

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 75.046 (477) “XX”

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-6>

Анастасія АВУЛА,
orcid.org/0000-0002-6968-7766
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) nata.avula@gmail.com

ТЕРНОВИЙ ВІНОК У ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ГОРДИЦИ: ОСОБЛИВОСТІ АСОЦІАТИВНОГО ТРАКТУВАННЯ Й ОБРАЗНОЇ СЕМАНТИКИ

У статті проаналізовано окремі іконописні твори сучасного художника Д. Гордіци та зосереджено увагу на інтерпретації ним відомого християнського символу – тернового вінка. Застосовано у дослідженні структурно-типологічний метод для систематизації й опрацювання текстових і візуальних джерел, іконологічний метод для аналізу образно-символічного змісту ікон художника. Стаття визначає особливості художньої мови митця в контексті розвитку сучасного іконопису України, що орієнтується на полістилізм і нові шляхи трактування святих зображень.

Констатовано, що творчий здобуток Д. Гордіци нерозривно пов'язаний зі спадщиною давнього галицького ікономалярства та діяльністю майстрів київського бароко. Навчання у Львівській академії мистецтв, Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, активна участь у творчому житті країни дали митцю добрий професійний вишкіл, розкрили творчий потенціал, спонукали до пошуку власної сучасної стилістики іконописних зображень.

У статті досліджуються картини, де художник зображає терновий вінок. Тут і традиційні варіанти зображення символу страждань Христа середньовічного типу (тонкий вінок з переплених гілок терня, у вигляді корони) так і варіанти сміливого творчого переосмислення його. Майстер вдається до об'ємної подачі тернового вінка у багатьох варіантах сюжетів Розп'яття та Нерукотворний Спас.

Підсумовано, що Д. Гордіца суттєво акцентує на цьому символі страстей в іконографії творів. Терновий вінок є не тільки засобом створення образності страсних сюжетів, а й суттєво посилює емоційно-експресивне навантаження зображень завдяки об'ємним структурам. Цей символ у творчості митця набуває семантичної багатоплановості, розкриває свій асоціативний потенціал. Це прослідковуємо у творах «Спас Нерукотворний» (2017), (2019); «Голгофа» (2016); «Богоматір. Об'явлення з веселкою» (2022) та інших.

Ключові слова: український іконопис, терновий вінок, інтерпретація, сучасне церковне малярство.

Anastasiia AVULA,
orcid.org/0000-0002-6968-7766
Postgraduate student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Art and Architecture
(Kyiv, Ukraine) nata.avula@gmail.com

THE CROWN OF THORNS IN DMYTRO GORDITSA'S ARTWORKS: FEATURES OF ASSOCIATIVE INTERPRETATION AND FIGURATIVE SEMANTICS

The article analyzes the creative achievements in the icon painting by the contemporary artist D. Gorditsa and focuses on his interpretation of famous Christian symbol – the crown of thorns. In the research were used the structural-typological method for systematization and processing of textual and visual sources, the iconological method was used for the analysis of figurative and symbolic content of icons this artist. The article identifies the features of the artist's language the author in the context of the development of modern icon painting in Ukraine.

D. Gorditsa focuses on polystylistism and modern interpretation of sacred images. D. Gorditsa's creative achievement is inextricably linked with the heritage of ancient Galician icon painting and the activities of Kyiv Baroque masters. Studying at the Lviv Academy of Arts, the National Academy of Fine Arts and Architecture gave the artist good professional training, revealed his creative potential, encouraged him to search for his own modern style of icon painting.

The article examines paintings where artist depicts the crown of thorns. These images have traditional images of the symbol of the sufferings of Christ of the medieval type (a thin wreath of intertwined branches of thorns, in the form of a crown) and options for a bold creative rethinking of it. The master uses a three-dimensional crown of thorns in many versions of the Crucifixion and the Savior without Hands.

It is concluded that D. Gorditsa significantly emphasizes this symbol of passion in the iconographic of works. The crown of thorns is not only means of creating the imagery of passionate stories, but also significantly increases the

emotional and expressive load of images due to three-dimensional structures. This symbol in the artist's work acquires semantic versatility, reveals its associative potential. This can be traced in the works "The Savior without Hands" (2017), (2019); "Golgotha" (2016); "Mother of God. Revelation with a rainbow" (2022) and others.

