

Степовик Д.

МИСТЕЦТВО ВІТРАЖА ЗБЛИЖУЄ УКРАЇНСЬКУ І ПОЛЬСЬКУ КУЛЬТУРИ (ВІТРАЖІ АДАМА ДОБЖАНСЬКОГО)

Анотація. У статті висвітлюється унікальна творчість визнаного польського майстра монументального мистецтва, автора численних вітражів, фресок і мізаїк храмів Польщі Адама Стальноного-Добжанського (1904-1985), батько якого Фелікс Добжанський – поляк, а мати Ганна Коваленко, родом з Чернігівщини, – українка.

Молоді роки Добжанський провів в Україні, а в 1923 року з батьками переїхав до відновленої Польської держави.; закінчив Краківську академію мистецтва і став працювати в ділянці мистецького оформлення католицьких костелів, греко-католицьких та православних храмів. Особливістю творчої манери Добжанського є гармонійне поєднання давнього середньовікового стилю готики з новітніми стилями імпресіонізму, модерну, й іншими; а також введення написів з оригінальною формою літер як інтегральної частини образної системи вітража. Інша прикметна риса вітражів Адама Стальноного-Добжанського – гармонія великих і малих форм. Звичайно він вроджений, як мовиться, монументаліст у мистецтві. У його творах присутня велич. Видовжені віконні отвори православних, греко-католицьких церков та римсько-католицьких костелів вимагали вертикальності. Тому до цієї архітектури цілком підходили довгі готичні постаті на вітражах. Але Добжанський не був би Добжанським, якби він обмежувався лише компоюванням високих – інколи над-високих – фігур. Усяку велику-високу форму він «обсипає» безліччю дрібних скелець, в які вписує тексти латинськими чи кириличними літерами. Цей племенистий розсип малих форм ніби рухається й переливається, як у калейдоскопі, чудово оживляючи статику центральної постаті вітража. Тут Добжанський являє свої знання вітражів Середньовіччя в католицьких країнах Заходу, які донині вражають красою своїх калейдоскопічних переливів. Звичайно, є контраст між великою постаттю і цими дрібненькими багатоколірними скельцями. Контраст цей відправляє глядача до бароко, яке максимально ввело контраст у буянню гнучких форм. Цих форм у вітражах пана Адама нема, але його контрасти віддзеркалюють широту пошуків майстра, який на полі давніх і сучасних мистецьких стилів виробив свою неповторну мову у давньому й вічно молодому мистецтві вітража.

Ключові слова: мистецтво, вітраж, стиль, скло колір, храм.

Інформація про автора: Степовик Дмитро Власович, доктор богословських наук, доктор мистецтвознавства, доктор філософії, професор; академік Академії наук Вищої освіти України, професор кафедри церковно- історичних і практичних дисциплін, Київська православна богословська академія.

Електронна адреса: vstepovyk@gmail.com

Stepovyk D.

THE ART OF STAINED GLASS BRINGS UKRAINIAN AND POLISH CULTURES TOGETHER (WORKS BY ADAM DOBRZAŃSKI)

Abstract. *The article highlights the unique work of a prominent Polish master of monumental art, the author of numerous stained glass windows, murals and mosaics of the temples of Poland by Adam Stalony-Dobrzanski (1904-1985), whose father Felix Dobrzanski is a Pole, and mother Anna Kovalenko, a native of Chernihiv, Ukrainian. Dobrzanski spent his youth in Ukraine, and in 1923 he moved with his parents to the restored Polish state; He graduated from the Cracow Academy of Arts and began working in the field of artistic design of Catholic churches, Greek Catholic and Orthodox temples. Feature of Dobzhansky's creative style is a harmonious combination of ancient medieval Gothic style with the latest styles of Impressionism, Modernism and others; as well as the introduction of inscriptions with the original letter form as an integral part of the stained glass image system. Another noticeable feature of the stained glass windows of Adam Steglovoy Dobzhan is the harmony of large and small forms. Of course, he is born, as they say, a monumentalist in the arts. There is greatness in his works. The elongated window openings of the Orthodox, Greek Catholic churches and Roman Catholic churches required verticality. Therefore, this architecture is completely approached by long Gothic stained glass figures. But Dobzhansky would not be Dobzhansky if his age were confined to the composition of tall, sometimes tall, figures. In every large and tall form, he "streams" with many small glasses, in which he writes texts in Latin or Cyrillic letters. This flamboyant scattering of small shapes moves and shimmers like a kaleidoscope, enlivening the statics of the stained glass central figure. Here Dobzhansky presents his knowledge of stained glass. Middle Ages in the Catholic countries of the West, which still amaze the beauty of their kaleidoscopic overflows. There is, of course, a contrast between the large in size and these tiny multicolored glasses. This contrast sends the viewer to the baroque, which maximized the contrast in the riot of flexible forms. These forms do not exist in Mr. Adam's stained-glass windows, but his contrasts reflect the breadth of the search, a master who crafted his unique language in the field of ancient and modern art styles in the ancient and eternally young stained glass art.*

Key words: art, stained glass, style, glass, color, temple.

Information about author: Stepovyk Dmytro, doctor of theology, doctor of art history, doctor of philosophy, professor, member of the Academy of Sciences of Higher Education of Ukraine, Department of the history of Church and practical disciplines, Orthodox Theological Academy of Kyiv.

Stepovyk D.

