

БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «МІЖ ВУХАМИ»
презентує



РАКУРСИ ІСТИНИ

Дмитро Гордіца

ТОВ «ПОЛІГРАФІЧНА КОМПАНІЯ «ГЕПАРД»
Київ 2020



+ ІГОР ІСІЧЕНКО
архієпископ
Харківський і Полтавський

His Eminence
+ IHOR ISICHENKO
Archbishop
of Kharkiv and Poltava

+ IHOR ISICHENKO
Erzbischof
von Kharkiw und Poltawa

+ IHOR ISICZENKO
arcybiskup
Charkiewski i Połtawski

ЄВШАН-ЗІЛЛЯ З УТРАЧЕНОГО ЕДЕМУ

Порівняймо два середньовічні сюжети. Розповідь про євшан-зілля відкриває Галицько-Волинський літопис. Кличучи хана Отрока повернутися в рідні степи, співець Ор переконував його словом, співав пісні – але все дарма. Аж тоді співець дав ханові понюхати степове зілля. Хан заплакав і промовив: «Да лучче єсть на своїй землі кістьми лягти, аніж на чужій славному бути».

Коли грецький місіонер із «Повісти временних літ» переказує князеві Володимирові біблійну історію спасіння, князь мовчить. Та ось місіонер показав ікону з зображенням майбутнього Останнього Суду – і розчулений князь приймає в своєму серці рішення: прилучитися до тих, хто стоятиме праворуч від Судді.

Ікона дала руському князеві те, чим обдарувало половецького хана євшан-зілля: понадраціональне переживання зустрічі з утраченою рідною країною. До нас, нащадків Володимирового хрещення, вона також доносить запах Едемського саду, призначеного за оселю для Божого творіння. Ця туга за Едемом може збудити нас із духовного збайдужіння та привести назад, до кинутого в хвилину кризи батьківського дому. Тоді ікона й виявиться євшан-зіллям, принесеним із просторів збереженої в глибині нашої генетичної пам'яті найріднішої країни – Неба, мешканцем котрого покликано бути людину.

HERBS OF REMEMBRANCE FROM LOST PARADISE

I would like to compare two medieval legends. One of them – a story of the yevshan herb (sweet wordwood*) which grows in Ukrainian steppes – begins the chronicle of Halychyna and Volyn. Trying to persuade khan Otrok to return to his Motherland – Ukrainian steppes - singer and wise man named Orr made long patriotic talks, sang his native songs, but all his efforts were useless. Then Orr had an idea to ask khan to feel the smell of steppe wormwood – yevshan herb. Tears ran onto khan's eyes, he remembered his Motherland and said: "It is better to lie dead on your native land than to live in glory among foreign people".

When a Greek missionary from the Tale of Bygone Years chronicle was retelling history of salvation to Prince Volodymyr the Great, the prince kept silent. However, when the missionary showed him an icon depicting the Last Judgement, prince Volodymyr was impressed and made a decision in his heart to join those who will be standing on the right hand of the Judge at the Last Judgement.

The icon made the same influence on the prince which yevshan herb made on the Polovets' khan – the strong emotional feeling of returning to his Motherland, once lost for him. It also brings the fragrance of the gardens of Eden made as home for Divine creation to us, descendants of Volodymyr's baptism. This nostalgia for Eden can wake us from spiritual indifference and bring us back to Our Father's house, left in a moment of crisis. In such moments, an icon works as the yevshav herb brought from the vast of Heavens - our true Fatherland, kept deep in our genetic memory, from the country in which all human beings are called to dwell.

* According to this chronicle is supposedly capable of reclaiming lost memories and national awareness of people who have lost or forgotten their national roots.

* Тюркська назва полину, який згідно з цією літописною легендою нібито має здатність повертати втрачену пам'ять і національну самосвідомість людям, які втратили чи забули своє національне коріння.