Key words: *Ukrainian icon painting, crown of thorns, interpretation, modern church painting.*

Постановка проблеми. Аналіз образної семантики тернового вінця в сучасному образотворчому мистецтві України варто розробляти у двох напрямках: дослідження традиційних страсних сюжетів у церковному малярстві та творів світського живопису на релігійну тематику. Такі узагальнення неможливі без детального розгляду робіт цієї тематики у творчості окремих українських митців. Серед вітчизняних художників Д. Гордіца належить до тих, які часто звертаються до творчої інтерпретації страсних сюжетів. Художник нерідко акцентує на символі тернового вінця у традиційній страсній іконографії, причому використовує різноманітні технічні та стилістичні прийоми у таких творах. Тому детальний мистецтвознавчий розбір його творів суттєво розширить образно-асоціативну палітру представлення символу тернового вінця у вітчизняному образотворенні.

Аналіз досліджень. Праць щодо особливостей відтворення окремих символів та атрибутів страстей Христа в українській історіографії є мало. Розвідок, де б творчі експерименти Д. Гордіци фахово осмислювалися практично відсутні на сьогодні. Аналіз основних процесів у іконописі України ХХ–ХХІ ст. та невелику характеристику творчості Д. Гордіци містить дослідження мистецтвознавиці І. Дундяк. Серед розвідок публіцистичного характеру та повідомлень у мас-медіа про митця виділяємо ті, що намагаються окреслити мистецькі засади творчості, подають факти біографії тощо.

Мета статті – всебічно проаналізувати варіанти інтерпретацій зображень тернового вінця в церковному малярстві та релігійному живописі художника Д. Гордіци.

Виклад основного матеріалу. Закономірності епохи знаходять своє відображення не лише в приватних долях людей, але й в художній культурі, оскільки культура є проєкція життя, її похідна. Історичні реалії України впродовж ХХ–ХХІ ст., на шляху до незалежності, національної самоідентифікації нерідко проєктуються в образ «тернового вінця» у багатьох видах мистецтва. Особливо часто зустрічаються такі алегорії у літературі й образотворчому мистецтві. Тому змістові інтерпретації цього символу в творчості сучасних українських митців нерідко виходять за рамки традиційної євангельської оповіді.

Серед художників України у галузі церковного та релігійного спрямування за останні роки з'явилося багато нових імен, які мають за плечима добрий мистецький вишкіл та доволі великий доробок у практичній праці безпосередньо на церковних об'єктах. За своєю манерою виконання виділяється з-поміж західноукраїнських митців уродженець Прикарпаття Д. Гордіца.

За плечима у цього сорокарічного іконописця навчання у Косівському коледжі прикладного та декоративного мистецтва ім. В. І. Касіяна (відділ «Художнє дерево»); Львівська національна академія мистецтв (факультет «Образотворче мистецтво та реставрація», кафедра «Сакральне мистецтво»); асистентура-стажування у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури у Києві (факультет «Монументальний живопис», кафедра «Живопис і храмова культура»). Пошук власного стилю, розуміння суті сакральної культури, спричинили сповідування цим митцем полістилізму сучасної української іконописної школи. За висловом самого майстра його творчий метод складався наступним чином: «Хотів би наголосити, що основою власної творчості вважаю галицьку іконописну школу, яка відкрилася мені великою мірою з вуст викладачів академії Лева Скопа і Володимира Овсійчука у Львові, і ті сторінки історії церковного живопису Києво-Печерської малярської майстерні першої половини ХVІІІ ст., які «канонізував» Микола Стороженко у Києві!» (інтерв'юлітерат). Митець намагається поєднати у своїй творчості риси львівської і київської художніх шкіл, а для виконання живопису використовує переважно гротескно-геометризовану манеру (Дундяк, 335).

Прагнення об'єднання зусиль митців у експериментах модерного прочитання іконопису вилилися у різні ініціативи: виставки, симпозиуми, видання тощо. Про бажання донести здобутки сучасних митців у сфері сакрального мистецтва до широкого загалу Д. Гордіца розповідає наступне: «Ми робили групові великі виставки, які налічували близько ста художників. У межах кожної автори давали майстер-класи і розказували, як дійшли до свого власного стилю. Також організовували наукові семінари, конференції в межах Всеукраїнського симпозиуму «Українське сакральне мистецтво»» (Ткачик). Тому, окрім творчої діяльності, митець був одним з ініціаторів

створення та довгий час керував Центром досліджень української сакральної культури при Культурно-мистецькому центрі НаУКМА.

Своєрідність творчості художника полягає не тільки в його умінні прислухатися до досвіду інших і по-своєму його модифікувати у власній мистецькій картині світу, але й у винятковій багатогранності, багатолікості, яка все ж дозволяє йому зберегти індивідуальний стиль у всіх роботах.