SZTUKA WITRAŻU ZBLIŻA UKRAIŃSKĄ A POLSKĄ KULTURĘ (WITRAŻE ADAMA DOBRZAŃSKIEGO)

Streszczenie. *W artykule opisano wyjątkową twórczość znanego polskiego mistrza sztuki monumentalnej, autora licznych witraży, fresków i mozaik w świątyniach Polski Adama Stalonego-Dobrzańskiego (1904-1985), którego ojciec Feliks Dobrzański był Polakiem, a matka Hanna Kowalenko urodzona na Czernichowszczyźnie – Ukrainką. Maniera twórcza Dobrzańskiego*

wyróżnia się harmonijnym połączeniem gotyckiego stylu średniowiecznego i nowych stylów impresjonizmu, modernizmu i innych, dodaniem napisów o oryginalnym kształcie liter jako części integralnej układu witraży. Kolejną cechą charakterystyczną witraży Adama Dobrzańskiego jest harmonia dużych i małych kształtów, połączenie cech grecko-katolickich, rzymsko-katolickich a prawosławnych.

Słowa kluczowe: sztuka, witraż, styl, szkło, kolor, świątynia.

Nota o autorze: Stepovyyk Dmytro, doktor nauk teologicznych, doktor historii sztuki, doktor filozofii, profesor, członek Akademii Nauk Kształcenia Wyższego na Ukrainie, katedra historii Kościoła i dyscyplin praktycznych, Prawosławna Akademia Teologiczna w Kijowie.

E-mail: vstepovyyk@gmail.com

... 29 березня 1967 року я вперше прибув у столицю Франції місто Париж у складі 27-членної делегації журналістів радянських молодіжних газет. За програмою ми мали проводити зустрічі з «лівими» молодіжними групами Франції, відвідувати редакції деяких газет, в тому числі прокомуністичної «Юманіте». Того року восени я збирався залишити журналістську роботу в редакції київської газети «Молодь України», якій оддав 7 років праці після закінчення університету, і поступити в аспірантуру для здобуття наукового ступеня і кваліфікації академічного мистецтвознавця. Тому при поїздки у Францію у мене була своя власна програма, не передбачена в офіційному списку візитів. Ті «вікна», що були передбачені для прогулянок по Парижу, я мріяв використати по-своєму: відвідати Лувр, Орсе та інші знайомі мені з книжок музеї, а також собори (1).

Уже першого дня, 29 березня, одразу по прибутті у Париж з лєтовища Бурже, розташуванні в готелі «Оратуа» та обіду, я непомітно відстав від «табуна» в основному московських журналістів, перейшов мостом через Сену (я заздалегідь по карті вивчив план Парижа, де були музеї й собори), щоб побути в Соборі Паризької Богоматері, про якого я декілька разів перед тим перечитав однойменний роман класика французької літератури Віктора Гюго. З тремтінням я прийшов на острів Сіте й майже навшпиньках переступів поріг собору між двома височеними вежами, оздобленими готичною скульптурою. В соборі було напівтемно, людей небагато, Богослужіння не було. Я пройшов між рядами, став ближче до вітваря. На моєму обличчі, на одязі миготіли багатоколірні світлячки. Від чого це? Я оглянувся по сторонах: з височених вузьких вікон через міріади багатоколірних скелець пробивалося світло. Вітражі!

Я не забув про мету мого напівтаємного відвідування Собору Паризької Богоматері: побачити терновий вінок, яким був увінчаний Господь Ісус Христос, коли Його допитував Понтій Пилат, юдейські фарисеї, і в якому Він ніс свого хреста на Голгофу; а також частину того хреста, на Якому Господь був розп'ятий. Ці безцінні реліквії, що посвідчували правдивість кожного слова у святих Євангеліях, потрапили у Францію з Константинополя під час Четвертого Хрестового походу. Нажаль, мені не вдалося досягти цієї мети, але оглянути ті місця, які описував у своєму романі Віктор Гюго, – вдалося. Я щіпав себе

за руку: реальність це, чи сон, що я перебуваю у всесвітньовідомій християнській святині, що будувалося упродовж 850 років і наповнена унікальними пам'ятками християнського мистецтва.

Коли мені в соборі сказали, що на огляд тернового вінка і частини хреста потрібен спеціальний дозвіл самого архієпископа міста Парижа, я з жалем подумав, що, як член делегації радянських комсомольських журналістів, такого дозволу в цій поїздці я не отримаю. Та й з погляду керівника делегації й кадебіста, який неодмінно був у делегації, моя цікавість стародавніми християнськими раритетами, і навіть саме відвідання собору, як вони проте дізнаються, можуть мати сумні наслідки. Тоді в мені «заговорив» початкуючий мистецтвознавець (готуючись до вступу в аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії Академії наук України, я добре начитався літератури про українське й закордонне образотворче мистецтво), і я в соборі, вікно за вікном, вдивлявся у неповторної краси й витонченості вітражі. Я згадував зміст сюжетів, біблійних персонажів; бо хоч жив у атеїстичній державі, аде знав багато чого від віруючих батьків, і сам тихенько читав Біблію, особливо у студентські роки в Київському університеті. У Паризькому соборі я оглянув по периметру усі вікна з прекрасними вітражами й повертаючись у готель, думав і шкодував, чому у православних соборах нема вітражів, наприклад, у Володимирському соборі в Києві або у святій Софії.

