

## ВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ І СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ ІКОННЕ МАЛЯРСТВО

Д. В. СТЕПОВИК

*У статті на прикладі одного з найталановитіших сучасних майстрів іконного малярства – Василя Стефурака з Івано-Франківщини – простежується тенденція в українському сакральному мистецтві цілому до відродження власне українського стилю малярства священних осіб Церкви Христової.*

**Ключові слова:** ікона, стиль, гармонія, симетрія, пропорції, готика, ренесанс, бароко, класицизм, візантинізм.

D. V. STEPovyK

BYZANTINE STYLE AND MODERN  
UKRAINIAN ICON PAINTING

*The article discusses a trend in Ukrainian sacred art directed at the general revival of Ukrainian own style of painting sacred persons of the Church of Christ (based on the example of the most talented contemporary icon painter – Vasily Stefuraka from Ivano-Frankivsk).*

**Key words:** icon, style, harmony, symmetry, proportion, Renaissance, Baroque, Classicism, vizantynizm.

**Актуальність теми** ґрунтується на тому, що за роки Незалежності України бурхливо розвивається мистецтво ікономалювання на замовлення церковних громад (у зв'язку з активним будівництвом нових храмів та поновленням колишніх) і що українські християни потребують правдивих зображень святих, а не змінених представниками т. зв. псевдовізантійського стилю та нав'язаного українцям найтіршого варіанту візантинізму – московоростово-суздальського «стилю».

**Предмет дослідження** – ікони останніх двох десятиліть майстра, який є типовим представником відродженого українського стилю сакральних образів на основі використання елементів стилів ренесансу і класицизму.

**Новизна статті** – у визначенні формально-стильових та богословських особливостей новітньої української іконотворчості у її відносинах зі стилями українського ікономалярства XVI, XVII, XVIII та XIX століть.

**Теоретичне значення** роботи полягає в окресленні меж використання на сучасному рівні світових мистецьких стилів минулого та їх більшого чи меншого впровадження в сучасний ікономалярський

процес новими поколіннями майстрів ікон – як правило, з високою академічною мистецькою освітою.

**Практичне значення** статті полягає в тому, щоб майбутні малярі ікон краще знали богословські, мистецькі, стильові, формальні риси саме української стильової школи іконного мистецтва.

**Мета статті:** переборення неввіреного трактування візантинізму в українському сакральному мистецтві представниками на задницького, консервативного, реакційного іконознавства Г. Логвиним, Л. Миляєвою, В. Александровичем та деякими іншими; потреба в кардинальній зміні поглядів на українську як начебто маргінальну репліку мистецтва Візантії чи Московії, а не як оригінальну й одну з найкращих шкіл священного мистецтва Церкви.

**Виклад основного матеріалу.** ...Якось на початку 90-х років минулого ХХ століття я приїхав до Львова для участі у Другому Міжнародному конгресі українців та зачитання своєї доповіді на ньому «Християнське і світське мистецтво в Україні: взаємини і взаємовпливи». Мистецький і мистецтвознавчий Львів під цю пору знав мене не тільки як дослідника давньої гравюри й болгаристики, але і як іконознавця. Книжок з ікони на той час я ще не видавав, але в інших моїх книжках були посилання на ікони, порівняння їх з гравюрами. Крім того, я надрукував у періодиці – журналах і наукових збірниках – кілька десятків статей про ікони. У ці роки готував до друку книгу «Історія української ікони Х–ХХ століть».

Отже, в кулуарах конгресу, а він відбувся наприкінці серпня 1993 року, до мене підійшов знайомий мистецтвознавець, до речі, мій колишній аспірант, з журналом в руках і показав дві чи три репродукції ікон: архангелів Михаїла, Гавриїла та Покрови у призабутому тепер так званому козацькому варіанті: Мати Господа Ісуса Христа тримає омофор-покрову над славетними людьми України – від Київської Русі до сьогодні. «Вам подобається це малярство?» – було запитання до мене. Звичайно, репродукції в журналі були посередні, щоб по них сказати щось певне про оригінали.

Тим більше, прізвище автора ікон – Василь Стефурак – мені тоді ще нічого не говорило: я не знав такого іконописця.

Але ці твори все ж торкнулися мого дослідницького нерва, і я став розпитувати мого співбесідника про цього ікономаяра. Колега теж його особисто не знав, але чув, що він живе у Прикарпатті, живе в селі, де й народився, має незавершену мистецьку освіту. Його ікони фахівці й церковні авторитети оцінюють неоднозначно: від захоплення стилем Відродження до неприйняття осяжної форми, колориту й освітлення, як нібито неіконних.

Свого ставлення до ікон Стефурака колега-іконознавець не висловив, тому я не зрозумів тоді, до якої групи оцінювачів він належить: до тих, хто схвалює, чи хто критикує? Втім, час показав, що до ікон цього майстра склалося дуже позитивне ставлення, зі справжнім пієтетом. Розкриттю таємниці привабливості й духовної сили ікон майстра я присвячую свою розвідку.

Минуло кілька років після цієї розмови. Чи то випадково, чи ні, але з середини 90-х років я став регулярно відвідувати Івано-Франківськ як запрошений викладач іконології в Івано-Франківській теологічній академії (з ініціативи ректора Академії єпископа Софрона Мудрого), а відтак цілих дев'ять років очолював кафедру релігієзнавства й теології філософського факультету Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, в роках 1998–2007. Там я у храмах і в домівках побачив багато ікон Стефурака, познайомився з ним особисто та з його колегою-ікономалярем Михайлом Халаком, який разом зі своїм сином Тарасом теж малює ікони в тому ж стилі оновленого ренесансу, але в дещо іншій манері.