DIE JEWSCHAN-PFLANZE DES VERLORENEN PARADIESES

Lassen Sie mich zwei mittelalterliche Geschichten vergleichen. Die Erzählung über die Jewschan-Pflanze* entstammt den Annalen von Halych und Wolhynien. Ein Sänger namens Or rief seinen Khan Otrok auf, aus der Fremde in die heimatlichen Steppen zurückzukehren, er versuchte diesen mit Worten und Gesang zu überzeugen — alles vergeblich. Dann gab er seinem Khan die Steppenpflanze zu riechen. Der Khan roch daran, weinte und sagte: „Wahrlich, es ist besser, in der Heimat unterzugehen, als in der Fremde geehrt zu werden“.

Der griechische Missionar aus der „Erzählung der vergangenen Jahre“ erzählt dem Fürsten Wolodymyr die biblische Heilsgeschichte, doch dieser schweigt und bleibt ungerührt. Als er ihm aber die Ikone des Jüngsten Gerichtes zeigt, ist der Fürst zerknirscht und spricht in seinem Herzen: beim Gericht will ich zur Rechten des Richters stehen.

Die Ikone gab dem Fürsten der Rus´ das, was dem Khan der Polowzer die Jewschan-Pflanze gab: die überrationale Erfahrung der Begegnung mit dem verlorenen Heimatland. Uns, die wir Nachkommen der Taufe Wolodymyrs sind, bringt sie auch den Geruch des Gartens Eden, der zur Wohnstätte der Schöpfung Gottes bestimmt ist. Dieses Heimweh nach dem Paradies kann dann auch uns aus der geistlichen Entfremdung erwecken und uns zum Elternhaus heimführen, das wir in den Stunden der Krise verlassen haben. Dann wird sich die Ikone als die Jewschan-Pflanze erweisen, die aus den Weiten des Himmels gebracht wurde — aus unserer geliebten Heimat, die in der Tiefe unseres genetischen Gedächtnisses bewahrt ist und allen Menschen zur Wohnstätte bestimmt ist.

JEWSZAN-ZIELE Z UTRACONEGO EDENU

Porównajmy dwie średniowieczne fabuły. Opowieść o jewszan-zielu* otwiera Latopis Galicko-Wołyński. Śpiewak Or, namawiając chana-Młodzieńca do powrotu na rodzinny step, próbował przekonać go słowem, śpiewając pieśni – ale wszystko nadaremno. Aż dopiero kiedy śpiewak dał chanowi powąchać stepowe ziele, wtedy chan zapłakał i powiedział: „Lepiej złożyć swe kości na swojej ziemi, niż na cudzej – zdobyć sławę”.

Kiedy grecki misjonarz z „Powieści minionych lat” opowiada księciu Wołodomyrowi biblijną historię zbawienia, książę milczy. I wtedy misjonarz pokazuje ikonę przedstawiającą przyszły Sąd Ostateczny – i wzruszony książę podejmuje w sercu decyzję: przyłączyć się do tych, którzy będą stali po stronie prawej na Sądzie.

Ikona dała ruskiemu księciu to samo, czym połowieckiego chana obdarowało jewszan-ziele: ponadracjonalne doświadczenie spotkania z utraconą rodzimą krainą. Także nam, potomkom chrztu Wołodomyra, ikona przywodzi na pamięć zapach edeńskich ogrodów, których przeznaczeniem jest być domem dla Bożego stworzenia. Ta tęsknota za Edenem może nas zbudzić z duchowego zubożenia i przyprowadzić z powrotem do, porzuconego w momencie kryzysu, domu ojca. Wtedy ikona okaże się jewszan-zielem, doniesionym nam z rozległych przestrzeni jednak zachowanej w głębinie naszej genetycznej pamięci - najbardziej rodzimej krainy – z Nieba, którego człowiek ma być mieszkańcem.

* Turkska nazwa piołunu stepowego, który, zgodnie z tą kronikarską legendą, posiada moc przywracania utraconej pamięci i świadomości narodowej ludziom, którzy utracili swoje korzenie narodowe lub o nich zapomnieli.

