



## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

### Береговська Христина

аспірант,  
Львівська національна академія мистецтв

## ІКОНОЗНАВЕЦЬ ТА ІКОНОПИСЕЦЬ: ВОЛОДИМИР ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ ТА СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ В ДИСКУРСІ НЕОВІЗАНТИНИЗМУ

*Анотація.* У статті розглянуто німецький період творчості Святослава Гординського (1942–1946 рр.). Зокрема, зроблено аналіз впливу професора з візантології Володимира Залозецького на іконопис Святослава Гординського.

**Ключові слова:** візантологія, сакральне мистецтво, богослов'я, іконописець.

**Abstract.** *Beregovs'ka Kh. Icon-art and icon-painter: Vladimir Zalozetskiy and Svyatoslav Gordynskiy is in diskurse of neovizantinism.* The article deals with the period in German art of Svyatoslav Hordynsky (1942-1946 biennium). The article analyzes the various influences on the iconography of Svyatoslav Hordynsky. Significant role in the work of Hordynsky had Zalozetskiy

**Keywords:** Byzantium, sacred art, theology, iconographer.

**Аннотация.** *Береговська Х. Иконознавец и иконописец: Владимир Залозецкий и Святослав Гординский в дискурсе неовизантинизма.* В статье рассмотрен немецкий период творчества Святослава Гординского (1942-1946 гг.) В частности, проведен анализ влияния профессора византологии Владимира Залозецкого на иконопись Святослава Гординского.

**Ключевые слова:** византология, сакральное искусство, богослов'я, иконописец.

Надійшла до редакції 01.03.2012

© Береговська Хр., 2012

У мистецькому житті Святослава Гординського завжди зустрічалися видатні особистості, які мали значний вплив на його «харизматичне» творче формування. Одні заторкували його епізодично, інші залишали помітний відбиток у творчості, ще інші скеровували на перспективний шлях.

Одним із учителів С. Гординського був Володимир Залозецький, мистецтвознавець, професор візантології Берлінського університету, активний культурний діяч, співорганізатор мистецького життя українців у Львові та Берліні.

Зустрічі Гординського із Залозецьким відбувалися періодично-коротко, чи то у Львові, чи у Мюнхені, або Берліні. Проте, обсяг знань з мистецтвознавчих наук, які отримав Гординський, відіграв поважну роль у формуванні його мистецьких поглядів. Найважливіший урок, який засвоїв Гординський – це розуміння, повага до візантійського мистецтва і бажання продовжувати його традиції. Гординський ґрунтовно вивчав мистецтво давніх часів, йому були знайомі пошуки стилів Михайла Бойчука, закріплені візантійською «ідеологією». Проте Володимир Залозецький зумів звернути увагу Гординського на потрібність і незаперечну важливість відтворення традицій мистецтва Візантії для «закріплення» ідентичності українського мистецтва.

Перші зустрічі молодого майстра із В. Залозецьким відбулися восени 1927 року, коли С. Гординський поїхав до Берліна, де в Академії мистецтв студіював рисунок, а в Українському Науковому Інституті відвідував лекції професора з історії візантійського мистецтва і культури.

Залозецький наголошував у своїх лекціях на тому, що українські мистці повинні віднайти себе, досліджуючи витоки стародавнього мистецтва. Адже модерне мистецтво не має наповнення традицією, це не більше, як комбінації форм і кольорів. А найважливіше в мистецтві – це вираз. Мистецтво без нього – ремесло.

Гординський, діалогуючи з професором Залозецьким, виявив глибоке зацікавлення мистецтвом книжкової мініатюри.

Він позитивно оцінював історичний етнографізм мистецтва Г. Нарбута, інспірований бароковими орнаментами і зразками українського старого мистецтва. Звідси Гординський зумів вивести власну формулу (ставлення) до книжкового мистецтва модерних форм. Задовольнивши захоплення книжковою ілюстрацією, Гординський розробляє власний підхід до створення книжкової моделі (синтезованої на візантійських, нарбутівських і модерністичних прикметах).