Вже тоді я побачив, що Василь Стефурак малює ікони так, як мало хто по всій широкій Україні. Це щось нове, але в цьому новому вчувається гомін віків – від античності й перших віків зародження ікон у християнському світі – до епохи Відродження, та, поминувши стиль бароко, – до класицизму. У своїх роздумах про священне мистецтво християнської віри і, природно, у своїх дослідженнях цього мистецтва я завжди тримався міркувань про незмінність іконографії, але змінюваність стилістики. Тому коли я натрапив на цікавих сучасних ікономалярів, ікони яких вкладалися в систему «незмінності й мінливості», я став уважніше придивлятися до їхньої творчості, наскільки їхні роботи узгоджені з церковним вченням про канон ікон і якої межі сягає їхня свобода творчості? В особі Василя Стефурака я натрапив на майстра, в якому складові частини творення прекрасної ікони виражені найбільш оптимально.

За тих років, на початку Незалежності України, в ікономалярстві був великий різнобій, щоб не сказати: хаос. Були легалізовані дві Церкви національно-державного спрямування: Українська Автокефальна Православна, яка на Помісному соборі 5–6 червня 1990 року підвищила свій статус Церкви з патріаршим управлінням, і Українська Греко-Католицька. Стан храмів у обох був невідрадний. Одні напівзруйновані, в інших були при радянцях музеї атеїзму, склади, книгосховища. Іконостаси понижені. На поодинокі залишені після 70-річного комуно-більшовицького атеїстичного смерчу храми почали претендувати одразу по кілька Церков. Нашвидку замовляли

тимчасові іконостаси художникам, які нічого не знали про богословію, естетику та доволі складний спосіб малювання ікон. Було чимало посередності, а ще більше відвертої халтури.

Нові малярі мало що знали про українську іконну традицію, зате були розпропаговані, що російська ікона найкраща у світі і що слід малювати, «як Андрій Рубльов і Феофан Грек». Зрозуміло, що засобами пропаганди, особливо коли ця пропаганда обнаучена, загорнута в науковий папірець, – можна змусити повірити у що завгодно. Зокрема публіку, яка мало знає або нічого не знає про предмет, який пропагується. Хоч держава СРСР була безбожна, але кільком академікам було дозволено пропагувати російську ікону й усе російське сакральне мистецтво, бо його можна було продавати на Захід за валюту. Такого привілею не мали ні грузинська православна ікона, ні білоруська і, певна річ, українська. Цими дозованими дозволами одного й заборонами іншого людям, які цікавилися іконами, була нав'язана концепція, що російська ікона – унікальна, найкраща у світі, що на неї слід дивитися так, як індуси дивляться на священних корів.

Звичайно, вузькі фахівці-іконознавці багато чого знали про неоковирність російського іконописання, але про це не було прийнято говорити й писати. Славослови російських «чорних дощок» неохоче згадували епізоди з московського Стоглавого собору 1553–1554 років, коли простий дяк Іван Висковатий, але дяк начитаний у Святому Письмі й творах святих отців, вступив у суперечку з московським митрополитом Макарієм щодо правомірності ікони «Батьківство» («Отечество») й зображення на ній Бога-Отця у вигляді старезного діда з російської «деревні». На дяка завели кримінал «Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына, Висковатого в лето 1553», його засудили, а його заяви названі «развратными й хульными».

Через сто років інший сміливець у тоталітарному Московському царстві Іосип Владіміров – маляр кремлівської Оружейної палати – обурювався тим, як «реформатор» російського православ'я патріарх Никон просто у храмах кидав на підлогу й розбивав ікони з нормальними обличчями святих, бо вони йому здавалися «фряжскаго пісьма», тобто професійно намальовані. Никон і його прибічники трактували це малярство як наслідування священного мистецтва країн Заходу. І такого «прозахідника» московська темнота вбачала в особі царського ікономаляра Симона Ушакова. Тож саме йому писав Іосип Владіміров: «Де ще можна бачити такі безчинства, які творяться нині тут? На чесне і премудре іконне

малярство невігласи наводять ганьбу і приниження. А результати цього такі: скрізь по хуторах і селах дроворуби й бондарі штабелями розвозять ікони, намальовані абияк. Деякі не схожі на людські образи, а мовби з диких людей намальовані»<sup>1</sup>.

Не оминув у своєму листі Владіміров і «чорних дошок», якими нині так пишається російське іконознавство, наче національним винаходом та свідченням існування в них своєї школи ікони. А Владіміров скаржиться царському ікономаляреві Ушакову про ці дошки так: «Де це знайшли таке правило, щоб на одну манеру, смагляво й темновидо, зображати святі обличчя? Не всі святі мали смагляві й висушені обличчя. Якщо деякі святі за життя, внаслідок нехтування тіла, і позбавлені були здорового людського вигляду, то після смерті, діставши вінець праведників, вони повинні були змінити свій вигляд на світлий і ясний, бо праведникам належить світлий вигляд, а грішникам – похмурий. Зрештою, численні святі за життя відзначалися незвичайною вродою: не зображати ж їх із темними обличчями... Коли великий серед пророків Мойсей прийняв на Синаї від Господа Закон, тоді сини Ізраїлеві не могли дивитися на обличчя Мойсея від світлості, яка була на ньому. Невже й обличчя Мойсея малювати похмурим і смагляватим?»<sup>2</sup>

Навіть з цього одного листа художника, який розумів і богословію, і естетику справжньої ікони, стає очевидним, що чванство «русской школой иконы» – чистий блеф. Це правда, що ця нібито «школа» прийняла дещо з Візантії, але швидше еретичного, негативного, а не позитивного. Псевдовізантійщина панувала в російській іконі аж до XIX століття, допоки цар Олександр I не наказав професорам Санкт-Петербурзької академії художеств замінити цю чорнопику ересь на академічний стиль ікономалярства (до речі, ця чорноликість і смагляватість у них була поновлена при наступних царях Олександром та Миколаях й підноситься там аж до сьогодні).