Мою відсутність у «табуні зі всіма» помітило начальство групи й зауважило мені, що окремо від інших гуляти не вільно: тільки у групах не менше трьох або п'яти осіб. Я вибачився, ніби не знав такого розпорядження, але на запитання, де був кілька годин, пояснив, що курсував берегами ріки Сени, пригадуючи, як їх описували знані мною класики французької літератури Віктор Гюго, онре де Бальзак, Гі де Мопассан, Еміль Золя. Але краса вітражів із Собору Паризької Богоматері та інших (ми після Парижу були ще в Діжоні, Ліоні, Марселі, Ніцці, Шатрі й інших містах) мене просто потрясла! Яке незвичайне малярство на склі! Які яскраві барви, коли через ці скельця проходить знадвору світло! Як кольорові скельця розмаїтими вигнутими лініями з'єднуються одне з одним за допомогою якогось металу (згодом я довідався, що найподатливіший для цієї мети метал є свинець), та я к ці темні лінії з металу ще виразніше підкреслюють яскравість шматочків скла і надають вітражеві властивості двох видів мистецтва: малярства (скло) і графіки (з'єднуючі смужки). Ніколи не забуду цієї першої поїздки до Франції. Потім були інші, коли я по декілька місяців жив у Парижі і вже не оглядаючись, що скажуть кадебісти, обходив усі собори столиці. Але перше милування тими вітражами ніколи не стерлося з пам'яті, – тому, що воно було першим!

З прикрістю і сумом я довідався, що у квітні 2019 року вандали – супротивника президента Франції Емануеля Макрона – підпалили Собор Паризької Богоматері під час його ремонту, і у вогні частина цих чудових вітражів була знищена чи непоправима пошкоджена. Подорожуючи світом – переважно з науковими цілями – я завжди старався одвідувати храми й милуватися їх архітек-

турую і внутрішнім мистецьким оформленням: у Норвегії, Швеції, Фінляндії, Естонії, Латвії, Литві, Польщі, Чехії, Словаччині, Угорщині, Болгарії (багатократно), Сербії, Македонії, Чорногорії, Боснії й Герцеговині, Хорватії, Словенії, Німеччині, (багатократно), Італії (багатократно) (2), Франції, Великої Британії, Ізраїлі, Єгипті, Кубі, Канаді, США (18 разів) – у понад 20-тьох країнах, намагаючись не пропустити нагоди поглянути розмаїття вітражів – майже завжди християнської тематики. Одного разу у місті Чикаго, штат Іллінойс, США, священник Української Православної Церкви Київського Патріархату запросив патріарха Філарета і його церковну делегацію з України, в якій я був, глянути на іконостас у церкві, де цей священник був настоятелем, – як ми сприйmemo й оцінимо усі ікони в цьому іконостасі, виконані у вигляді вітража. Іконостас був одноярусний, без верхніх ярусів; але цей єдиний нижній ярус ікон, підсвічених зі сторони вітварця, наповнював церкву таким багатобарвним сяйвом, наче ми зо всіма вірними, тут присутніми, потрапили в рай. Найяскравіший і щедро позолочений іконостас, виконаний малярськими фарбами, не справляє такого збуджуючого піднесеного враження, як іконостас з виразними іконами. Тут колір діє у суголоссі із світлом: те й друге подароване людям богом, щоб ми їх еднали і через них прославляли Творця.

З такими враженнями і знаннями про вітражі я став свідком ще одного вітражного дива 2011 року; і то не десь далеко, а в рідному Києві! Національний заповідник «Софія Київська» з нагоди тисячоліття побудови Софійського собору в Києві (1011-2011) організував разом з Посольством Республіки Польщі в Україні виставку в одному з престижних залів «Софії Київської» – виставку вітражів славетного польського майстра-вітражиста Адама Стального-Добжанського (1904-1985). Весь мистецький Київ був приємно подивований, бо ми таких вітражів не бачили досі ніде. Це такий був вибух стилю вітражного мистецтва, що, здавалося, тисячолітні фрески Софійського собору позаздрили цій феєрії форм і барв!

Чимало років я досліджував і богословські основи ікономалярства, дотримуючись іконологічних, іконографічних та стильових принципів цього величного унікального мистецтва. Зіщ першої своєї монографії на цю тему (Дмитро Степовик. Історія української ікони 10-20 століть. Київ. Видавництво «Либідь», 1996. 440 с. Перевидання 2004 та 2008 років) я став дотримуватися двох засад розвитку цього мистецтва: хронологічного і стильового. До виставки вітражів майстра Добжанського в Києві 2011 року я написав ще шість книг з питань ікономалярства, в яких засади хронології та стилістики домінували. Отож, уже на відкритті виставки творів Добжанського в Софії Київській, а потім на повторних її оглядах, я зауважив, що пан Адам дотримувався у вітражах-іконах візантійського стилю пізнього періоду – між хрестовим походами XI-XIII століть і падінням Візантії як імперії 1453 року. З погляду краси, досконалості та мистецької форми цей пізній візантизм як стиль мав свої особливості. Площинність обернена просторова перспектива, герметизація й орнаментация зображуваних об'єктів, включно з постатями й обличчями святих осіб, темно- чи світло-коричневі відтінки шкіри обличчя та рук –

ось основні прикмети пізнього візантійського стилю, впровадженого у малярство провідним церковним угрупованням у тодішній Візантії – ісихастами; у перекладі – мовчальниками.