Працюючи над вивченням книжкового оформлення, досліджуючи мистецтво стародруків, зокрема старовинних Євангелій, вивчаючи давньоруську книжкову мініатюру, Гординський під впливом Залозецького створює екстракт найвпізнаваніших орнаментів і вставляє цей «сурогат» у формалістичні західноєвропейські вирішення, досягаючи при цьому вражаючих результатів – як ілюстратор книги.

Переводячи світові площини мистецтва (з європейської на американську), змінюючи траєкторію своїх зацікавлень (з графіки до іконопису), Гординсь-

кий переносить досвід книжкового графіка у сакральне монументальне мистецтво.

У мистецтві Гординський виділяє два підходи до сприйняття стародавнього мистецтва: формалістичне та емоційне.

Інтуїтивно-емоційний погляд на мистецтво був надзвичайно поширеним у західноєвропейській критиці. Першим цей підхід обгрунтував Шарль Бодлер, вплив якого помітний не лише в сучасній поезії, але й у малярстві. На перше місце висувається темперамент мистця, при цьому відкидаються всі сторонні фактори, що перешкоджають у віддачі безпосереднього враження. Звичайно – глядач не завжди помічає цей процес мистця, зрештою, досить слушно, бо це є його суб'єктивний творчий процес. Але критикові не можна на це не звернути уваги, бо через цей процес, як через призму, переходять промені мистецького вислову, тобто те, що мистець виображує мовою ліній і фарб.

Обидва ці моменти ми назвали б творчо-мистецькими. Вони дають зрозуміння індивідуальності мистця. Та, щоб зрозуміти його на тлі своєї доби й обставин, слід порівняти його з іншими мистцями, – не лише сучасності, а й минулого. Врешті, важлива проблема – підкреслити умови, що сприяють розвиткові мистецтва в даному місці. До цього обираємо підхід найширший, себто науково-історичний, який розглядає мистецтво не з пункту його суто-мистецьких завдань, а в зв'язку із цілісністю культурного життя.

Професор Залозецький також чимало посилався на наукові праці різних філософів, зокрема Гердера, Спенсера, Канта – щодо підходу до проблематики «творення» мистецтва. Дарвін і Лямарк висунули теорію пізнання природи – хоч вони і не змогли пристосувати цих поглядів до власне мистецтва. Одночасно інші, такі як Пріхард, покликувалися на расові елементи, Гумбольдт – на клімат, а Бастіян і Реттер – на «географічну мову». Всі вони намагалися на основі своїх теорій розв'язати проблему креативного творення «свого національного» мистецтва, а також умов, які впливали на формотворчі процеси (2).

Володимир Залозецький завжди стверджував, що українські мистці повинні через свою творчість показувати наявність українського мистецтва, оригінального та впізнаваного. Наголошував, що українське мистецтво не переставатиме бути українським, навіть коли асимілюватиметься в чужі стилі. Але, щоб асимілювати, треба мати власні окреслені мистецькі принципи. В нашому мистецтві – це неовізантизм з його тисячолітньою традицією, часом на довший час забутою. (1).

У 30-х роках у Галичині почали виникати певні мистецькі групи з власними поглядами на завдання мистецтва. Так, наприклад, модерністи гуртувалися навколо журналу «Назустріч», який мав марку «ліберального». Мистецтвознавець В. Залозецький у католицьких «Дзвонах» стояв на позиціях консервативних і не раз критикував виставки АНУМівців. У період великої активності АНУМу, що орієнтувався на модерне мистецтво, наче для контрасту постало «Товариство прихильників українського мистецтва». Під крилами В. Залозецького ця організація була радше

помічного, ніж ідейного характеру, її позиції були надто консервативними (6).

В. Залозецький стверджував, що мистецька критика є свого роду «регулятором» творчості, в розумінні посередництва між громадянством і мистецьким твором. Цей регулятор впливає, лагодить, витворює потрібну для мистецького твору прихильну або неприхильну атмосферу. Адже сучасне українське мистецтво ще не «виказує» барви одноцільного стилю, тільки за малими винятками, відбиває в собі явища західноєвропейського мистецтва без всецілого засвоєння і творчого перероблення тих здобутків у душі та традиції рідного мистецтва (4).