Його пензлю належать кілька сотень творів церковного та світського мистецтва, серед них багато мозаїк, монументальних розписів, ікон. Стилїстика Гордіци унікальна, бо «художник переосмислює та стилізує усталені форми, щоби більше та яскравіше відобразити сутність Христа, святих, чи певних подій. Щоби зобразити сакральність та містичність Христа, митець зображує Його в нових ракурсах, унікальних композиціях...» (Тищенко-Лиманський).

Особливу частину його творчого доробку складають ікони та картини на релігійну тематику, де символіка тернового вінця часто служить основним елементом виразу ідеї твору. При цьому, складний євангельський текст страстей Господніх митець переробляє у сучасні візуальні образи зі потужним християнським символізмом. Такі зображення роблять сюжет більш спрощеним, умовним і небагатослівним, але стають засобом емоційного одухотворення та прозріння.

Мальовані варіанти вінця (пласкі, двовимірні) мають у творах митця різні силуети, однак вони цілком суголосні стилістичній манері тієї чи іншої мистецької роботи та прочитуються як смислові символічні акценти. Можемо говорити, про наслідування художником традиційних середньовічних форм представлення тернового символу страстей (вузький колючий обруч, силует корони з колючками тощо).

Так на полотні «Розп'яття» (2009 р.), що знаходиться у приватній збірці в Канаді, автор уникає зображення хреста, на якому розп'яли Спасителя, а акцентує на розпачливій позі фігури та символічному чорному німбі. Численні червоні акценти цієї композиції підкреслюють тему страждання, а терновому вінцю серед них відведено чільну роль. Силует цього символу автор підпорядковує динаміці постаті й вибудовує трьома ламаними лініями. Загалом тут також маємо доволі пряму візуальну асоціацію вінця страстей з царською короною, що черговий раз нагадує про Христа Царя.

Фон аналізованої роботи має також суттєве символічне навантаження, адже цей твір ймовірно інспірований відомою українською чудотворною іконою «Христос Боремельський». Історія осо-

бливого типу волинських ікон, де Христос несе свій хрест на фоні 33 хрестів, бере свій початок у XVIII ст. Нам, у контексті статті, важливою є аналогія ритмічного повтору Гордіцю хрестів на фоні, які символізують гріхи людства, а їх на свої плечі символічно бере Спаситель.

«Голгофа з розбійниками» (2003) представляє сюжет Розп'яття з трьома хрестами на темно-червоному загальному фоні. Терновий вінок на голові Спасителя вирішено тонким червоним обручем, що нагадує варіанти цього символу в середньовічних книжкових мініатюрах. Подібним чином вирішено вінець у «Голгофі» з Каплиці Святого Луки в Івано-Франківську (2006–2008). Фактично графічний варіант сюжету «Спас Нерукотворний» (2005) містить представлення вінка як скрученого колючого дроту. Подібну асоціацію тернового вінця подано у триптиху «Голгофа» (2005).

Окремо слід зупинитися на роботі «Голгофа» (2016) для храму Святого Духа в Києві. Автор акцентує силует тернового вінця на фоні золотого німбу. Прикметним є вирішення тла хреста. Він повністю вкритий гнучким орнаментальним зображенням виноградної лози з гронами. Так, декоративне тло з галузок та плодів винограду у Розп'ятті спонукає глядача до асоціацій з Євхаристією, а стилістика виконання тла нагадує пишну барокову орнаментику.

Практично образною ідіомою є використання Гордіцю символу калини та пшеничного колоска у іконостасному образі «Спаса Нерокутвного» (сmt. Вільшана на Черкащині). Митець вигадливо переплітає тернові гілки з колосками та кетягами калини. Символіка такої візуальної ідіоми тісно пов'язана з культурною традицією українського народу. У цій іконі євангельський трагічний смисл поєднується з традиційними для української ментальності асоціативними рядами.

Колосся пшениці та калина у фольклорі є поетичним образом щедрості та багатства української землі й символізує, загалом, добробут. Однак кетяги паралельно є й символом мужності людей, що віддали своє життя боротьбі за Україну. Таким чином використання цього символу поряд з терновим вінцем стає підкресленням не тільки страждань Христа, а й підтримки ним борців за людську свободу та гідність. Зауважимо, що фон ікон (зображення тканини) художник поєднав з золотим бароковим орнаментом, що суттєво підкреслило таке інноваційне прочитання символу тернового вінця.