Цілі щодо впровадження цієї модифікації візантійського малярського стилю в ікону впровадження цієї модифікації візантійського малярського стилю в ікону не були по-богословському обґрунтовані. Але той факт, ісихасти різко протиставили грецьку богословію – римській, і назагал і усій західній – міг би посвідчувати, що неприйняття всього західного (в тім числі проторенесансного і ренесансного стилю у християнському мистецтві) лежало в основі нового етапу розвитку візантійського стилю після розділення 1054 року Єдиної Святої Соборної й Апостольської Церкви на Православну (Східну) і Католицьку (Західну). Разом з ненавистю ісихастів до західного варіанту християнства вони відкидали і західне християнське мистецтво, навіть коли воно було краще за візантійське.

Власне, пізній візантинізм, між 1054-м та 1453-м роками, і постав як протиполюс західному Проторенесансу та Ренесансу (3). Ні богословських, ні тим більше естетичних переваг візантинізму над західним сакральним мистецтвом не було: усе змінено за принципом – «хай гірше, аби інше». Помінялося у всіх напрямках. Запроваджено нову іконографію. Навіть гарні на вроду святі умисно моделювалися без жодних ознак краси. Природня краса святих стала небажаною в іконах, ілюстраціях і будь-яких зображеннях як нібито джерело прелесті, обольщення й навіть сладострастія (я пишу ці так звані «терміни» в московській вимові, бо московське православ'я прихопило їх від греків і зробило ледь не лайливими совами). Професійна мистецька освіта, якою славилася Стародавня Греція, стала небажано. Навчання рисунку, пропорціям, симетрії, досконалої форми стало непотрібним; бо там, у цих обов'язкових для мистецьких шкіл вимогах правильної форми, талілося ота сама прелесть, яку так просував у себе завжди помилний, еретичний, відступницький від істини католицький Захід, а тому не міг бути застосований на завжди правильному Сході. Таким чином, сакральне мистецтво стало інтегральною частиною політики ненависті (4).

На такому тлі творчість Адама Стального Добжанського в діянці образотворчого мистецтва взагалі, а у вітражах зокрема, видається викликом стосовно візантійського стилю в сакральному мистецтві. Він робить свій власний стиль, який виходить за межі особистої манери. Манера може бути властива одному творові митця, а в наступному помінатися. Маєстро ж Адам дуже сітко тримається свого стилю – від свого першого вітража 1945 року з образом святої великомучениці Варвари до багатьох вітражів у православних церквах Польської Автокефальної Православної Церкви і католицьких костелах 1970-1980-х років. Маєстро не міняв свого індивідуального стилю в храмах католицьких і православних – і ніде не наражався на критику, чому він не робить різниці, в той час, як мальовані фарбами ікони чи настінні розписи у православних і католиків різні щодо іконографії, пропорцій фігур, форми святих німбів над головами апостолів, пророків і отців Церкви, трактування простору, символіки кольорів і багато іншого.

Так сталося, що Добжанський зумів створити свій стиль на основі синтезу давніх стилів, але в таких пропорціях, в яких до нього не робив ніхто. Спробую визначити деякі особливості стилістики його вітражів.

1. Він по-своєму з'єднав візантійський стиль мистецтва пізнього періоду існування Візантійської імперії зі стилями готики і кубізму. Між періодами, коли ці стилі були панівними в тих чи інших країнах, пролягли століття часу. За формальними ознаками вони і взагалі непоєднані, бо естетичні фундаменти у них різні – від аскетизму у ставленні до прекрасного – до витончених форм високо піднесених вгору вертикалей, до геометризованого бачення й розуміння предметного матеріального світу. Треба бути винятково точним у розумінні й сприйнятті форм кожної естетичної системи цих трьох стильових напрямів, щоб утворити щось зовсім нове, оригінальне й не впасти в еkleктику.

Дійти до такого розуміння Добжанському допомогли його допитливість, працелюбність і постійне бажання учитися. Безперечно, велике значення мало його походження як напівполяка (батько Фелікс Добжанський), напівукраїнця (мати Ганна Коваленко), і тривалий період життя в Україні – на Чернігівщині, де він народився у місті Мені 19 жовтня 1904 року, потім у Прилуках у дідуся по матері Корнія Коваленка. Українське народне малярство полонить юного Адама. У кожній хаті – ікона народного малювання, а то й ціла «іконна полиця», свого роду домашній іконостас з образами святих, так схожими на тутешніх людей зовні, а часом і зодягненими не в біблійні, а в українські убрання. Та ще мальовані полотнища біля кожного ліжка. То парубок залицяється до дівчини, яка прийшла до криниці по воду. То не зеленій леваді стоїть чепурненька побілена хата, а на ставку поважно пливуть гуси-лебеді. Юному Адамові близькі й зрозумілі ці чисті незмішані кольори народного малювання. Площинні ікони, де нема далекого простору. Відсутність тіней, коли все ясно і рівномірно освітлено сонцем або місяцем. Сам того ще не усвідомлюючи, він всотує в себе естетику багатобарв'я, яка потім виведе його на калейдоскопічне єднання симфонії барв і відтінків у своїх силенних вітражах.