Учений вважає, що сакральне мистецтво в усіх народів повинно бути наймогутнішим засобом для оформлення всіх проявів людської духовності, нести в маси виховний вплив. Таке мистецтво могло мати добрий або злий вплив на громадське чи індивідуальне життя. Проте почалася спекуляція «сакральними цінностями», вони стали одними із засобів для поширення класових антагонізмів, для класової боротьби, а разом з тим – висловом матеріального світовідчуття (5).

У повоєнний період мистецтво втратило видатну роль духовної функції у житті народу. Воно не об'єднувало, а стало руйнівним, апостазією духа. Воно стало тенденційним та доктринним. Через історичні катаклізми «концентрат» духа, і віри в нього послабився. Послабилася і тяглість до ремінісценцій традицій минулого. До цього довів цілковитий хаос, повне зміщення сталих понять в релігійному та мистецькому житті, відсутність «духовного світогляду», лібералізмом виплекане вільнодумство (3).

Володимир Залозецький систематично слідкував за мистецькими подіями, які відбувалися у Львові, особливо за тими, що стосувалися школи О.Новаківського. Він епізодично давав характеристику мистецьким подіям, які організувала група АНУМ. Ось, наприклад, його судження на одну із виставок: «Творчість більшості мистців Восьмої виставки АНУМ, не пов'язані ані з рідною землею, ані з атмосферою тої землі, ані з духом старої традиції українського мистецтва, ані з певним суттєвим, релігійними чи національними потребами нашого громадянства. Проте Гординський залюбки користується рідною тематикою Гуцульщини, Бойківщини, Прикарпаття» (5).

Аналізуючи тогочасне українське мистецтво, Залозецький підкреслює риси кожного з цих стилів, але вони не виявляються тут у своєму чистому вигляді. У кожному разі вони не творять органічного підґрунтя, як скрізь в окцидентальній Європі. Органічним підґрунтям, спільним для цілої Східної Європи, є мистецтво візантійське, яке з часом під впливом окцидентальних мистецьких течій диференціювалося.

Незважаючи на швидкозмінність подій та мистецьких процесів, в яких жив С. Гординський, він не забував основних засад, які засвоїв завдяки студіям у Володимира Залозецького.

Наступна важлива тривала зустріч мистців відбулася у 1945–1947 рр., коли Гординський жив у таборах ДіПі та Мюнхені.

Тоді характерною рисою українського культурно-духовного життя в таборах був постійний зв'язок не так з дійсністю, як з історично-ідеальною Україною, бажання зберегти органічні форми українства. Саме в такий нелегкий і визначальний період «школа» Залозецького відіграла непроминальну роль у творчості зрілого майстра.

Цей етап у житті й творчості Гординського позначений багатьма важливими подіями. Вже у 1944 році Гординський організував Українську Спілку Образотворчих Мистців, як співредактор редагував журнал «Українське мистецтво», був куратором виставки в Мюнхенському національному музеї (січень 1947 р.). У 1946 організував виставку українських мистців у Баден-Бадені і в Парижі. Одночасно Гординський підтримував утворення Мистецького Українського Руху, був членом його правління (з березня 1947 р.), активно друкувався в «Арці». Разом з Ю. Шевельовим запланував видання поетичних збірок Є. Плужника, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, О. Теліги, О. Ольжича, Б.-І. Антонича, В. Свідзінського.

Активна участь у мистецько-громадському житті супроводжувалася бажанням не злитися з однотипною мистецькою масою, не потрапити в «машину» утилізації національної ідентичності, а всіма силами вдержати в мистецтві тяглість минулих епох.

