит удлинённый характер фигур, придающий иконам духовность и поэтичность.

Творчество Левицкого — яркий пример создания самобытного художественного образа на основе традиционных иконописных канонов. Причем иконописные каноны позволяют художнику в своих поисках не разрушить гармонию иконного образа, держа его в определенных рамках: композиционных и стилистических. При этом позволяют искать новые средства выражения, органично входящие в канонизированную иконную основу.

1990 г. можно считать ключевым для начала возрождения украинского иконного искусства в Украине. Киев и Львов вновь становятся центрами иконописания. Это обусловлено сильной позицией украинских православных и греко-католиков. Появляются первые позитивные результаты в возрождении национальных школ иконописья. Отдельные мастера еще в советский период самостоятельно освоили сложное искусство иконописания и сегодня становятся образцом для более молодых специалистов. Глубоко изучали образные приемы иконописи И. Задорожный, А. Мельник, Н. Малышко, А. Ващук, В. Бирюкович.

В контексте изучаемой проблемы следует остановиться на творчестве Валентины Бирюкович, имеющей собственную манеру письма с ярко выраженной опорой на иконописные каноны. Это прослеживается в ориентированности на икону украинского средневековья:

- использование украинского растительного орнамента;
- характерная иконография: темно-красная гамма, использование пробелов, использование линейности;
- объемная трактовка фигур, присущая иконам ренессанса XVI–XVII вв.;
- использование символических образов (Христос-виноградарь).

Ее иконное творчество, как и иконопись XVI–XVII вв., близко к портретному искусству:

- создание икон-портретов с образами казачьих старшин;
- изображение отцов современной украинской церкви;
- изображение представителей украинского общества (икона «Тобою радіє»).

Работает Валентина Бирюкович в технике средневековой украинской иконы с использованием соответствующих материалов: деревянной доски, левкаса, паволоки.

Итак, канонический образец представляет собой сложную систему соотнесения визуальных и мысленных образов. С его помощью решаются основные мировоззренческие и практические проблемы, связанные с выбором изображаемого объекта, отбором выразительных средств, формально-композиционным решением и исполнением изображений.

Канонический образец мысленно может раскладываться на отдельные составляющие элементы, каждый из которых является шагом в процессе создания изображения. Иконописные каноны выступают как механизм по переработке любого исходного объектного материала в знаково-символическую структуру.

1. *Сидор О.* Шедевр Петра Холодного // Галицька брама. — 2005. — № 1–3. — С. 23–26.

2. *Волошин Л.* Графіка і живопис Святослава Гординського (Паризький період творчості) // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1998. — С. 476–489.

3. *Волошин Л.* Художньо-меморіальний музей Олекси Новаківського // Галицька брама. — 2006. — № 5–6. — С. 36–38.

4. *Степовик Д.* Українська ікона Х–ХХ ст. — К., 1996. — С. 105.

5. *Кейван І.* Українські мистці поза Батьківщиною. — Едмонтон; Монреаль, 1996.

6. *Міщенко Г.* Шлях до України // Микола Бідняк: Альбом. — К., 2000. — С. 4–5.