В рамках запровадженого в російському ікономалярстві академічного стилю була спроба повернутися до класичних джерел світлої, тобто справжньої, ікони. Тому в колі професіоналів візантинізм в його російському православно-церковному розумінні був підданий нищівній критиці, про що відзначав сам віце-президент Санкт-Петербурзької академії художеств князь Григорій Гагарін: «Варто лишень розпочати розмову про візантійське малярство, як негайно у численних слухачів обов'язково з'явиться усмішка зневаги й іронії. Якщо хтось насмілиться сказати, що це малярство заслуговує уважного вивчення, як жартам і глузуванням не буде кінця. Вам накинуть безліч зауваг



про огидність пропорцій, про неоковирність форм, про неприродність поз, про незручності й дикості в композиції – і все це з мімікою, щоб виразніше зобразити потворність малярства, яке відкидається. Я зовсім не захищаю недоліків, що йшли від недосвідчености і варварства доби, я не шукаю в них ні правильности рисунка, ні вірности перспективи, ні необхідного освітлення, ні рельєфности, ні тисяч інших рис, притаманних найновішому мистецтву. Але я шукаю думки і стилю – і знаходжу їх»<sup>3</sup>.

Князь Гагарін робить поступку поганій традиції, коли разом з маренням напівбожевільного монаха XV століття Філофея про «третій Рим» напівдикої угро-фінської Москви, цей болотно-лісовий улус монгольської Золотої Орди прийняв від Візантії щонайгірше – цезаропапізм, тиранію та ікону з «огидними пропорціями та неоковирними формами». Втім, так чинять усі російські патріоти аж до сьогодні.

Аніскільки не змовляючись ні з Висковатим, ні з Владіміровим, ні з князем Гагаріним, навіть не підозрюючи про їхнє існування, щось подібне написав про єретичні тьмяно-похмурі ікони нібито візантійського стилю український письменник-паломник першої половини XVIII століття Василь Григорович-Барський. Добре освічений вихованець Києво-Могилянської академії, він був відданий духовним ідеалам Східної Церкви і лишив у своїх подорожніх записах багато позитивних оцінок церковних раритетів у країнах Східного Середземномор'я, по яких мандрував майже чверть століття: з 1723 до 1747 року. Барський мав розвинене відчуття справді духовного, євангельського й одночасно чуття високоестетичного, прекрасного. Але він жажнувся, коли під час мандрів відвідав Афон і в ньому монастир Зограф, який присвоїв собі привілей законодавця в питаннях ікономалярства не лише у двадцятьох монастирях Афону, а й на всьому Сході.

Темнота, морок, міркує Барський, були не тільки на іконах, що виходили з-під пензлів тутешніх монахів: п'ятьма наповнювала їхні голови! «Вони не хочуть поклонятися українським іконам, – писав Барський, – і кажуть, що це, мовляв, безсоромні зображення, і чіпляють їх високо на стінах, лише для прикраси, так, щоб не можна було до них прикладатися. Ревніші з-поміж них, або, краще сказати, безумніші, гребують і російськими; грецькі ж, або болгарські ікони, криворукі і кривоносі, вони дуже шанують. Деякі з них, хоч і не всі, як і розкольники, гребують виправленими руськими книгами і кажуть, що вони, мовляв, зіпсовані, а використовують якісь давні стародруки або рукописні книги, недорікуваті і з багатьма помилками, без

оксій (ком. – Д. С.) і крапок. Коли ж немає інших, вони змушені читати й руські книги, але при цьому замінюють багато слів і змінюють оксії. Отож слід сказати, що ці люди більше полюбили пільму, аніж світло. Але горе тим, що називають пільму світлом, а світло пільмою, зло добром, а добро – злом»<sup>4</sup>.

Подібних оцінок можна навести багато. Але ми повинні дати відповідь на питання: коли й навіщо було спотворене мистецтво ікони? Адже Рання Церква Христова та її духовно-естетична інфраструктура явили християнському світові світлоносу благородну гарну ікону Христа, Богородиці і святих. Про це свідчать численні документи, і всі вони вказують на першоджерело прекрасних ікон: Нерукотворний образ Христа і малярство апостола і євангеліста Луки, який перший намалював образи Богородиці Марії різних композиційних варіантів. Причин схиблення, збочення, спотворення чистого і святого мистецтва ікони – дві: численні ересі та брак професійних мистецьких шкіл рисунку й малярства у Візантії та в середньовічній Московії. Про візантійські ересі існує ціла наука – про докетів та аріянів, пневматомахів та оригеністів, несторіян і антивіргіністів, монофізитів та монофелітів, маронітів та іконоборців. Православний Київ не успадкував і не знав жодної з цих ересей великої християнської імперії візантійських греків, тому й українська ікона не була заражена жодною з них. Зате «святая Русь» Суздаля, Владіміра-на-Клязьме й Москви додала до греко-візантійських ересей дюжину власних – різних двоперсників, стригольників, жидовствуючих, нестяжателів, йосифлянів, хлистів, богомазів, безпоповців, филипівців, обновленців тощо<sup>5</sup>. Чи міг цей морок творити гарну ікону? Друге. Ні Візантія, ні Московія не мали ікономалярських шкіл професійного характеру, подібних Києво-Печерській монастирській майстерні, заснованій в XI столітті геніальним Алімпієм Іконописцем. Правда, Візантія мала низку визначних майстрів-самоучок і неперевершену спадщину античного мистецтва. А Москва до відкриття в Петербурзі 1757 року Академії художеств, першим ректором якої став українець Антон Лосенко, взагалі не мала ніякої школи мистецтва – ні вищої, ні середньої, ні початкової. Тому там «писали ікони» дроворуби й бондарі й «старили» їх у димарях, щоб були чорні, а значить «древні».