У суворі роки Першої світової війни і після неї Адам працює на різних роботах, щоб допомогти батькам прогледувати родину. Та любов до мистецтва тягне його до якоїсь школи, щоб опанувати правильний рисунок, а вже з рисунку він сам дійде до улюбленого розмаїття кольорів. Українське народне мистецтво, приватні уроки рисунка у Прилуках і колористичні захоплення юнака – ось фундамент наступного розвитку таланту Адама Стального Добжанського, який зріс і розвивався уже після переселення його весною 1923 року в Польщу, яка по Першій світовій війні повернула собі державну незалежність.

2. Потужним духовним стимулом праці Добжанського в ділянці монументального сакрального мистецтва – у сфері й мозаїці, – а особливо у вітражі, є його православна віра. Він у ній охрещений в Україні невдовзі по народженні. Багато утисків зазнав, будучи поляком, але не сповідаючи римсько-католицької віри, від своїх земляків, а навіть родичів. Міг би, щоб уникнути нарікань,

перейти в католицизм, але не зробив цього до кінця життя. Адам був свідомим, переконаним православним християнином у католицькій Польщі. Він пишався своєю вірою і обґрунтував її своїм знанням Святого Письма й історії Святої Церкви.

«Я залишаюся у Православній Церкві тому, – писав маестро Адам, – що там найпрекрасніше. Там я народився. А ще тому, що за Церкву я все життя плачу найдорожчу ціну. З тих скарбів, які в ній збереглися, я хочу врятувати навіть найменший з них, та забрати звідти будь-яке сміття. Там святість, а тому там і сила нездоланна супроти лукавого – з його вогнем та гординою. Нездоланна саме тому, бо двоє чи троє зібралися в ім'я Христа, там Він серед них (Євангелія від Матвія, 18, 20)...Залишаюсь у Православній Церкві – й розмальовую католицьки костели з тою їж самою завзятістю. Ми однаково кажемо «Отче наш», «хай святиться ім'я Твоє», «визволь нас від лукавого», й однаково розуміємо глибину слів «Я Світло світові», «Я є Воскресіння». Визволи нас від лукавого – того, хто підтримує всілякий розбрат, та під знаком хреста навіть влаштовує хрестові походи. Дозволяє хрестоносцям називатися орденом пресвятої Діви Марії. Ми знаємо про «навєрнення у віру», проти якого так прекрасно й переконливо виступив і попереджав у своєму листі від 1622 року великий канцлер Лев Сапіга. Ми знаємо про пацифікацію 1938 року, про «очищення польського краєвиду», про зруйновані православні церкви неподалік звідси – на Холмській землі.

Мені важко вимовляти «прости нам провини наші», коли я бачу у Варшаві біля кафедрального собору пам'ятник королю з хрестом і мечем. Це йому з Рима писали, що дуже мало він свій меч обливав кров'ю розкольників. Рим стоїть. Православна церква майже під землею. Але по той бік виявиться, якими численними святими розквітла Православна Церква. Це все, що можу сказати на запитання, чому я залишаюся в православ'ї, і яким чином ми разом. Як на сповіді, хочу відповідати справжній святості та традиції. А те, чого не розумію, – я ні зображати, ані пропонувати не смію. Я начався в академії рисувати – портрети, хмари, пейзажі, коней. І бачите, – коли ми обговорювали фігури кінних святих, виявилось, що ми коней однаково любимо» (5).

Навіть якийсь суперправославний грек чи москаль, мабуть, не скаже так переконливо про своє православ'я, як цей представник майже суціль католицького польського етносу. Думаю, що якраз із цього сердечного переконання, що в православ'ї повноцінно живе Ісусова істина, і що православним і католикам належить жити в любові, а не в підозрах і сварка, походить глибокий духовний аскетизм рисунків, малюнків, а особливо вітражів Добжанського. З'єднання ним ознак православної ікони, фрески, мозаїки з висотними загостреними формами католицької готики та цілком сучасним кубізмом – усе це повністю відповідає переконливій декларації маестро Адама, чому він православний. Кубізм, що так чітко проступає в його численних вітражах у церквах та костелах, – зовсім не естетичне штукарство Добжанського, а образ каменю, з якого Бог може зробити вірних дітей Авраама (Матвій, 3,9; Лука, 3,8) – і таки зробив у особі апостола

Петра – коменеві, на якому побудував Церкву Христову, яку не здатні перемогти сили пекла (Матвій, 16,18).

3. Не всі у Польщі й поза нею сприймають вкрай подрібнену форму вітражів Добжанського, їх геоцентризм і введення в фігурні зображення численних написів – підписів, хто є святий чи свята; або цитат зі Святого Письма. Мовляв, класичний вітраж (собори країн Заходу) має сприйматися швидко, мов скульптура з бронзи, граніту чи мармуру, оскільки вітраж як і скульптура чи настінна фреска, належать до категорії монументального мистецтва, якому належать великі форми, а не деталізація станкового малярства чи, тим паче, мініатюри. Але сталося так, що те, що найбільше критикують у Добжанського (забагато літер і текстів між фігурами) робить його вітражі неповторними. Написи, цитати є природою, своєрідним «пейзажем» довкола фігур, зливаються в один світловий потік.