Аплікативні варіанти вінця з реальних колючих гілок стають способом створення автором специфічного архітектонічного контексту, який

у його розумінні є необхідним для максимально емоційного сприйняття символу страстей сучасною людиною. Такою, власне, є позиція автора щодо новаторського підходу до церковного малярства: «Наш час вимагає стилізувати і переосмислювати ікону. Наша віра має трансформуватися у майбутнє. Я, та інші митці моєї генерації, хочемо унаочнити нашу віру та подати її у новітньому баченні. Щоби віра, преображена в іконі, випереджала теперішній час. Ми хочемо йти назустріч новим поколінням, щоби це була така особисто наша спадщина для них» (Тищенко-Лиманський).

Ці об'ємні колючі вкраплення митець не випадково поєднує з поліхромічними зіставленнями золотого та червоного кольорів. Власне ці барви мають особливе символічне значення в іконописі, адже золотий фон символізує небесне світло, божественний простір, а червоний традиційно визначається кольором мучеництва, Страстей Христових, без яких є неможливим Його Воскресіння з мертвих.

Такі символічні кольорові меседжі посилає митець у більшості варіантах власного об'ємного представлення тернового вінця у сюжетах «Спас Нерукотворний». В творах: «Спас круглий» (2019) з іконостасу в м. Старгарді Республіка Польща в церкві УГКЦ; «Спас Нерукотворний» (2017); «Спас Нерукотворний» (2019), «Спас Нерукотворний» (2019) (обидва знаходяться у Республіці Польща) присутня однотипна об'ємна акцентуація за допомогою реальних колючих прутків, що накладаються зверху на намальований лик Спасителя. Крім того, ці гілочки позолочені та скраплені червоною фарбою. Зауважимо при цьому, що самі лики вирішені цілком різними емоційними та візуальними образами на відміну від представлення тернового вінка.

Автор повторює цей прийом (поєднання реального терня, золотої та червоної фарб) й у іконі «Богоматір. Об'явлення з веселкою» (2022) (Старгард, Республіка Польща). Постать Богородиці зображена на фоні веселки, а внизу на земній кулі квіти, які зацвітають на слідах її. Тому архітектонічний варіант тернового вінця стає композиційним центром зображення, адже він є частиною символу Пресвятого Серця Ісуса, що тримає Богородиця. Подача цього символу таким способом вміло переключає емоційне навантаження твору на більш трагічний лад.

Особливого звучання таке поєднання набуває в іконі «Свята Марія Магдалина» (2021) (Старгард, Республіка Польща). Зображення Марії Магдалини коло Розп'яття (оповідь про оплакування та зняття з хреста) митець свідомо кадрує. Гордіца залишає для візуального представлення лишень

низ розп'ятого Спасителя (нижні частини ніг) та коліноприклонену мироносицю. Таким чином він викристалізовує сприйняття смерті Христа Марією Магдалиною. Сюжет розгортається на цілковито однорідному золотому тлі, тому золотий терновий вінець на голові святої стає ніби продовженням символічного божественного світла. Крім того, розташування цього атрибуту страстей на голові послідовниці Христа може трактуватися і як символ її невимовного болю та страждань.

На наш погляд, власне такий різносторонній мистецький експеримент зробив можливим глибоко інтелектуальний підхід митця до розуміння сакрального. Поєднання несподіваних об'ємів та матеріалів стали сміливими мистецькими експериментами при створенні робіт з використанням символіки тернового вінця. Така неординарність у трактуванні цього атрибуту страстей уможливується й тим, що автор серйозно ставиться до сутнісних основ церковного мистецтва. Ось що він говорить щодо представлення Христа у різні часи: «Христос не може бути модерним чи архаїчним – Він має бути Богом. Христос має випромінювати віру і породжувати її, закликати до неї, провокувати на глибину та відображати її високий інтелект. Мені здається, що стиль абсолютно не впливає на сакральність твору, тому що ми маємо з різних століть та регіонів дуже серйозні пам'ятки. Їх цінність не обов'язково тільки в антикваріаті. Часто це серйозні глибокі твори. Галицька ікона, буковинська ікона на шклі – це в окремих пам'ятках примітивізм і наїв, але сакральність з них просто б'є, звучить. Її відобразити можна тільки щирою глибокою вірою та молитвою» (Тищенко-Лиманський).