Ось чому викликають подив ті нинішні молоді українські творці ікон для новозбудованих храмів у вже самостійній незалежній Україні, які беруть собі за взірць не класичне українське ікономалярство, а чуже, повне протиріч, вигадок про старовинність, намоленість, навіть чудотворність. Ці добре під-

готовлені в мистецьких академіях і школах мистці відверто заворожені пропагандою, вбачаючи у смаглявості ликів, пласкості простору, зворотній перспективі й інших фантазіях якийсь потаємний метафізичний вияв святості. Зустрічав я таких малярів і в Києві, й поза Києвом. Тому іконне малярство Василя Стефурака, в якому не було й нема усіх цих дивацтв псевдосвятості, зацікавило мене особливим чином: яка ідея стоїть за його малярською манерою, де тонко й невимушено злилися кращі риси двох світових мистецьких стилів: ренесансу і класицизму?

Ще більшою інтригою для мене було те, що Василь з власного бажання не захотів довершувати навчання у Львівській академії мистецтв; а коли Івано-Франківський єпископ Софрон Мудрий винайшов фінансову можливість спрямувати Стефурака в Рим хоча б на коротке стажування у прославленій Академії мистецтв, – ікономаляр і там надовго не затримався й повернувся у свою хату-майстерню в село Фитьків на Прикарпатті. Розповідали, що Василь трактував свої незавершені студії у Львові й Римі «як даремну трату часу». В цих вельми оригінальних поглядах молодого на той час мистця мені вимальовувалося щось від характеру Григорія Сковороди.

Суто українську самостійність думання, філософічну проникливість у своє улюблене мистецтво я зауважив у Василеві, коли почав з ним зустрічатися особисто десь у середині 1990-х років під час своїх приїздів до Івано-Франківська на виклади в Теологічній академії й університеті. Небагатослівний. Робить паузи між кожною думкою, яку висловлює, – так чинять усі, хто добре подумає, перш ніж сказати. Але форма вислову невимушена, майже завжди з легкою усмішкою, наче жарт чи приповідка. Хоч зміст думки далекий від жарту. Як для чоловіка 32-х років (я вперше говорив з Василем 1997 року, коли йому було 32), його думки і досвід здалися мені аж занадто виваженими і зрілими. Такі люди з обраної дороги не сходять під чийсь впливом або за чиеюсь порадою. У першій розмові, коли я вже бачив чимало ікон Василя в оригіналі, я поцікавився, чому його сакральне мистецтво таке далеке від візантійського стилю, чому воно, сказати б, таке європоцентричне? І водночас духовно-невід'ємне від духу Східної Церкви?

Оскільки мене завжди цікавили питання приявності в іконах ознак великих світових мистецьких стилів, то в наступних розмовах з Василем в Івано-Франківську та в його домівці в рідному селі Фитькові (провідував я його і там) ми чимало часу відвели на розмови про античну класику й чому вона, обслуговуючи по-



первах язичницький світ, відродилася й розквітла у XV–XVI століттях в самій серцевині християнського мистецтва? Говорили і про візантійський та романський стилі, про готику, маньєризм і ренесанс, про бароко і класицизм. Короткі записи, а ще більше моя пам'ять, зберегли фрагменти думок Василя Стефурака, які проливають світло, а ще краще – насвітлюють, – його вибір, його прихильності або неприхильності до того чи іншого.

«Не прийняти чорно-коричневої іконографії святих, – назвіть цю іконографію візантійською, болгарською, афонською, московитською чи якою іншою, – мене спонукали Святе Письмо й прочитання житій святих отців. Я серцем відчув, що Ісус Христос, Діва Марія, апостоли й численні святі на 180 градусів були не такі, якими їх малювали греки, московити й інші в Середньовіччі, та дехто малює й тепер. Я не можу співвіднести найпрекраснішого серед синів людських Ісуса Христа, як про Нього говорить 44-й Псалом, з тим 70-річним на вигляд дідом, який є на підкупольній мозаїці як Пантократор у Софії Київській. Я не сприймаю образу Богородиці Оранти з чоловiчими рисами обличчя на мозаїці конхи в тій же Софії Київській. І це не моє самочинство, не сваволя, а тверде знання, що Богородиця та її Божественний Син тілесно походять від вродливого роду царя Давида. Я не сприймаю святителя Миколи з кольором шкіри ефіопа, бо його житіє описує його зовсім іншим. Численні святі були взірцями благородства й краси, і аж ніяк не були схожі на пришельців з космосу, та, на жаль, якимись інопланетянами їх чомусь малювали й малюють. Я такого ніколи робити не буду, навіть на замовлення і прохання, на запевнення доброї платні, – проти істини не піду».

«В радянській історіографії Середньовіччя трактували “темними віками”, добою мракобісся. Справді, для безбожників там усе виглядало темним. Бо вони самі перебували в пiтьмі. Щодо мене, то я дуже ціную Середньовіччя. Адже воно дало мистецтву християнську духовність і аскезу. Там сформувався корпус святих, а сім Вселенських соборів очистили християнство від ересей і дали Церкві струнку християнську богословію. На жаль, ересі не найкращим чином вплинули на мистецтво – вони вивітрили з мистецтва досконалість, естетичну привабливість. Гарне, ласкаве для зору, шляхетне в мистецтві назвали облещенням, дражливістю, чарами, оманю – у московитських фанатиків це “прелесті, сладострастія, оболещенія”. Це якась вивернута логіка, розумове збочення. Воно не Боже, бо ідеал милування красою поклав у людську природу не хто інший, як Сам Бог. І Бог зберігав рівно тисячу років, з V до XV століття,

чудові форми античного мистецтва, щоб відібрати ці досконалі форми у язичників та відродити їх для християн Сходу й Заходу. Малюючи гарно, майстри Відродження не понизили духовну планку в мистецтві, а підняли її вище, щоб через образ зробити палкішою і сердечнішою молитву. Я не бачу правди в наріканнях на добу Відродження, на добу Просвітництва як на гніздилища атеїзму й секуляризму, бо такого не бракувало і в Середньовіччі, і в Ранній Церкві. Навпаки, за Нової Доби духовність злилася з красою – і так була виконана воля Божа».