Чисто випадково – нібито випадково – Добжанський на лекціях ту Краківській академії мистецтв став слухачем курсу краснописання, на який попервах не дуже-то й хотів іти, бо захоплювався малярством, а також скульптурою, декоративним мистецтвом. Навіть іронізував, що з нього, митця, хочуть зробити друкаря. Але Божа рука привела його на лекції мистецтва шрифта професора Людвіга Гардовського – і це був старт, щоб далі Добжанський органічно інтегрував красу літер у красу фігурних образів у своїх вітражах по Другій світовій війні.

Про початок свого захоплення шрифтом літер маестро Адам так розповів своїй донці Анні: «1927 року я склав іспит на атестат зрілості в Академію красних мистецтв у Кракові. Академія тоді була стократно прогресивніша і демократичніша, ніж тепер (мова йде про 1984 рік). Бо нікому в голову не приходило розпитувати, хто твій батько, чи твоя мати. Прачка вона чи графиня. Нікому в голову не приходило запитувати, чому ти хочеш навчатися в цього професора, а не в іншого. Студент міг шопівроку вибирати собі іншого професора. Усі розуміли, що він хоче ще й це знати, і цьому навчатися. Адже це нормально? Я був у Яроцького і в Дуніковського на скульптурі. Був у Паутша, потім у Пенковського і Камоцького. Деякий час ходив до Мегофера – як вільний слухач. Можна було приходити і в інші майстерні. А коли було місце, то можна було і повправлятися. А позаяк я ще й працював (був у правлінні «Братняка» – студентської кооперативи, яка допомагала студентам знайти роботу), то у мене були ще й якісь справи до декана Яроцького, до якого ми пішли зі Сташеком Вествалевичем. Поладнали ми з ним усі справи, подякували та й збиралися виходити. А він нам каже: «Поверніться на хвилинку. Я вам дуже рекомендую, щоб ви записалися на курс до нового професора, який приїде з Варшави». Ми його запитали, який предмет він викладатиме. «Мистецтво шрифта», – каже Яроцький. Незручно було деканові казати, що ми тут на мистців учимося, а не на друкарів, і ця пропозиція нам не підходить. Але з ввічливості запитали, як довго триватиме його курс? Яроцький відповів, що ймовірно шість тижнів, а потім, якщо знайдуться бажачі, то професор продовжить працю в академії. Отак Людвіг Гардовський приїздив на два три дні з Варшави, потім повертався

у Варшаву, відтак знову приїздив. Згодом виявилось, що я не шість тижнів ходив на його лекції, а два роки. Потім, після Гардовського, 30 років викладав у Академії мистецтво шрифту» (6).

Ось так з початкового небажання займатися ніби не мистецькою справою – малювати й писати літери латиницею – Добжанський став шрифтовиком всепольського й навіть світового рівня. Він майстерно вводить у свої вітражі латинські й кириличні літери, робить їх живим доповненням фігур святих персонажів. Велика практика Добжанського-шрифтовика давала йому можливість у кожному вітражі застосовувати інші накреслення літер – у формі, величині, кольорі. А головне – у літерах, як в людських фігурах, маестро Адам зберігав тріаду: площинність візантійського стилю, готичний вертикалізм і стиль кубізму. Вражає винахідливість майстра у використанні шрифтів. Латинські, польські й давньослов'янські слова він розміщує щоразу по-іншому. То слова йдуть рядками, то одними лише складами, то окремими літерами: горизонтально, вертикально, півколом, цілим колом, або зигзагом. Перед таким вітражем глядач зупиняється й намагається вловити зміст слова, його зв'язок із зображеним персонажем чи подією.

Гра літерами різних накреслень нагадує щось близьке до ребусів чи кросвордів. Геометрія шрифтів і кубізм фігур взаємодіють так, що викликають подив: чи, бува, для мистця не працювала ціла бригада інженерів по металу й склу, бо як то може одна людина виконати таку графічно-світлову мозаїку? Майстер сам свідчить, що майже сто відсотків творчої й технічної роботи по створенню вітражів він робив сам. «Вітра – писав він – це картина, намальована свинцем, залізними перемичками і свічінням різнобарвного скла. Замурована в кам'яні рамки архітектури. Стіна, метал, скло і світло. Ця особливість матеріалів вимагає особливої, лише притаманної вітражам, пластичної форми. Ці картини із скла і металу постійно змінюються щодня, щогодини й навіть щохвилини. Невловимо просянуються, палають і розгоряються. Це палання гасять хмари, що плывуть на небі. Вітраж повниться іншими глибинами – одна на світанку, друга ввечері. Змінючись самі, вітражі змінюють оточення; з них починається оформлення інтер'єру. Вітражі встановлюються не лише для надання інтер'єрові врочистості, але і для того, щоб зачинити вікна, а віруючому допомогти зосередитись, мобілізуватися для того, щоб по-новому побачити світ і самого себе» (7).

