

Джерела та література: 1. Державний архів Чернівецької області. – Ф.3, оп.2, спр.1963; 2. Закон з дня 14 мая 1869, котрим установляються засади учения дотично школи народных Хронологичний список законь, роспоряжений и пр., который помещении суть в рочнику 1869 переводовь вестника законь державныхъ для Буковины. Черновць, 1870. С.372–384; 3. Канюк С. Учитель на селі // Bukowiner Schule.– 1906. – № 5.– С. 140-143; 4. Кобилянська Л.І. Культурно-освітній розвиток Буковини в перші роки її приєднання до Австрії (70-ті рр. XVIII – початок XX ст.) / / Педагогіка та психологія: науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці, 2001. – Вип. 99. – С. 31-36; 5. Кордуба М. Наука історії рідного краю в буковинських народних школах // Bukowiner Schule.– 1905. – № 4. – С. 208-212; 6. Пенішкевич О. Педагогічна освіта на Буковині (XIX – початок XX ст.) // Педагогіка та психологія: науковий вісник Чернівецького університету. – Чернівці, 2000. – Вип. 99. – С. 31-36; 7. Петрик І. Розвиток загальної середньої освіти на Буковині (кінець XVIII – початок XX ст.) // Питання історії, історіографії, джерелознавства та архівознавства центральної та східної Європи.– Київ–Чернівці, 1997.– Вип. 1 – С. 23-29; 8. Смаль-Стоцький С. Буковинська Русь: Культурно-історичний образок. – Чернівці: Руська Рада, 1897. – 295 с.; 9. Das multinaionale osterreichische Schulwesen in der Bucovina. – Munchen, 1985. – Band 1; 10. Wolf S.Historischer Recrblick auf die Gumnasial-Keorganistionspane in Össterreich nebst historisch statistischen Ausweisen über das Czernowitz K.K. Gymnasium seit 1850-72. – Czernowitz, 1873 – 60 s.

УДК 39:677(29477.82)

Христина БЕРЕГОВСЬКА

**ДІАПАЗОН СТИЛІВВИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ С. ГОРДИНСЬКОГО
У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Розглядається проблема формування цілісної стилістичної манери монументального іконопису Святослава Гординського через призму широкого діапазону мистецьких напрямків (візантійський, ренесансний та «національний»).

Ключові слова: стиль, стилістика, монументальний іконопис, сакральний, глобалізація, традиція.

Христина БЕРЕГОВСКАЯ

**ДИАПАЗОН СТИЛЕВОЙ ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТИ
С. ГОРДИНСКОГО В САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Рассматривается проблема формирования целостной стилистической манеры монументальной иконописи Святослава Гординского через призму широкого диапазона художественных направлений (византийский, ренесансний и «национальный»).

Ключевые слова: стиль, стилістика, монументальная иконопись, сакральнавий, глобалізація, традиція.

Khrystina BEREHOVSKA

**A RANGE OF THE STYLISH PERSONAL INTERESTS
OF S. GORDINSKYI IS IN A SAKRAL ART**

The problem of forming of integral stylistic manner of monumental icon-painting of Svyatoslav Gordinskyi is examined through the prism of wide range of artistic directions (Byzantium, renaissance and «national»).

Keywords: style, stilistika, monumental icon-painting, sakral, globalization, tradition.

У мистецтві другої половини ХХ ст. в США відбуваються глобалізаційні процеси, які щораз агресивніше вторинізують сферу духовності й моралі, що призводять до маргіналізації елітних культур та стратегій. Відбувся дисбаланс у поглядах та естетичних явищах, запанував скепсис до духовних цінностей, витворених цілими поколіннями. У контексті «моральних катаклізмів» відчувалася недостатність культурно-мистецьких ресурсів, накопичених тисячоліттями. Новоприбулим мистцям було нелегко в цьому зорієнтуватися і окреслити чітку програму реалізації творчої манери.