«Мені здається, що відхід від правди в зображеннях святих – це нав'язана християнству семітська ментальність. Віра семітських племен і народів, тобто юдаїзм євреїв та іслам арабів, органічно противиться всякому фігурному зображенню й допускає тільки декоративність, орнаментику. Не буду міркувати, добре це чи погано. Але християнський Схід був оточений носіями юдаїзму й ісламу. І ось ця геометрія їхніх божниць входить у фігурне мистецтво християн у вигляді макетоподібних святих: непорушних, ніби здерев'янілих, плоских, мало освітлених, з оберненою просторовою перспективою. Та особливо примітно – з кольорами темної гами, чорним і смагливим, коричневим і сірим, тобто з кольорами негативної символіки. Я не знайшов у жодному церковному документі, який мав би обов'язковий для виконання характер, скажімо, соборну постанову, щоб оці риси, зовні немистецькі, неестетичні, слугували побільшенню духовності образа. Тому це перенесення реального буття святого у віртуальну площину ніяк не в'яжеться з духовністю. Усе виглядає експериментом і вигадкою, яку поступово зробили традицією».

«Стародавня греко-римська цивілізація, єгипетська портретна традиція Фаюмської оази були альтернативою при формуванні іконної традиції – протилежністю геометрії, орнаментиці й макету юдо-ісламського мистецтва. Євангеліст Лука, сам еллінського роду, намалював Богородицю з Христом на руках саме як портрет – тобто в дусі розвиненого, квітучого в першому столітті в Римській імперії малярського жанру. Пізніше візантійці стали трактувати власні смагливі лики Богородиці з Христом начебто як копії творів Луки. Але я більше вірю світлоликим іконам як можливим копіям Луки. У монастирі святої Катерини на півдні Синайського півострова збереглося багато світлих ікон, мальованих у традиціях античного мистецтва. До цього монастиря якимось чином дісталися у VIII–IX століттях візантійські іконоборці, щоб знищити збірку. Світлоликими й дуже вправними є чудові мозаїки V–VI століть в італійській Равенні – до них теж не мали доступу іконоборці. А от

первісні розписи й мозаїки в Константинопольській святій Софії були вишкрані, знищені. Важко сказати, хто й коли перемінив світлоносне професійне християнське малярство на темне й неfortunно мальоване. Та можна припустити, що це справа рук еретиків та халтурників, які поняття не мали про рисунок, композицію і правильну анатомічну будову людського тіла».

«Якщо ми віримо в Бога і в непомильність Його управління світом та історією людства, розвитком культури й цивілізації, – то ми не можемо і в думці допускати, що епоха Відродження, яка в XIV–XVII століттях охопила цілий християнський світ, була відступленням від віри й секуляризацією мистецтва. Таке трактування епохи Відродження бездоказове. Воно виникло в головах пропагандистів Москви як “третього Риму”, а в наші дні “русского міра”. Це з цих каламутних ям летить бруд на епоху Відродження і все західноєвропейське християнське мистецтво. Українське ікономалярство здавна жилося не з “чорних дощок” Московії, не з горбоносих та криворуких афонських і балканських “шедеврів”, а з власних традицій і творів світових мистецьких стилів ренесансу, бароко, класицизму. Про красу ікон Алімпія Іконописця свідчить Києво-Печерський патерик. Про європоцентричність ікон Івана Рутковича, Іова Кондзелевича, Луки Боровика та його синів Василя, Івана, Петра й особливо Володимира – свідчать їхні ікони, більшість яких, на щастя, збереглася»<sup>6</sup>.

...Багато й інших оригінальних суджень висловив за роки нашого знайомства Василь Стефурак. Але і в наведених цитатах він постає як мислитель певного спрямування. Таких не треба агітувати, що, мовляв, нам слід іти в Європу, а не в Євразію: Василь думкою, ділом і своєю іконотворчістю давно в Європі, бо й Україна є в центрі Європи, а не її «окраїна», як це намагаються втовкмачити усім, хто їх хоче слухати, брехливі новітні російські імперіалісти. Дивує у Стефуракові та послідовність і переконаність, з якими він втілює свої думки у малярство. Я зрозумів, чому він залишив студії у Львівській академії мистецтв, як і стажування в Римі: самостійно набутих знань він вважав достатніми.

Певна річ, інший на місці Василя Стефурака, мабуть, не прогав би нагоди мати дипломи відомих академій Риму чи Львова, список виставок своїх творів, нагород лауреата різноманітних премій. Для нашого мистця це другорядні речі, зовнішні вияви гордині, як він каже. Золоті клітки, сільці й навіть пастки, в які ловиться й саджається часом навіть талановита людина. За одним титулом чи почесним званням захочеться іншого, ще вищого, престижнішого – жадоба слави розпалюється, погли-

нає сили, краде дорогоцінний час, народжує нездорову конкуренцію в гонитві за славою й честю – і ось вже творець спійманий цим світом! Ось таке міркування в душі філософії Григорія Сковороди і приводить мистця до крилатої формули нашого філософа: «Світ ловив мене, але не піймав».