В розумінні естетичного збагачення С. Гординський багато почерпнув від В. Залозецького, де професор звертався до мистців-іконописців чи монументалістів за прикладами ідеального трактування простору у візантійській архітектурі, для якої характерне сильне оптично-колеристичне трактування стін, які покриваються кольоровими плитами мармуру, мозаїками та фресками. Це позбавляє стіни їх матеріальності та субстанційності і справляє враження оптично-колеристичних ефектів, гри світла й тіні, блиску та мерехтіння кольорів на золотому тлі. Наше мистецтво княжої доби оперте на ілюзорне враження ідеально згармонізованих просторів, що викликають у нас почуття величного, ідеального, супокійного буття. Ефект має своє глибше значення, бо витікає з потреб візантійської релігійної містики та символічної обрядовості, яка намагається викликати надреальні, неземні і надприродні враження, вичаровуючи мистецькими засобами лінії, форми, фарби, світла і тіні як проекцію надприродних сфер. Не менш виразно виявляється диференціація візантійського під впливом малярства окцидентального у самому стилі картин. І тут він зауважує глибокі зміни. Так, зображення Тайни Євхаристії у вигляді причастя Апостолів знайшли монументальний вираз у кількох церквах княжої доби. Найвизначніші з них знаходяться у головній, вівтарній абсиді церкви св. Софії у Києві з першої половини XI століття та у церкві Михайлівського монастиря в Києві з XII століття. В обидвох мозаїкових зображеннях панує чистий візантійський стиль. Св. Причастя зображене так, що Ісус Христос представлений двічі коло головного престолу, причащаючи разом з ангелами та Апостолами, що зображені у двох рядах, по шість з кожного боку. Характер зображень ідеалістично-ієрархічний. Уся вага спочиває на фігуральних зображеннях: Апосто-

ли в ідеально-античному одязі виглядають, як грецькі філософи, їхні обличчя і одяг злегка стилізовані. Особливо статично виглядають Апостоли на мозаїках Михайлівського монастиря, які перевищують «на ціле небо» мозаїки церкви Св. Софії. Піднесеністю та величністю віє від цих зображень, які є наче відблиском того вищого, надприродного життя, що його так уміло вичаровує перед нашими очима візантійське мистецтво і до якого воно нас наближає високим символізмом та містицизмом літургійних відправ.

На кількох типових прикладах, ми помітили, що в історії українського мистецтва немов би червоною ниткою проходить змагання до духовного злиття Сходу і Заходу, Візантії й Окциденту. В цьому бачимо незмінну рису нашого мистецтва. Воно розкриває свої можливості у різних стильових проявах у різний час, але одне залишається незмінним: «наближення» і «відхилення» між візантійським Сходом і європейським Заходом.

З цього випливає те, що ці два основні джерела нашого мистецько-історичного минулого запліднювали всі творчі мистецькі змагання і що їх історичне ставлення одне до одного творить питомий зміст українського мистецтва.

Очевидно, що синтез Візантії й Окциденту виявляється також у всіх інших сферах духовного життя. Він указує нам на універсальне значення цього процесу. Тобто з ним в'яжеться не тільки індивідуалізація нашої духовної історії стосовно інших східноєвропейських народів, але також універсальне значення того зближення двох великих культур, котре у віковичному змаганні якраз у нашій історії дало українському мистецтву форми, яких не має ніде інде.

У цьому якраз і полягає загальносвітове значення тих історичних процесів, які так наочно «зарисувались» на тлі історії наших мистецьких пам'яток. Саме в таких гармонійних співвідношеннях Залозецький трактував можливість подальшого розвитку українського монументального мистецтва, унеможлививши інший шлях формування «майбутньої» національної традиції. Ці уроки були важливими для С. Гординського як для мистця-монументаліста, яким він ставав на подальших етапах творчості.

Емігрувавши до Америки, і розпочавши новий етап творчості, Гординський зумів адаптувати і зафіксувати важливі позиції і настанови Володимира Залозецького у власному сакральному монументальному мистецтві.

#### Література:

1. Гординський С. До проблеми бойчукізму // Терем. – Детройт, 1990. – № 10. – С. 23.
2. Гординський С. Старе мистецтво в новому дзеркалі // Нові шляхи, 1932. – № 3. – С. 272-274.
3. Залозецький В. Мистецтво і світогляд // Діло. – 1939.
4. Залозецький В. Про добрий тон у критиці // Діло. – 1939. – С. 3-4.
5. Залозецький В. Шляхи нашого новітнього мистецтва. 3 нагоди 8 виставки АНУМ // Діло. – 1939. – С. 1-2.
6. Ладжинський В. Українські митці в Парижі. Нотатки з мистецтва. – Філадельфія, 1971. – № 12. – С. 17-33.