Одним із визначних мистців, який 22 вересня 1947 року прибув до Америки, був Святослав Гординський. Проаналізувавши «українську» ситуацію в культурі і ретроспективу своїх дій за останні десять років, мистець почав формувати нову роль у новому середовищі. Володіючи кількома мовами, добре орієнтуючись у світовій культурі, маючи в активі студії іконографії у професора В. Залозецького (ще в Німеччині), задумався над можливістю серйозно утвердитися у іконописі.

Святослав Гординський не мав особливої школи теології й іконології, проте, здобувши західноєвропейський досвід з вихідною етногенетичною позицією, сенсуативно розумів актуальні потреби та бажання української спільноти. Мислячи високими духовними й мистецькими категоріями, Гординський розумів, яким повинен бути український храм у діаспорі.

У процесі формування авторської манери художника вабили різні стилістичні тенденції. Варто зазначити, що Святослав Гординський цікавився дослідженням історії української ікони ХІІ-ХVІІІ ст. Він ознайомлювався із шедеврами сакральної спадщини і мав змогу простежувати етапи їхньої еволюції. Його цікавило мистецтво Візантії, Ренесансу, козацького бароко, народний іконопис (загальноукраїнський, галицький, лемківський), а також гуцульська ікона на склі. Він поділяв концептуальні ідеї мистецтва Михайла Бойчука та псевдовізантизму Петра Холодного.

Проте морально-духовна суть неовізантійського іконопису приваблювала увагу Святослава Гординського найбільше. Вона базувалася насамперед на допомозі людині звільнитися від перманентних страждань і страху, від зовнішніх негативних впливів та утвердити віру в абсолютні незаперечні цінності, посилити прагнення людської натури до пошуку

душевного заспокоєння в часі механістичного спустошення душі, де соціальні катаклізми нерідко заганяли її у безвихідь. В хаосі світової кризи людина, а з нею і митець – втрачали відчуття реального життя, зокрема деталей-символів його людяності.

Ситуацію художників-іконописців у діаспорі Гординський оцінює так: «Уярмлений світовими проблемами митець 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 зрозуміти, люди, 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, – 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» [1, с.5-8].

Власне українська національна традиція була найбільш переконливим і безпомилковим джерелом інспірації мистецтва українських художників поза Батьківщиною.

Важливою рисою українського мистецтва за океаном була етнічна тотожність: почуття приналежності до великого народу і важливість культурної спадщини, навіть означення самих себе, наприклад, такими поняттями, як «американець», «українець» чи «український американець». Самобутність може проявлятися по-різному залежно від реакції на аспекти традиції, культури, мови, історії, релігії [7, с.71-78].

У діаспорі з приїздом нових еміграційних сил в українських церквах виникала потреба в творчості мистців, творчість яких була б пов'язана з традиціями східного обряду, оскільки до того часу українські церкви за океаном розписувались італійськими й німецькими мистцями з обмеженим знанням східної іконографії.

Церква мала знайти спосіб візуалізувати «ознаки часу», тенденції і життєві потреби людини в різних часових зрізах. Митці-іконописці зобов'язалися заново переосмислити «потреби сакрального малярства», знайти для наочної схеми таку мову, яка найкраще відповідала б ментальності сучасної людини і була б усім зрозумілою.

Одним із питань, яке порушувалося, – було мистецтво як «візуальна оздоба» у храмі. Як сказав швейцарський теолог Маріо фон Галлі: «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 і модерний культурний світ. Церква повинна вдатися до обнови, її обов'язок є принести візуальне послання стривоженому і сполоханому світові [6, с.13-20].

Святослав Гординський мав підібрати влучну для цього іконографію.

Для цього було обрано можливість «візантики». Саме вона дала змогу різним народам завдяки формальній всеохопності творити своє національне мистецтво. І зовсім природно, що цей процес відбувся саме на базі релігійній, що була духовним і загальнокультурним чинником для народів у колі тієї візантійської культури. Це допомогло народам різних культур творити своє оригінальне мистецтво – грецьке, болгарське, сербське, українське, російське, і кожен з тих народів робив це інакше, відбиваючи в тому мистецтві притаманні риси свого національного характеру [6, с.23].