Розповівши далі про складну технологію творення вітражів, мистець завершує процес так: «Підібране скло вкладається обережно, партіями – відповідно рисункові, на невеликих ізольованих гіпсом залізних пластинах, і на них обпалюються в печах. За температури плавлення скла відбувається закріплення графічного рисунка й плавленої скляної пластини. З'єднуюча речовина вигоряє, а метал фарби разом з емаллю під своєю вагою вплавляється у скло. Витягнуте з печі скло повільно охолоджується в холодильній приміщенні. Часом скло тріскається. Тоді його треба замінити, повторивши наново усю процедуру. Після охолодження скло знову – востаннє – вкладається в карту, але вже без шаблонів. Потім скло одне за одним вставляють в оправи – відповідно з рисунком. Їх з'єднують, вкладають у

свинцеві форми різної товщини – від 6 до 14 міліметрів. Товстими виділяються окремі плани, фігури і сцени. Тонкі служать для внутрішніх рисунків. Відрізки свинцевих форм паяють оловом з обох сторін вітража. Потім краї свинцевих форм згинаються й міцно притискуються до скла. Зібрані фрагменти ущільнюються обабіч замазкою із сурика. Увесь вітраж, перед тим, як замазка висохне, чистять крейдою, опилками. Тоді обережно упаковують кожний фрагмент в дерев'яні коробки із солом'яними прокладками та надсилають замовнику. Я й тут стежу за процесом, і готовий їхати на місце монтажу та робити там останні поправки, якщо у них є потреба» (8).

4. Аналогом до здійсненої маестро Добжанським революції у польській абетці в монументальному віражному мистецтві є невтомна творча робота зі шрифтами української абетки, яку вже багато років провадить професор Національної Академії образотворчого мистецтва й архітектури та завідувач кафедри графічного дизайну імені Михайла Бойчука – Василь Чебаник. Хоч вітраж з його великими формами, і графіка, яку зазвичай відносять до станкового й навіть мініатюрного мистецтва, – неспіввісні, але надання обома майстрами – поляком і українцем – сугото мистецького контексту літери, абетки, шрифтові – є цілком суголосне.

Професор Василь Чебаник вважає, що шрифт – це візуальне зображення мови символами, які пластично співпадають з особливостями мовної мелодії. Як органічне ціле з мовою, шрифти живляться одним історичним корінням. Людина сприймає світ передусім зором і слухом. Цими ж самими органами сприймається і мова. Чебаник висловлює жаль, що українська писемна мова не увійшла органічно в мистецтво як образ, що вона й досі ходить у світі простенького пошиву, хоча її джерело – у глибині віків, увібрала традицію писемности святого Кирила. На тлі багатовікового вдосконалення латинської абетки, ми ще слабо розвиваємо свою шрифтову культуру. Українська мова повинна в графічному, шрифтовому вимірі мати набагато більше варіантів графічних, мистецьких, естетичних видів, ніж це є насьогодні. Новостворена національна абетка, якщо до її створення прилучаться митці, стане надійною підпорою щойно прийнятого Верховною Радою України Закону про функціонування української мови як державної (9).

Зразки шрифтів української абетки, які упродовж багатьох років творчої праці в цьому напрямі розробив професор Чебаник, – це практично той же мистецький подвиг, що його зробив Адам Стальоний – Добжинський в іншому мистецтві – вітражі. Краса й поетика двох слов'янських мов – української й польської – знайшла дивовижне графічне та багатоколірне вираження, як промінь Божого світла. Справді, людський зір і слух сприймають Божу істину глибше, дохідливіше, коли ця істина оповивається творчим натхненням і талантом мистців.

5. Застосування Добжанським безлічі невеликих скляних і багатоколірних поверхень є виразом його глибокого розуміння впливу на глядачів декоративного мистецтва. Серед перерахованих Добжанським професорів Краківської академії мистецтв, на курси котрих він учащав, були викладачі декоративного мистецтва, без якого вітраж просто неможливий. І ще Адам осягнув дуже важливе правило:

якщо у світському мистецтві кольори застосовуються тільки для краси, то в сакральному мистецтві вони мають ще й символічний духовний зміст – за словами одного з великих захисників ікон у ранній Церкві Христовій Івана Дамаскина: «Колір малярства кличе мене до споглядання, і неначе луг, радуючи зір, непомітно вливає в душу Божественну Славу».

Погляньмо на вітражі Адама Стального-Добжанського. Вони немов зоряне небо серпневої ночі. Через них бачиш Всесвіт. Відмінність лише в тому, що зорі не небі усі одного ясного кольору й різняться лише величиною й силою свічення, – а вітражі майстра бувають всіма сімома основними кольорами веселки та ще більшою кількістю відтінків. Тони й півтони вітражів Добжанського відповідні символіці кольорів з їхнім сакральним підтекстом. Уже в ранній Церкві Христовій склалася стійка лексика кольорових значень; найбільший внесок у символіку кольорів зробив Діонісій Ареопагіт Новий (якого в літературі ще називають Псевдо-Діонісієм, бо в I столітті був відомий ще один Діонісій Ареопагіт), що на початку VI століття написав великої цінності трактат «Корпус Ареопагітикум» з п'яти частин (Про небесну ієрархію; Про земну ієрархію в Церкві; Про Божі імена; Містична Богословія; Догматична Богословія). Символіку кольорів Діонісій укладає у першому з п'яти розділів, стверджуючи, що, крім променів сонця й інших зірок, Бог посилає ще й духовне багатоколірне світлодавання (з грецької: фотодосію), яке формує кольорову символіку творів на християнську тематику.

Найвищий у ієрархії кольорів – золотий або його заміник жовтий – колір Царства небесного, Божеського світіння, понадсвітлої яскравості. З тих пір німби над святими, фони ікон – золоті або жовті. Пурпур – царський колір, єдність небесної голубизни з червоним кольором земних плодів, колір одягу Ісуса Христа. Червоний – символ Божеської енергії, життєдайного тепла, символ самого життя. Білий колір – це «Фаворське небесне світло», показалося в момент Преображення Господа Ісуса Христа. Зелений колір – символ юності, цвітіння, усієї рослинності на землі. Голубий – символ життєдайного повітря, ясного неба, та, поряд з білим кольором, – «Фаворське небесне світло». Насичений синій та фіолетовий кольори – це, за вченням Діонісія, незбагненна Божа таємниця, потойбічний світ, вічна Божеська правда. Чорним кольором Діонісій радив нічого не малювати на іконах, бо це символ пекла, чортів сатани (10).