У тихому галицькому селі, на горищі оселі, переобладнаному на майстерню, із зашкленним вікном вгорі, звідки з неба лине світло, він малює ікони, з яких справді струменіє світло невечірнє. Добре, коли в людини є власна думка, виражена в усіх подробицях концепція. Коли є віра в те, що кожний новий задум і навіть кожний мазок фарби узгоджений з Божим покликанням. Тоді сам процес творення є частиною щасливого відчуття. Неспішна робота з перервами для порання в садку, городі, для поїздки в місто за малярськими матеріялами або щоб одвезти готову ікону замовникам. Нібито замкнене селянське життя з умисною відрубністю від шалених інформаційних потоків, – а тепер вже, може, й потопів – цього глобалізованого світу, з відмовою від багатьох сумнівних приємностей і спокус життя – ось таким він є, сучасний майстер відродження ікони Василь Стефурак. Явище неординарне, нетипове, а тому потребує обдумування і дослідження.

Що творчість Василя Стефурака не є винятком у сучасній панорамі творення нового сакрального мистецтва нової християнської України, а швидше типовим явищем, – свідчить відмова від візантійського стилю навіть такого замовника на розмальовування храмів, як Православна Церква Московського Патріархату в Україні, не кажучи вже про Православну Церкву Київського Патріархату і Греко-Католицьку Церкву, які шукають мистців, зорієнтованих на з'єднання стилів західноєвропейського походження (найбільше – ренесансу, бароко і класицизму) із загальноприйнятою іконографією святих у християнстві східної обрядовості.

Нові українські майстри ікон і настінних мальовил – і це яскраво підтверджують розписи двох знакових храмів Києва останніх років: поновлених Михайлівського Золотоверхого собору на Володимирській гірці та Успенського собору в Києво-Печерській лаврі – виробили цілком новаторський і дуже цікавий з погляду формально-стильових ознак синкретизм, тобто не механічне, а органічне – навіть не з'єднання, а переплавлення давніх стилів із сучасним розумінням сакрального мистецтва і естетики та дизайну храму.

Якщо В. Стефурак працює самостійно, то великі храми розмальовують (окремо іконостаси, окремо стінописи; або ж – що

частіше трапляється – стінописи й іконостаси разом) артільми або творчими групами. Це свідчить, що повернення до стилів минулого, та ще й закордонного походження, відбувається з великою творчою напругою, з використанням власних особистих поглядів та оцінок цих стилів. Нове в цьому явищі те, що тепер малюють не монахи з монастирських майстерень, а, як правило, члени Національної спілки художників України – віруючі люди, які вивчили не тільки академічне малярство, а й богослов'ю ікони та всього сакрального мистецтва. Богомазтво, яке спостерігалось на початку 90-х років ХХ століття в нашвидку збудованих церковцях і каплицях, – нині майже зникло.

Не помилюсь, якщо скажу, що від знаменного Двохтисячоліття від Різдва Христового в українському іконному і монументальному сакральному мистецтві почала формуватися власна національна школа, цілком позбавлена надуманих рис візантинізму, але творчо й ретельно прив'язана до християнського мистецтва країн Заходу і до національної традиції гарної, високоестетичної зовні і глибокодуховної Божої людини.

За понад двадцять років мистецької праці Василь Стефурак створив близько ста ікон. Інші жанри його малярства і графіки дещо відходять у бік, або, як тепер часом кажуть, на маргінес. Сукупно ці ніби маргінальні творчі виходи також численні: десяток портретів, чимало пейзажів, картин, малюнків, рисунків, творів на побутові теми – разом узяті «доганяють» щодо кількості число намальованих Стефураком ікон. І все ж в історію сучасного українського мистецтва він увійшов як ікономаляр, і твердо стоїть на цій позиції. Сьогодні вихованці українських академій, інститутів, училищ, студій образотворчого мистецтва поповнюють число ікономалярів. Їх тепер забагато, і вони, на жаль, зорієнтовані своїми викладачами або читанням різноманітних книг про ікони (фахових, напівфахових і зовсім не фахових) на так званий «візантійський стиль» у ненайкращих його виявах, наприклад, по-московському інтерпретованого псевдовізантинізму. Я не бачив жодної програми в цих закладах, де б увага молоді спрямовувалася саме на український стиль ікон, вершинні здобутки якого припадають на XVI, XVII та XVIII століття.

У цій ситуації позитивним фактом виглядає те, що Стефурак через збіг обставин і деякі власні амбіції не здобув повної академічної мистецької освіти, хоч такі спроби були в нього у Львові, Києві й навіть у Римі. Там би неодмінно нав'язали б йому учителя, і він мусів би його наслідувати. Адже в мистецьких вузах, як правило, професори та доценти вельми піклуються, щоб створи-



ти хоч яку-небудь, але неодмінно «свою школу». Стефурак уник цього, став високограмотним самоуком, – тому Україна має в його особі оригінального мистця, якому практично немає конкурентів у галузі сакрального мистецтва. Його «школа» – це національна іконо-малярська традиція, пов'язана з використанням найкращих набутоків ренесансу і класицизму, але зі збереженням духовних цінностей східнохристиянського ікономалярства. Стефурак на практиці здійснив експеримент не поверхового, а глибинно-сутнісного зв'язку східного і західного сакрального мистецтва. Аналоги такого експерименту були в Україні згаданих трьох століть; але Стефурак вчинив цей експеримент по-своєму, не наслідуючи конкретно нікого і ніщо. Його особистий внесок на цьому полі торкнувся переважно низки формальних моментів.