Візантійського мистецтва не можна брати відірвано від традиції життя українців. Візантика не знала довільності, пріоритетними були приписи, догми, на неї мали великий вплив церковні авторитети.

Синтетичність, містичність, декоративність, колорит, монументалізм форми – ось характерні прикмети візантійського малярства, заради яких митець-українець ХХ ст. не приймав реалізму, що назривав тоді в латинському світі Західної Європи. Був поділ на західний реалізм і візантійський ідеалізм.

Підхід мистців-неовізантистів до відродження візантійсько-українського стилю в іконописі був, у загальному, подвійний. Вони, запозичуючи його закони, хотіли додати до нього ще щось особистого, нового й оригінального, витворити власний почерк та колорит, і тим самим його усучаснити. Коли брати до уваги історичну еволюцію візантійсько-українського стилю, яка проходила на наших землях від ХІ до ХVІІІ ст., то до неї можна зачислити також, після майже тривкової перерви, і неовізантиністів ХХ ст. Було небагато неовізантиністів, які, «респектуючи» головні прикмети візантійського стилю, додали до нього свій внесок: Петро Холодний, Михайло Осінчук, Анатоль Яблонський, Марія Дольницька, Юрій Козак, Галина Мазепа.

Великий вплив на малярів і на мистецький смак мав Петро Холодний. Як згадано, своє сакральне малярство Холодний базував на нашій іконописній традиції, але одночасно вносив у свій стиль основні елементи модерного мистецтва, передусім конструктивізму. Старою була техніка виконання, але те, що мистець малював, було великим досвідом минулого, пересіяним через естетичне сито людини сучасної доби. Логічна форма будови образу залишалася тією самою, але одночасно нею кермує

буйна уява мистця, фантазія якого знаходить нові небачені можливості вислову, притаманні лише творчо-сміливому мистецтву.

Перед сучасним мистецтвом, хоч і у вужчих рамках, стоять подібні проблеми духового перетворення і переродження наших старих духових цінностей. Шлях цей може йти в напрямку яким пішли італійські мистці: використання минулого в поєднанні з глибоко усвідомленими стилями своєї доби.

Власне, Холодний пішов подібним шляхом, яким пішли й майстри тогочасного італійського мистецтва – не копіюючи, а далі розвиваючи притаманні своєму народові форми [4, с.9-13].

Святослав Гординський поділяв погляди Холодного на іконографію, зокрема на його підхід до канонічних форм. Часто порівнював його творчість з власною, мовляв: «Чимало мені закидають, що мої ікони є простими копіями з інших ікон. Можливо? Проте, я в них бережу українську традицію й візантійську іконографію... багато в них я додаю модерних рис... Адже кубізм, конструктивізм та візантійське мистецтво не такі вже чужі, вони висловлюють своєрідний лад і динамізм» [5, с.50-55].

Були також мистці, які, запозичивши деякі принципи з візантійського стилю, вийшли поза межі його непорушних основ, проявили в своїх творах забагато довільної стилізації, а часом і деформації. Такими мистцями, які вийшли поза рамки дозволених канонів візантійського стилю були: Омелян Мазурик, Михайло Кміт, Мирон Левицький, Юрій Новосельський та ін.

Вони пішли надто далеко – одні в напрямі декоративності, інші в бік своєрідного експресіонізму, занедбавши при цьому духову сутність твору. Їх малярство (академічне й постімпресіоністичне) перейшло бурхливу добу шукань, щоб улитися у два досить безформні річища – експресіонізму та конструктивізму. Одні бажали висловити безпосередні оптичні і психічні почування, другі хотіли «будувати» образ як певну цілість зв'язаних взаємно форм і барв. Візантійські принципи давали тут тільки формальну базу, каркас, який треба було заповнити своїми формами і, очевидно, змістом, що ним могло бути навіть абстрактне зіставлення геометричних форм і ліній з формальною єдністю і ритмічним звучанням [3, с.23].