* Turksprachige Bezeichnung für Steppenwermut, der laut dieser Erzählung über Zauberkraft verfügt, welche ein nationales Selbstbewusstsein bei den Menschen erwecken kann, die ihre nationalen Wurzeln verloren bzw. vergessen haben. (Anm. von W. Melnyk)



Ракурси Истини
Truth Angles
Perspektiven der Wahrheit
Perspektywy Prawdy

Любов
Love
Liebe
Miłość





Катажина
ЯКУБОВСЬКА-КРАВЧИК

ПРОТИСТОЯННЯ МІЖ ТІЛОМ І ДУШЕЮ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ГОРДІЦИ

На перший погляд, в сучасному європейському мистецтві тема сакруму поступилася місцем іншим проблематикам, які викликають більше емоцій і дискусій. Жан Бодріяр у праці «Змова мистецтва» писав, що воно є тільки «своєю власною рекламою». Через його прагнення популярності, яка часто вимірюється фінансовим успіхом, на задній план відійшли сюжети, які століттями були присутні в культурі. Аналізуючи сучасне українське мистецтво, варто зазначити, що багато цікавих робіт створено як пошук сакруму в безпосередньому діалозі з релігією.

Сучасне українське іконописне мистецтво є багатогранне, поєднує в собі спадщину Східної Церкви з сучасним баченням живопису і намагається відповідати духовним потребам теперішніх віруючих. У ньому помітний синтез традиційного візантійсько-руського канону, сформовані віками на цих територіях стилістичні трансформації сакрального образу (ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, народне мистецтво) із новими напрямками в мистецтві, що виникли у ХХ столітті, як-от модернізм, абстракціонізм, сецесія, кубізм. У працях багатьох сучасних українських іконописців наявні спроби створити нові інтерпретації сфери сакрум, нові символи і значення, носієм яких є ікона.

Ці віяння сучасного іконописного мистецтва проявляються не тільки в застосуванні нових технік, символів, колористики, але також у творенні заново рисунку тіла святого, підкресленні його фізичності у взаємозв'язку з духовністю, божим началом, творячи тим самим повноту людської природи, адже, як писав Єжи Новосельський: «Що для людини з живими духовними устремліннями означає жити в тілі? Думаю, означає наділити духовною цінністю саме тіло і все, що з ним пов'язане».

Дуже виразно ці тенденції та взаємозв'язки між тілом і душею проявляються в працях Дмитра Гордіци, в яких рисунок тіла дуже часто ґрунтується на абстракціонізмі і кубізмі і на перший погляд не має нічого спільного зі сферою сакруму в розумінні теології Східної Церкви. Іконописець належить до молодого покоління українських митців, які в сакральному мистецтві шукають свою власну дорогу і, використовуючи надбання традиційного канону, намагаються промовляти сучасною мовою. Гордіца балансує на межі сакрального мистецтва і модернізму, поєднуючи їх, шукає рівновагу, яка б найбільше впливала на глядача і давала йому не тільки сильні естетичні, але й духовні імпульси.

Митець народився на Буковині, виховувався неподалік Івано-Франківська, закінчив Коледж декоративного і прикладного мистецтва ім. В. Касіяна в Косові (В. Ф. Бойчук), Львівську національну академію художнього мистецтва (В.А.Овсійчук, Р.Й.Василик, Л.А.Скоп, М.А.Кристинчук, К.П.Маркович) та аспірантуру в Національній академії художнього мистецтва і архітектури в Києві під керівництвом М.А.Стороженка. У 2009 році став керівником Центру досліджень української сакральної культури при Києво-Могилянській академії. Із 2009 року є членом Молодіжного об'єднання Національної спілки художників України, а з 2012 – Національної спілки художників України як художник-монументаліст і член Української спілки іконописців імені Святого Аліпія Печерського.

Був ініціатором реалізованого в 2008-2010 роках проекту «Українське сакральне мистецтво» у Національному заповіднику Св. Софії Київської, в рамках якого відбулися виставки сучасної української ікони і майстер-класи іконописання.

З 2001 року Дмитро Гордіца презентував свої роботи на виставках в Палаці мистецтв у

Львові, Тернополі, в музеї імені Біласа в Трускавці, Художньому музеї в Чернівцях, Картинній галереї в Дрогобичі, Національному музеї у Львові, Львівському католицькому університеті, в Луцьку, в Галереї «Грифон» у Києві, Національній академії художнього мистецтва і архітектури, Софії Київській, Центрі українсько-канадських студій при Манітобському університеті, Музеї Никифора в Криниці, а також в Новиці, Кракові, Варшаві, Хелмі, Гродні і Мінську в Білорусії.