Звичайно, Діонісіїв символічний розподіл кольорів зазнав з VI століття змін і трансформацій. Скажімо, темні металеві перегородки ц вітражах Добжанського зовсім позбавлені того негативного змісту, який дав чорному кольорові святий Діонісій. Але в цілому Добжанський у своїх численних вітражах дотримується символіки кольорів, розробленої Діонісієм, схвалений святими отцями і Церквою.

6. Маєстро Адам мав оригінальну манеру компонування з різних шматочків скла обличчя святих персон. Обличчя яйцеподібної форми, розширені у чоловічій частині і звужені в нижній, що сягає бороди. Це благородні лики людей європеоїдної раси. Розумію, що набагато легше малювати пензлем і фарбами, ніж скомпо-

нувати з малих і найменших шматочків скла, та ще й зварити їх на вогні за допомогою металевих перегоронок. Як треба любити нелегке мистецтво вітража, щоб обличчя вийшли живих людей, а не маски роботів! По-справжньому витончена градація малих шматочків скла у трикутнику обличчя: очі, ніс, уста, борода. Зробити все, щоб жило, дихало дивилося на нас, кликало до молитви й діалогу, – це вартує великого таланту і зразкової працелюбності.

При зображенні очей маестро Адам зазвичай використовував напрацювання ікономалярів візантійського стилю: очі збільшені, з чіткою фіксацією зіниць – коричневих, голубих, синіх, сірих і навіть червоних – очних яблук (завжди білого кольору), нижніх і верхніх повік у вигляді пружних ліній, що підкреслюють виразність погляду й надають сенсу вродливості всьому обличчю. Під обличчями йде шия – ніколи не товста, але й не тонка, не «гусяча», чим грішили давні прихильники візантійського стилю, особливо в жіночих образах. Зазвичай над головами святих персон маестро Адам робив круглі німби, прийняті в православному ікономалярстві (у католиків часто – променисті, сіяючі, зірчасті), що композиційно урівноважувало усю постать, надто тоді, коли постать мала бути на повен зріст. У традиціях східнохристиянського мистецтва компанував майстер уста святих: вони невеликі, міцно стулені, помірно об'ємні, але не чуттєві й не аскетичні. У святих жінок голова завжди покрита, і якраз у цих хустках, покривалах, чи коронах майстер розмаїто грає кольорами, посилаючи колористичне багатство усього вітража. Прихильність майстра до стилю готики дало такий результат, що фігури скрізь тонкі, плечі похилі, часом аж занадто; пальці рук довгі, долоні тонкі. Як майстер деталі, пан Адам інколи зображає на кінцях пальців навіть нігті, особливо коли рука до глядача повернена тильною стороною.

7. І тут, на завершення, не оминати такої риси вітражів Адама Стального-Добжанського, як гармонія великих і малих форм. Звичайно, він вроджений, як мовиться, монументаліст у мистецтві. У його творах присутня велич. Видовжені віконні отвори православних, греко-католицьких церков та римсько-католицьких костелів вимагали вертикальності. Тому до цієї архітектури цілком підходили довгі готичні постаті на вітражах. Але Добжанський не був би Добжанським, якби він обмежувався лише компонуванням високих – інколи над-високих – фігур. Усяку велику-високу форму він «обсипає» безліччю дрібних скелець, в які вписує тексти латинськими чи кириличними літерами. Цей племенистий розсип малих форм ніби рухається й переливається, як у калейдоскопі, чудово оживляючи статистику центральної постаті вітража. Тут Добжанський являє свої знання вітражів Середньовіччя в католицьких країнах Заходу, які донині вражають красою своїх калейдоскопічних переливів. Звичайно, є контраст між великою постаттю і цими дрібненькими багатоколірними скельцями. Контраст цей відправляє глядача до бароко, яке максимально ввело контраст у буянню гнучких форм. Цих форм у вітражах пана Адама нема, але його контрасти віддзеркалюють широту пошуків майстра, який на полі давніх і сучасних мистецьких стилів виробив свою неповторну мову у давньому й вічно молодому мистецтві вітража.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В. Византийская Эстетика. Теоретические проблемы. Москва, 1977. С.102 – 107.
2. Лазорев В. История византийской живописи. Тома 1,2. Москва, 1986. 332 с. – 1том; 597 ил. – 2 том.
3. Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт Петербург, 1902. 312 с. Репринтне перевидання. Москва, 2004. Никодим Кондаков. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью Раннего Возрождения. Санкт Петербург, 1911. С. 19-22.
4. Створення світла: Вітражі Адама Стальони-Добжанського. Краків, 2011. С. 98.
5. Степовик Д. Музеї Парижа. Газета «Молода гвардія», Київ. 18, 20, 21 жовтня 1967 р.
6. Чебаник В. Графіка української мови . Київ, 2019. С.4.
7. Poupard P. Cardinal. Rome Pelerinage. Roma, 1980. 317 P.