Інша група мистців, які намагалися передусім дотримуватися якнайвірніше форм, змісту і духа українського іконопису (переважно з XV–XVII ст.) і навіть, якщо вони додають часом дещо від себе (свідомо чи несвідомо), то цей внесок є такий непомітний, що не дозволяє відрізнити їхніх творів одних від одних. Їх назвемо псевдовізантиністами: В. Дмитренко, С. Литвиненко та ін.

Не можна твердити, щоб вони копіювали або занадто точно наслідували старі взірці, але й нічого суто оригінального вони не створили і тому не завжди можна їх долучити до когорти тих, хто збагатив візантійсько-український стиль, навіть якщо під чисто професійним оглядом їхня творчість стоїть на високому рівні.

Не кожному мистцеві дано створити власний стиль, внести щось нове й оригінальне до історії мистецтва.

Часто можна почути критичні судження дослідників мистецтва Гординського. Мовляв, він був одним із таких мистців, які копіювали і не більше. Проте з цим не можна погодитись. Сакральне мистецтво Святослава Гординського має контраверсійний характер, часто його поперемінно зараховують до різних стилістик.

Гординський, вивчивши основну тематику, композицію й колорит українських ікон, старався малювати згідно з нашою іконописною традицією, вносячи подекуди несуттєві нововведення, щоб надати творам певного осучаснення.

Через своє мистецтво він показував солідарність у розумінні і трактуванні національних традицій. Головна ідея мистецтва Гординського – збереження національної ідентичності українського народу. До прикладу, з богословської точки зору було неприпустимо «провадити» малюнок, який зображає святих в українському національному одязі, як ікону. Було неможливо отримати благословення від єпископа на впровадження такої ікони у Літургію. Проте посилання на «тяжкі часи» еміграції, брак державної незалежності потребували якоїсь компенсації.

У свідомості Гординського відбулася внутрішня дискусія у зв'язку з необґрунтованими закидами. Постало питання, який шлях обрати для свого монументального мистецтва: 1) копіювати чистий візантизм з додатком українського національного стилю, 2) провести інтерпретацію візантизму, внівши до нього 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 різностильовими образами, намагаючись дотриматися візантійського канону в побудові. Це міг бути прекрасний варіант «сакральної» моделі тільки для одної святині. Однак Гординський пішов простішим шляхом – копіюванням: мовляв, різні люди, різні континенти – одна ментальність.

Як згадувалось вище, чимало можна було почути нарікань, навіть звинувачень, мовляв – «копіював», «копіював сам себе». Можливо? Але це можна трактувати як намагання бути впізнаваним – «позиціонувати і популяризувати» свою «візитну» манеру. Гординський передусім вважав 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 Гординського в стилі неовізантизму є мозаїки храму святої Софії в Римі. Гординський втілює усі вимоги і побажання Патріарха Кир Йосифа. Він не бажав у своєму храмі синтезу різних мистецьких стилів. Головною метою Патріарха було створити «третю» Софію після Константинопольської та Київської [9, с.11-25].

Це вперше від часів княжої доби внутрішні стіни української церкви прикрашено мозаїками. У композиціях образів-ікон Гординський вдало поєднав традиційні елементи українських ікон із модернізованими образами фольклору.

Ікони мають усталені композиції, оскільки для Східної Церкви традиційність має особливу вагу, бо усталеність і незмінність іконних мотивів має свідчити і про незмінність церковних догм. Але в цих іконописних межах митець має велику свободу формального вислову. Тому, використовуючи основні візантійські мотиви, вироблені і перевірені цілими століттями, Гординський надавав їм українських рис [8, с.5-29].

Німецький мистецтвознавець Вольфганг Борн справедливо відзначає, що Гординський у своїй творчості зумів майстерно поєднати національні риси, ментальність українського народу з модерною графічною пластикою [2].