Традиційний підхід до тіла в іконографії пов'язаний із середньовічною переоцінкою його сприйняття. Зі зростанням у культурі значення культу безтілесного Бога відбулася його маргіналізація. Місце ідеалізації тіла зайняла транстілесна модель, пов'язана насамперед з його роллю служіння по відношенню до духа. Натомість центральним зацікавленням культури стало тіло Христа як образ невидимого Бога. Також тіло часто трактували як символ достойної особи, яка ним володіє. Як пише Жак ле Гофф, «під впливом середньовічного культу померлих і культу володаря розвинувся інший тип дуалізму тіла. На противагу христології, тут ідеться про два тіла, які розрізняються у випадку владних осіб: про смертне природне тіло і тіло службове [...]. Природне тіло було посередником-носієм як для смертної особи, так і для безсмертної влади. Воно спонукало також розрізняти його соціальну роль: тіло-репрезентант є культурою, а не природою». Цей своєрідний спосіб відокремлення тіла від конкретної особи проникнув і в філософію іконографії. Однак, що цікаво, у сучасній українській іконографії часто можна спостерігати зростання цінності людського тіла, яке сприймалося як відображення певної філософії людської природи. Тим самим воно стає носієм його ідеї.

Так відбувається і в роботах Дмитра Гордіци, хоча зображення тіла в його творах далеке від традиційного іконографічного підходу. Адже, як писав Еріуген, «немає нічого в цьому видимому матеріальному світі, що б не було виразом чогось духовного і чогось, що можна пізнати тільки розумом». На роботах Гордіци відсутні майже прозорі, ефірні, ідеалізовані тіла, які нас безпосередньо скеровують до Бога. Традиційна статична подача персонажів поступається виразним діагональним лініям, які привносять елементи неспокою, драматизму і динаміки, але й приковують увагу глядача. Тіла персонажів видаються більш відчутними, виразними, більш укоріненими в фізичному світі. З одного боку, вони характеризуються тілесністю, емоційністю, певною піднесеною формою некрасивого, гострим підкресленням анатомії й рис обличчя, проте з другого боку – абстрактні і фігурні елементи, помітні в анатомії тіл, відсилають глядача до сфери сакрум і водночас є спробою зловити трансцендентне начало. Для художника аспект людської природи і тілесності в божественному плані спасіння стає запитанням і викликом мистецтву. Схоже, йому близька концепція сакруму в розумінні Мірча Еліаде, тобто як «досвід сукупності екзистенції, який являє людині її спосіб буття в світі», «а також як просто дійсність». Митець трактує святу силу як «дійсність, вічність і діяння в одному». Його роботи дуже експресивні, близькі йому, і часто в його іконах розгорнуто мотив страждання і пов'язані з ним Страсті: «Зображення страждання очищує душу митця і навчає покори», – стверджує митець. – «Катарсис, який переживає художник, передається і християнинові, який молиться перед цією іконою».

Під час роботи над своїм найважливішим мистецьким проектом «Повернення» митець поставив собі за мету змусити глядача рефлексувати над вірою і людською природою. Він показав ритм життя і циклічність святого часу, який наново воскрешає до життя події прапочатків і відроджує буття. Завдяки зануренню в сакрум людина повертається до початку часів, щоб наново народитися. Проект із такою назвою мав служити вираженню стосунків «Бог – я – світ» і допомогти повернутися, як заявлено в назві, до найважливіших цінностей. Проте це повернення не може відбутися без мотиву тілесності. Повернення людини до Бога, на думку Гордіци, повинно охопити ціле її єство – як дух, так і тіло. Адже Бог приходить до людини як до цілісності. Для митця ікона – це не просто художній твір, а насамперед артефакт, що провадить до Бога. Тому її джерелом є Всевишній, без постійної молитви і повернення художника до Бога, які водночас є поверненнями до себе, ікону не можна створити. «ПОВЕРНЕННЯ в себе – вкотре віднайдення тієї зарослої затоптаної загубленої стежини до



Йоанна
КУЧИНСЬКА

Той, що Є
(Всюдисущий)
I Am the One Who Is
Der „Ich bin da“
(Allgegenwärtiger)
Ten, Który Jest

своєї душі... Не во ім'я свого «Я», а во ім'я ще одного створеного Богом серцебиття – створеного для Свого Святого Буття! Бог в нас – всередині, і кожне Його Нове Пришестя – це Його ПОВЕРНЕННЯ! ПОВЕРНЕННЯ Віри, Любові, Надії, Покаяння, Правди, Творчості, Мудрості, Кохання, Смирення...» – писав Гордіца в своєму програмному тексті.