Тому поєднання у варіантах зображеннях Д. Гордіци тернового вінка асоціативного й образного компонентів спричинює появу різних типів візуальних конотацій, зокрема культурно-національних (калина, колосся пшениці), образно-архітектонічних (аплікації терновими гілками). Ці варіанти стають своєрідними кодами зовнішньої і внутрішньої подачі форми символу страстей. Асоціативно-образна структура тернового вінка таким чином утворюється у різних контекстах шляхом злиття тактильних та візуальних асоціацій на позначення смислу страстей і сприяє емоційній кристалізації теми страждань.

Висновок. Спосіб відображення євангельських подій, який обирає художник Д. Гордіца – ліричний або епічно-символічний. Він визначає силу страсної асоціативності у контексті кожного окремого твору. Асоціативність вирішення його сюжетів «Спас Нерукотворний» визначається

видимим емоційним зв'язком елементів зображення з семантичними структурами гілок терня, зокрема різних варіантів вирішення лику Спасителя у цьому іконографічному типі .

Поштовхом до використання автором реальних гілок терня, різноманітних мальованих зображеннях тернового вінка у варіантах Розп'яття для вирішення семантичних завдань цієї складної іконографії, слугувало, на наш погляд, бажання автора створити для кожної роботи контекстне символічне поле та спільний семантичний асоціативний простір. Асоціативно-семантичне поле об'ємної подачі тернового вінця, спроектоване на загальний візуальний образ страсного Христа,

посилує пасійний зміст та характер емоційного впливу на глядача.

Отже, терновий вінець в структурі іконографічного сюжету творів Д. Гордіци є не тільки засобом створення образності страчних сюжетів, а й суттєво посилює емоційно-експресивне навантаження завдяки об'ємним формам. Цей символ страстей набуває багатоплановості, розкриває свій асоціативний потенціал, входячи у різні системно-семантичні моделі сюжетів «Нерукотворний Спас», «Розп'яття» різними варіантами представлення. Таким чином відбувається взаємодія тактильної асоціативності й візуальної образності у семантичній побудові робіт автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитро Гордіца: У святій стихії життя, благословенній з Небес, відчуваю потребу творити свій ковчег: (інтерв'ю для «Української літературної газети» 23.01.2012). URL : <https://litgazeta.com.ua/interviews/dmytro-gorditsa-u-svyatij-styhiyi-zhyttya-blagoslovennij-z-nebes-vidchuvayu-potrebu-tvoryty-svij-kovcheg/> (дата звернення : 12. 05. 2022).
2. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження): монографія. Івано-Франківськ, 2019. 448 с.
3. Тищенко-Ламанський Р. «Христос не може бути модерним». Іконописець про сучасне сакральне мистецтво. URL : https://tvoemisto.tv/exclusive/inkoly_u_hmarah_chy_kushchah_ya_bachu_yangola_yak_ikonopysets_125055.html (дата звернення : 12. 05. 2022).
4. Ткачик Н. Дмитро Гордіца: модерні пошуки канонічності. URL : <https://zbruc.eu/node/22574> (дата звернення : 18. 05. 2022).

REFERENCES

1. Dmytro Gorditsa: U svyatii stychii zyttya, blahoslovenii z nebes, vidchuvayu potrebu tvoryry svii kovtcheg [Dmitry Gorditsa: In the holy element of life, blessed from Heaven, I feel the need to create my ark]. URL : <https://litgazeta.com.ua/interviews/dmytro-gorditsa-u-svyatij-styhiyi-zhyttya-blagoslovennij-z-nebes-vidchuvayu-potrebu-tvoryty-svij-kovcheg/> (date of application : 12. 05. 2022). [in Ukrainian].
2. Dundyak I. Ukrain's'ke cerkowne malyarstvo druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolit' (osoblywosti funkcionuvannya, zberезennya, transformaciyi ta vidrozdennya [Ukrainian church painting of the second half of the XX – early XXI centuries (features of functioning, preservation, transformation and revival)]. Ivano-Frankivs'k, 2019. 448 p. [in Ukrainian].
3. Tyshchenko-Lymanskii R. "Chrystos ne moze buty modernym". Ikonopysec pro sutchasne sakralne mystectvo. ["Christ cannot be modern." Icon painter of modern sacred art] URL : https://tvoemisto.tv/exclusive/inkoly_u_hmarah_chy_kushchah_ya_bachu_yangola_yak_ikonopysets_125055.html (date of application : 18. 05. 2022). [in Ukrainian].
4. Tkatchyk N. Dmytro Gorditsa: moderni poshuky kanonitchnosti [Dmytro Gorditsa: modern search for canonicity]. URL : <https://zbruc.eu/node/22574> (date of application : 18. 05. 2022). [in Ukrainian].