Найважливішим завданням Гординського було зображати «Божі діяння», поширювати нову віру і підсилювати престиж та величавість християнства. Стилістично – це було мистецтво лінії і кольору, воно творило власний світ – нову дійсність, яка допомагала глядачеві зрозуміти засади релігії. Фактично від самого початку християнства теологія і мистецтво були залежні від класичних форм та умовностей. Таке мистецтво виражає нову концепцію простору згідно з новою цілеспрямованістю. Він почерпнув від візантійського мистецтва аскетизм та відтворення духовного світу людини, а від ренесансу – захоплення сенсуальною красою людського тіла.

Святослав Гординський у сакральному мистецтві продовжував тисячолітню канонічну візантійську традицію, оновлюючи її ренесансно-бароковою стилістикою, певною мірою дотримуючись модерних правил подачі класичних іконографічних «зразків». Митець обрав ліберальний підхід у трактуванні й виконанні ікони в українському храмі. В іконографії мистецтва Святослава Гординського також прочитуються концептуальні ідеї національного стилю «бойчукістів». Взуруючись на творчість М. Бойчука, Гординський намагався по-своєму аналізувати багатопланові європейські мистецькі здобутки, виводячи їх на горизонт української традиції, цим самим фіксує свою творчу присутність і ставлення до невізантійських «стилістик».

Головною метою іконописного мистецтва Святослава Гординського було засвоїти найновіші стильові тенденції світової культури, але водночас міцно триматися ґрунту національних традицій і багатого власного творчого досвіду.

Джерела та література: 1. Блакитний Є. Мораль зневіри чи віри? До проблеми сучасного мистецтва // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. 22.09.1982. – С. 5-8. 2. Борн Вольфганг. Графіка Святослава Гординського. Переклад з німецької // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С.14. 3. Гординський С. До проблеми бойчукізму // Терем. – Детройт, 1990. – № 10. – С. 23. 4. Гординський С. Петро Холодний –традиціоналіст і новатор // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. – № 30. – 1990. – С. 9-13. 5. Гординський С. Про одну історію мистецтва // Листи до приятелів. – № 3-4. – Мюнхен, 1966. – С. 50-55. 6. Добрянський М. Католицька церква і модерна культура // Листи до приятелів. – Мюнхен, 1975. – С. 13-23. 7. Зелік І. Українці в Сполучених штатах Америки – між асиміляцією і традицією / / Сучасність. – Мюнхен. – Ч. 1. – 1985. – С. 71-78. 8. Маркусь В. Патріарх Йосиф Сліпий // Сучасність. – Мюнхен. – Ч. 11. – 1984. – С. 5-29. 9. Попович В. Неовізантисти і псевдо-візантисти в українському іконописному мalarстві // Нотатки з мистецтва. – Філадельфія. 29.12.1989. – С. 11-25.

УДК 902:34(477)

Віктор ГРИГА

ПРОБЛЕМИ ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ НА БУКОВИНІ

У статті визначені головні проблемні питання збереження культурної спадщини, а також наведені рекомендації щодо підвищення ефективності співробітництва держави і краю з недержавними організаціями у цій галузі та окреслюються першочергові завдання державного управління охороною культурної спадщини для вирішення даних проблем. Наводяться факти порушення законодавства у сфері охорони культурної спадщини.

Ключові слова: адаптація, актуалізація, естетичне виховання, культурна спадщина, популяризація, реєстр нерухомих пам'яток, «чорна археологія», ЮНЕСКО.

Віктор ГРИГА

ПРОБЛЕМЫ ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА БУКОВИНЕ

В статье определены основные проблемные вопросы сохранения культурного наследия, а также приведены рекомендации по повышению эффективности сотрудничества государства и края с негосударственными организациями в этой области и определяются первоочередные задачи государственного управления охраной культурного наследия для решения данных проблем. Приводятся факты нарушения законодательства в сфере охраны культурного наследия.

Ключевые слова: адаптация, актуализация, эстетическое воспитание, культурное наследие, популяризация, реестр недвижимых памятников, «черная археология», ЮНЕСКО.