Одним із найпоширеніших мотивів цього мистецького проекту є цикл життя і смерті Христа, що розгортається в сценах Розп'яття і Господніх Страстей, а також в образах Богородиці з Дитятком. Анатомії тіл святих на цих іконах продумані до найдрібніших деталей, які в залежності від мотиву виражають емоції цієї події. Страждання Спасителя на хресті митець виражає через відчуття, Його муку зазвичай підкреслює червоним кольором, геометричними формами, які нагадують сльози або краплі крові. Експресивні лінії підсилюють в глядача відчуття неспокою, змушують його зануритися в сцену, представлену на іконі. Боже Тіло в роботах митця – це тіло стражденної людини, з підкресленою, навіть виразно гіперболізованою будовою м'язів і кісток. Атрибути Господніх Страждань (червона корона, рани, хрест) позбавлені реалізму, художник їх зображує через геометричні форми, з одного боку. акцентуючи на їхній символіці, з іншого – підкреслюючи людську і божественну природу зображення. Характерним прийомом митця є змалювання прибитих долонь Спасителя внутрішньою частиною назовні, таке їхнє положення може відчитуватися двояко: як наголошення на стражданнях і як благословення, яке Божий Син дає глядачеві.

При аналізі ікони із зображенням Божої Матері з Дитятком складається враження, ніби матір і син становлять ціле, їхні кінцівки переплітаються, лінії обличчя поєднуються в одне. У цих працях митця хвилююча експресія пов'язана з силою материнства. Єдність Богородиці та її Сина уособлює перші хвилини життя в лоні матері. Їхні обличчя колористично і композиційно дуже схожі, вони є дзеркальним взаємовідображенням, хоч одне з них більше, а інше менше. Дуже часто їхні німби творять цілість, підкреслюючи почуттєвий зв'язок між ними. Характерною рисою стилю митця є поєднання некрасивого з красою, кривих, експресивних ліній, що укладаються в гармонійну композицію. У композиціях із багатьма образами їхні кінцівки переплітаються, утворюючи вдаваний хаос, проте при детальнішому аналізі постає продумана конструкція, яка виражає близькість і любов між ними.

Праці митця з циклу «Повернення» викликають у глядача суперечливі емоції, з однозначного на перший погляд хаосу постає порядок, з експресивних зображень – спокій що надихає до споглядання, зі страждання – радість чи любов.

Ікона становить сукупність різноманітних символів і кожен її елемент глибоко закорінений у традицію. Символічними є форми тіла, жести, дібрані кольори, предмети, зображені на картині. Вони становлять цілість, яка не тільки розповідає історію цього святого, а й наближує віруючого до Бога, вказує йому на Його велич, відчиняє двері у духовний світ. У своїх працях Гордіца, звертаючись до літургійного календаря, використовує малярські концепції своїх попередників, які за допомогою пензля намагалися зобразити найважливіші теологічні істини. Частково вдаючись до традиційної символіки і вибудовуваних віками іконографічних типів, він намагається опрацювати їх по-своєму. Зокрема використовує традиційну колористичну символіку, збагачуючи її живими, складними кольорами, які надають зображенню виразності, що особливо помітно в карнації святих. Цей прийом підкреслює будову їхніх тіл і риси обличчя, і водночас здається, що вони наче не з цього світу. Також він використовує символи хреста, крові, пшеничних ланів, вплітаючи їх у фігури персонажів, які разом творять синтетичне єдине ціле із тлом.

