

34. Гординський С. Леонід Молодожанин // Терем. – Детройт, 1990. – Квітень. – С. 60-62.
35. Степовик Д. Бронзовий родовід генія // Культура і життя. – 1990. – 4 березня.
36. Базелюк М. Леонід Молодожанин: Для мене найголовніше в житті – це скульптура // Літературний Львів. – 1992. – Січень.
37. Малюта І. Леонід Молодожанин // Українська Культура. – Київ, 1992. – Ч. 12. – С. 1, 9.
38. Лавенська Л. Сад Лео Мола // Промінь. – Вінніпег, 1992. – Червень.
39. Лебединская Т. Скульптурний сад Лео Мола // Санкт-Петербургская панорама. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 19-21.
40. Мороз Р. Лео Мол: Жива легенда в містичному дзеркалі української історії // Культура і життя. – 1993. – 6 лютого.

Жанна Янковська

Національний університет "Острозька академія"

Острог

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В ІКОНОПИСНИХ ТВОРАХ ЯКОВА ГНІЗДОВСЬКОГО

Відомо, що у XX столітті багато талановитих митців, художників – вихідців з України волею долі, з різних причин опинилися в еміграції. І там, за межами рідної землі, багато із них досягли неабияких творчих успіхів. Основна частина їх творчої спадщини, а також відомості про їх життя більшою мірою стали відомі на Україні лише в останні 10-15 років, уже після проголошення незалежності. Тому є цілком природним, що зараз зацікавлення їхньою творчістю у нас надзвичайно велике. І, мабуть, найперше виникає питання про те, що у їх творчості є традиційним, таким, що єднає їх із батьківщиною, а що з'явилося нового, чого ми не знаходимо у мистецтві художників цього періоду на Україні. Такий порівняльний аналіз можна проводити як на рівні сюжетно-образної системи, так і на стильовому зрізі.

Оскільки проблема, заявлена у темі, є дуже широка і за кількістю особистостей митців, що творили у цей період за межами України, і за різноманітністю стильових течій, то у цьому виступі ми обмежимося аналізом творчості лише окремих із них. Варто зазначити, що, мабуть, найбільше заслуговує на такий аналіз жанр іконопису як такий, котрий майже зник у XX столітті (за часів радянської влади) на теренах України. І якби естафету розвитку цього жанру не підхопили і не розвинули художники української діаспори, то ми мали б майже цілковито перервану традицію в українському ікономалярстві. Сьогодні ж імена С. Гординського, Ю. Мокрицького, П. Холодного, Ю. Новосільського, Х.

Дохват, М. Левицького, Я. Гніздовського, Р. Глуква, О. Мазурика, М. Бідняка та багатьох інших митців у галузі сакрального мистецтва є відомі не лише у країнах їх проживання та на Україні, але й усьому світові.

Нерядовою працею у напрямку донесення достовірної історичної інформації та репродуктивних зображень іконопису до українського читача є фундаментальна праця Д. Степовика “Історія української ікони Х – ХХ століть”, і за своїм призначенням вона є цілком завершеною. На сьогодні ж виникають різноманітні питання з приводу теоретичного аналізу цих творів, визначення стильових пріоритетів, їх порівняльної характеристики.

Аналіз бодай окремих іконописних творів у саме такому ключі – завдання, що ставилися перед написанням цієї статті.

Дуже цікавою для аналізу саме в такому плані виявилася іконописна творчість Якова Гніздовського (1915 – 1985), який найбільш творчу і плідну частину свого життя як видатний графік, маляр і творець дереворитів провів у Сполучених Штатах Америки. Тим цікавішими видаються його досліді в галузі творення модерної ікони, що на Україні з ними з'явилася змога познайомитися аж після 1990-го року, на жаль, уже після смерті художника.

Біографія Я. Гніздовського достатньо описана у сучасних українських мистецьких виданнях, тому, за браком часу, не будемо на ній зупинятися. Малярський спадок художника досить значний, різноплановий і шанований у світі. Його художні образи якимсь дивним чином, скоріше внутрішньо, ніж зовнішньо, деє на підтекстовому рівні, перегукуються із графічними образами і творами, де він однаково прагне досягнути велике (навіть вселенське) у малому, виводячи на передній план духовне, а не матеріальне.

50-60-ті роки для художника були сповнені творчих сумнівів та шукань, він багато працює, але його полотна поки що не завжди знаходять свого глядача і поціновувача. Твори цих років відзначаються надзвичайною різноманітністю, де відчуються впливи різних художників та мистецьких напрямів. Але, попри ці хитання, він ніколи не втрачав своєї професійної індивідуальності та своєї несповторної манери.

Своєрідним актом упевненості в собі стала його перемога на двох виставках поспіль у США у 1978 році, де митець виступав із полотнами “Куш” і “Яйця”, які були написані задовго до цього. Заохочений успіхом, він вирішує повністю зайнятися виключно мистецтвом¹. Митець має бажання оселитися на постійно у Нью-Йорку, але, опинившись у фінансовій скруті, був змушений жити і працювати в суцільній ізоляції в Бронксі, знову переживаючи духовну кризу і втрачаючи впевненість у собі. Про цей період свого життя він писав: “У своїй праці я потрапив до глухого кута... Хоч мої матеріальні нестатки дійшли до краю, це здавалося дитячою забавкою порівняно з духовою кризою. Парадоксальність мого становища полягала в тому, що, здобувши незалежність, я несподівано усвідомив: я не знаю, що з нею робити. Я

вирішив не займатися нічим, окрім малювання, але я не знав, як малювати”².