Стефурак опрацював нову систему облич (ликів) святих персон, відмінну від тої, що прийшла до нас із Візантії. Як єдина християнська велика держава Середньовіччя, Візантія успадкувала велике образотворче мистецтво давніх Греції, Єгипту і Риму. Але вона, Візантія, відмовилася від естетики прекрасного, проте замінити цю естетику не мала чим. Фанатизм і обскурантизм візантійських еліт виробив дивну модель сакрального малярства (ікони, фрески, мозаїки), збудовану на антикрасі, як начебто оберігачці цнотливих (насправді вкрай розбещених) візантійців від гріхів насолод, оман, лестоців, дражливостей, «обольщень». Студії над усім природним, особливо над природним виглядом людського тіла, були забуті. Постаті стали макетами, обличчя – масками, природа – картковими хатинками. І це було схвалено як стандарт, до останньої порошокички вичищений від насолод. Нормальна людська реакція на прекрасне оголошена гріхом. Порушені усі свідчення святих отців про зовнішній вигляд найголовніших образів християнського мистецтва, про вигляд Христа й Богородиці. Іван Дамаскин, авторитет якого не ставили під сумнів ні римляни, ні візантійці, і який спеціально збирав правдиві свідчення про зовнішність Христа, писав, що люди повинні бачити Христа як Царя в усій Його красі і славі, сповненого благодаті; й тому можемо зрозуміти жінку з натовпу, яка вигукнула, що блаженне доно, яке носило Його, і груди, які Він ссав. Краса Христа успадкована від краси Бога-Отця і краси Диви Марії. Василь Стефурак, який постійно читає Біблію і творіння святих отців, вірить їм, а не візантійцям, які не знали ні доброго рисунка, ні малярства.

Споглядач ікон пензля Стефурака неодмінно зверне увагу на те, як він малює очі святих персон. Там є тонко промальовані зі-

ниці й райдужні оболонки, там є все. Кожний професіонал так малює. Українські малярі ікон теж малювали очі виразно, навіть трохи їх збільшуючи для створення враження сили погляду. Василь ніде не збільшує очі, але, використовуючи засоби тонкого лесування, робить з очей правдиві віддзеркалення душ святих персон. Очі світяться то покорою, то всепрощенням, то добротою, а найчастіше любов'ю. Так високопрофесійним малярством краса утверджує духовність, усі найважливіші християнські чесноти. Через очі та їхні погляди ми осягаємо святість людини.

Руки, їхнє положення, їхній рух, їхній жест здавна називають «другим обличчям» людини. Цей афоризм знають усі художники-портретисти. А ось у деяких іконах руки є ще й символічним вираженням важливих духовних питань. Наприклад, на іконі Богородиці Провідниці жест Марії лівою рукою є провідником молитви вірних від Неї до Сина. Греки-візантійці навіщось так видовжили пальці Маріїної руки, що вони вже не пальці, а цурпалки. Своє невміння нормально намалювати не те що обличчя, а навіть руки, вони обгорнули такою дивною і заплутаною «філософією», що її не розуміють не тільки молільники, а й вони самі. А ось до рук, намальованих Стефураком у святих осіб, не тільки підходить назва «другого обличчя», а й належності цих рук духовним людям. Благословляючі, складені для молитви, руки у трактуванні Стефурака – це руки добра і ласки. Вони природні, гарні. На диво прекрасні руки у маленького Ісуса, коли Він, на руках матері, піднімає їх, рожевенькі й пухенькі, щоб привітати й обняти тих, хто вірить Йому і в Нього.

Коли нема про що писати стосовно краси ликів святих, тоді іконознавці, помішані на візантинізмі, починають хвалити всілякі асисти, прориси, золочіння тощо. Багато компліментів у них мовиться на адресу складок на одязі святих. Але скільки б золотих рисок не наносили на одязі святих, вони не передають відчуття м'якої тканини, а швидше дерев'яних зламів. Стефуракове уміння малювати справжні складки – рідкісне за нашого часу. Так хіба вимальовували парчу, шовк, атлас мистці готики, ренесансу, бароко, класицизму. У переходах від затінених заглибин складок до світлого гребінчика можна побачити три, чотири і навіть п'ять тонів кольору різної інтенсивності. За допомогою віртуозної гри півтонів Стефурак домагається полисків тканин, надаючи їм дивовижної м'якості, шовковистої пружності. Такі складки на одязі найкраще сприймаються, коли кольори одягу яскраві, відповідні загальноприйнятій символіці барв у християнському мистецтві. Стефурак добре знає значення кожної бар-

ви, тому найпоширенішими кольорами на одязі святих у нього є: золотистий, білий, пурпуровий, червоний, синій, голубий, зелений. Цей розподіл встановив, зі згоди ранньої Церкви Христової, Діонісій Ареопажит Новий, названий ще Псевдо-Діонісієм, у своєму трактаті початку VI століття «Корпус Ареопажітикум». Кожний колір символізує Божественну благодать, яка сходить на того, хто зодягнений в одяг того чи іншого кольору. Отже, й тут краса не є самодостатньою метою, а прихованим, символічним носієм духовних цінностей.

За епох Відродження і Просвітництва мистці, які малювали святих осіб для храмів чи для приватних помешкань, ширше почали вводити пейзажні або архітектурні мотиви позаду або осторонь постатей. Тоді були замінені нейтральні або позолочені тла, що внесло пожвавлення й збагачення сюжетної канви образів. Східне християнське мистецтво відреагувало на це тим, що довкола постатей святих почали малювати по всьому периметру або лише обабіч святого так звані житійні сцени: основні моменти життя святого, певна річ, у зменшеному форматі. В Україні, починаючи з XVI століття, від житійних сцен поступово відмовляються, а приймають ренесансний принцип святої людини на тлі краєвиду або архітектури храму. Стефурак у своїх іконах вибирає проміжний варіант. Він або малює святих на чистому золотавому тлі, або подає в глибині мур із вхідною брамою і вежами. Що означає цей архітектурний мотив? Так, архітектура гарна. Але не тільки для краси ці стіни, брами і вежі. Це – апокаліптичний Новий Єрусалим, місце вічного блаженства вибраних святих Божих людей, про що мовиться в передостанній главі Апокаліпсису: «І я, Іван, бачив місто святе, Новий Єрусалим, що сходить з неба від Бога, що був приготований, як невіста, прикрашена для чоловіка свого... І принесуть до нього славу й честь народів. І не ввійде до нього ніщо нечисте, ані той, що чинить гидоту й неправду, але тільки ті, хто записаний у книзі життя Агнця» (Об'явлення святого Івана Богослова, 21: 2, 26, 27). Зовнішня атрибутика біля святих персон на іконах пензля Стефурака обмежена, щоб не відволікати уваги молільників від постаті святого, від його обличчя й очей, про які вже була мова, що ці очі – дзеркало душі й самі зазирають у наші душі. Зовнішнім атрибутом може бути трон, на якому сидить Господь Ісус Христос. Трон гарний, різьблений, але не пишний; зайвих красивостей на ньому нема. Тобто у всьому бачимо певну стриманість, властиву творам оригінального ренесансного стилю, а також наступним реплікам цього стилю у мистецтві різних народів Європи та світу.

Подібну стриманість демонструє Стефурак у використанні українських елементів на іконах. У православ'ї, як і в католицькій, все уніфіковано й універсалізовано. Там і там полюбують слово «вселенськість» – навіть не «всесвітність», а сягають космосу: «вселенськість»! Століттями борються бути «вселенськими» Рим і Константинополь; борються жорстко і серйозно, хоча у мільйонів християн по той і другий бік це викликає у кращому разі іронічну усмішку. Проте в малярстві святих від «вселенських» вимагається не зображати нічого з місцевих традицій, а тільки раз і назавжди визначене цими двома «вселенськими» центрами. Однак саме введення національного в численних школах сакрального мистецтва робить живими, цікавими і близькими ті святі образи, в яких є щось від того, що улюблене тим або іншим народом. Тобто ці імперські «вселенські» приписи ігноруються – жива творчість народів бере своє. Стефурак на іконі Різдва Христового може собі дозволити одягти вишукані пастухів, що прямують побачити народженого Ісуса, в гуцульські народні строї. Він може на рукаві Богородиці намалювати щось із мотивів українських вишивок. Він зодягає святого Миколу Чудотворця в сакос і омофор, які зазвичай носять українські єпископи. Це незначні акценти, але вони свідчать, що ікону малює український мистець, який обережно застосовує національні мотиви, не виносить їх на перший план. Значно виразніше українська атрибутика присутня на іконах іншого українського майстра Олександра Охупкіна; її там багато, і вона чітко підкреслена, як мотив. У Стефурака все це стриманіше, обережніше.

Більше етномотивів у тих Стефуракових іконах, які мають цільове призначення. Наприклад, коли явлення чудотворної ікони пов'язане з певною місцевістю – чудом у Грушеві, Божою Матір'ю духовної криниці, Бердичівською чудотворною іконою тощо. Коли при Божих чудах присутні українські християни, Стефурак сміливо використовує національні етномотиви на різних рівнях: у зображеннях людей, у їхньому одязі, у природі, яка їх оточує. Коли ж ідеться про ікони, призначені для іконостасів, Стефурак дотримується загальноприйнятих для східних ікон правил.

Усвідомлюючи, що він малює ікони у ХХІ столітті, коли на християн бурхливими потоками зливаються інформації з різних джерел, – як правило, негативної, нехристиянської інформації, – але уміло по-дизайнерськи оформленої, Стефурак використовує кращі здобутки сучасного дизайну, які не суперечать духовному

еству та мистецькій красі ікони. Сюди відносяться яскраві барви його ікон. Стефуракові ікони світлоносні, вони виграють усіма барвами веселки. У півтонах він домагається прозорості, але й кризь ніжну прозорість колір проступає чітко й виразно. Також Стефурак використовує ефективніші сучасні засоби композиції, поєднуючи лінійну та планову перспективи, надаючи особливо-го значення переднім планам. Найкраще це продемонстровано в його плащаницях. До сучасних дизайнерських засобів належать розмаїті комбінування природи, архітектури, сакральних, побутових речей. Купол храму, дерево, криниця, мур із вежами на обрії, коштовні камені на коронах чи німбах святих і багато іншого можна побачити в низці ікон пензля Стефурака. Усе це прив'язки до певного часу і певного місця; але це елементи сучасного дизайну, уміло й доречно введеного в ікону. Такі вставки притягують погляд і активно працюють на красу ікон.

Ось такі складові частини сучасного українського стилю ікон, як їх розуміє і вводить у свої твори Василь Стефурак. Його особистий почерк не постав на вільному місці, а засновується на спадщині, яка набуває сучасних прикмет і є найбільш сприятливою для спонукання молитовного настрою у нових поколінь українських християн.

---

<sup>1</sup> Владимиров И. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу Ушакову / Иосиф Владимиров // Древнерусское искусство. XVII век. – Москва, 1964. – С. 33.

<sup>2</sup> Там само. – С. 58.

<sup>3</sup> Цитую за виданням: Вздорнов Г. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Герман Вздорнов. – Москва, 1986. – С. 23.

<sup>4</sup> Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік / Василь Григорович-Барський. – Київ, 2000. – С. 606.

<sup>5</sup> Казаков П. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV–XVI веков / П. Казаков, Я. Лурье. – Москва, Ленинград, 1955 // Церковь в истории России: IX век – 1917 год: Критические очерки. – Москва, 1967. – С. 104–109 і 150–156.

<sup>6</sup> Записи бесід Дмитра Степовика з Василем Стефураком // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦПАМЛМУ). Фонд 1290 («Степовик Дмитро Власович»). Опис 2. Одиниця збереження 39. Аркуші 1–5.