Перше звернення Якова Гніздовського до мистецтва на релігійну тематику припадає якраз на складні для нього 50-ті роки. Саме у 1955 і 1956, відповідно, роках він написав два таких твори, що характеризуються мистецтвознавцями як найсильніші у цей період: це “Розп’яття” і “Таємна вечеря”. На першому полотні, як зазначає Ярослав Лешко, зображено розп’ятого Христа “майже піктографічно”³. Саме зображення площинне, простір двовимірний. Ця двовимірність створюється двома кольорами тла: чорним, що займає більшу частину площі й символізує Христову жертву, і жовтим, що символізує Спасіння. Із вражаючою експресією і майже анатомічною точністю зображені понівечені частини тіла Христа (руки, ноги, пробиті цвяхами, пронизаний списом бік та чоло із терновим вінцем).

Якщо, як уже зазначалося, “Розп’яття” – площинне зображення, то полотно “Таємна вечеря” – більш перспективне. Я. Гніздовський тут відходить від традиції і зображує Ісуса з апостолами не сидячими за столом, налаштованими для вечері, а стоячими, в різко обмеженому просторі, що ніби позначений невидимими перспективними лініями. Ці лінії сходяться в центрі полотна, де розміщено постать Христа, якого зображено фронтально, в червоному одязі, що символізує його страждання. Постаті апостолів осяжні, але разом з тим застигли, ніби занімілі на півподиху. Всі обличчя звернені до Христа, крім Іудиного, в образі якого уособлено зло, прокляття, зраду.

Проте, ці два, хоч і дуже талановиті полотна художника, написані до того ж в період творчих пошуків, не дають ще нам повного уявлення про нього як про сформованого іконописця. До мистецтва ікони Гніздовський повернеться значно пізніше, коли обставини дадуть змогу працювати йому, уже на схилі життя, кілька років над створенням цілого іконостасу.

У 1981 році прихожани новозбудованої церкви Святої Трійці у Кергонксоні (Нью-Йорк) запропонували митцеві намалювати для неї іконостас. На цей час у США працювало уже багато митців іконопису українського походження, які були зорієнтовані на традиційні стильові поєднання “візантинізм-бароко”, “візантинізм-ренесанс”. Але ця церква, збудована за проектом архітектора Радослава Жука, уже сама по собі за стилем побудови відкидала використання цих напрямів для іконостасу. Храм був побудований у модерному ключі, разом з тим, із врахуванням традиційних особливостей старовинної дерев’яної архітектури західної України, зокрема Карпат, із чітко вираженими елементами готики. Кілька років наполегливої праці коштували для Гніздовського образи цього іконостасу, за якими досить доказово можна судити про використання традицій та новаторських прийомів художником.

Дуже влучно в загальному плані схарактеризував ці ікони Я. Лешко,

зазначаючи, що Гніздовський створив образи “гіперреалістичної насиченості, де постаті, небо і краєвид існують у стані підвищеної інтенсивності буття. Вони є одночасно в цьому і в потойбічному світі, а їхня матеріальність – духовна. Якщо в тематичному плані майстер додержується принципів традиційного іконостасу, створені ним образи є неповторно “гніздовські”. Вони не є ані відверто модерними, ані стилізовані під якийсь специфічний момент історії мистецтва⁴⁹”.

Д. Степовик у альбомно-аналітичному виданні “Історія української ікони Х – ХХ століть” зазначає, що ікони Я. Гніздовського виконані на основі поєднання стилів готики і ренесансу⁵, що як не можна краще було співзвучним із архітектурним ансамблем церкви Святої Трійці. Це дуже рідкісний стильовий синтез. Як продовжується далі у згаданому дослідженні, “Гніздовський узяв від готики вертикалізм, стрімкий рух угору”⁶. Саме завдяки цим ознакам його образи стають легкими, більше духовними, ніж тілесними (ікони “Преображення”, “Вознесіння”, “Покрова” та інші). Цей же автор у своїй праці “Іконологія й іконографія” пише, що готичний стиль уже пробували застосувати на Україні творці ікон у XV столітті на Холмщині та Підляшші, проте, у цій галузі “експерименти з готикою не були дуже вдалі”⁷. Ікони Гніздовського знайшли схвальні відгуки, насамперед, мистецтвознавців та своїх поціновувачів серед прихожан, хоча не всім було зрозуміло, як можна було відступити в іконі від візантійського канону. Так, художник не наслідував ні жодного із візантійських стилів, проте, не можна сказати, що він зовсім не використав їх досвіду. Приглушені та чіткі тони одягу, його кольорова гама, видовжені, з відтінком аскетизму лики святих, їх пози, жестикуляція, – це ті елементи, які еднають ікони маляра із давнім візантійським каноном, щоправда, самі вирази обличчя святих, на відміну від “візантійських”, випромінюють радісну духовність, ніжність, готовність до внутрішнього контакту.

Отже, Я. Гніздовський, створивши аналізований іконостас, виступає, насамперед, художником-модерністом, використавши до цього не поєднуваний в іконописі стильовий синтез, і разом з тим, залишився маляром-традиціоналістом, дотримуючись основного канону візантійської іконографії.

Ренесансність ікон Гніздовського полягає у бездоганній симетрії, повній гармонії кольорів та і самих образів.

Є ще одна риса, яка робить ці образи близькими українцям. Художник далекий від прямого етнографізму, хоча деякі елементи національного все ж присутні у його творах. Це, насамперед, повністю слов'янські лики святих, поле дозрілої пшениці, отара овець як незаперечні атрибути українського пейзажу, український рушник та “подовий” хліб на ньому в іконі “Таємна вечеря” та ін. Усі ці елементи виконують ніби з'єднуючу функцію між різностильовими компонентами творів маляра, функцію гармонізації цих стилів і підстилів, переплавлення їх у монолітну полістильову єдність. Мабуть, тому Д. Степовик і