Митець трактує ікону як засіб проповідання віри, в якому кожен знак, найменша деталь стає символом. Як і в традиційному сакральному мистецтві, ікона є образом, який повинен провадити до Бога. Її символіка з дитинства знайома християнину східного обряду. Як писав Жак ле Гофф, «[досить усвідомити собі етимологію слова 'символ', щоб зрозуміти, яке місце займає символічна думка [...] 'Symbolon' у греків був розпізнавальним знаком, представленим двома половинами предмету, поділеного між двома особами. Символ є





Богородиця
The Theotokos
Gottesmutter
Matka Boża (Theotokos)

знаком договору. Він означає втрачену цілісність, нагадує і закликає вищу утаєну дійсність».

Іконописець, використовуючи цю спадщину Східної Церкви, вступає з нею в діалог. Він не стільки повторює відпрацьовані впродовж віків схеми, скільки намагається використати їх на свій властивий манер. Він створив власну концепцію анатомії, схему її порушення. Зображення людського тіла на його працях далекі від реалістичних чи канонічних зображень. Цього ефекту митець досягає завдяки виразній міміці обличчя, експресивним лініям і контурам, введенню геометричних фігур у рисунок тіла, а також живій і яскравій кольоровій гамі. Характерні для традиційної ікони пропорції тіла тут порушені, проте вони не стільки пов'язані з духовним аспектом, сферою сакрум, скільки вражають внутрішній емоційний стан цього святого. Долоні персонажів непропорційно великі у відношенні до решти тіла, таким чином митець підкреслює жести та емоційний стан. На іконах Розп'яття вони виражають муки Христа і благословіння (адораційний жест – молитва), присутність Бога, на зображеннях Оплакування піднесені руки Богородиці виражають розпач, на працях типу «Елеуса» і «Одигитрія» – ніжність і любов. На деяких роботах митця зображено бліді, практично безколірні обличчя, що нагадують небіжчиків, на інших в нереалістичну, живу колористику (бірюзовий, червоний, блакитний, жовтий) він вводить радісні та експресивні елементи, які підкреслюють значення цієї сцени та не дають змоги відірвати від неї очей. Ці художні прийоми покликані допомогти сильніше зазвучати цьому твору, глибше вразити реципієнта. Митець також охоче вдається до мотиву муки. «Мучеництво – це найвища форма обранства Господом душі християнина. Після прийняття мучеництва Господа і всіх святих Його через розкриття у власній творчості художник дуже грамотно і більш свідомо продовжує переосмислювати інші сторінки церковного календаря», – зазначає Гордіца. Цікаво, що найдраматичнішою темою іконографії він вважає Різдво. Христос – немовля, згідно з іконографічною символікою, загорнене в тканину, схожу до тієї з Господнього Гробу, яка часто лежить на саркофазі, над яким схилилася сумна Марія, і передбачає майбутню смерть свого Сина. Ця сцена в творчості митця відповідає сцені оплакування, де Богородиця схилиється над мертвим і закатованим тілом свого сина, який лежить на ношах.

Наближення до таємниці святості оголеного і виснаженого тіла, проте не позбавленого своєї краси і сили, не можливе без контексту християнської віри. Для художника XXI століття, який є носієм досвіду мистецтва XX віку, повернення до традиції вимагає нових засобів вираження. Адже неможливо переконливо наслідувати форми з перших століть християнства, не зважаючи на контексти сучасності. Характерним елементом, що передає страждання на іконах митця, є форма очей персонажа. Вона нагадує перевернуту сльозу, опущені кінчики очей надають обличчям святих виразу суму і меланхолії. Вузкий ніс та маленький рот ще більше приковують увагу глядача до очей святого. Використані митцем глибокі червоні та чорні барви підкреслюють мученицьке вираження ікони, рани, представлені через геометричні фігури разом привертають увагу до страждання святого і є певною формою знаку, який відсилає віруючого до Бога.

Як неодноразово підкреслював сам митець, знаряддя іконописця є напрацьована ним форма, пошук стилістики і стилізації, які могли б стати новими символами. У випадку Гордіци ними є геометричні фігури, які стали невід'ємною частиною стилю іконописця. З них він творить цілі композиції, обриси персонажів і тло. Митець їх використовує відповідно до конкретного сюжету, заломлені лінії, півкола пов'язані в нього з покірністю і певною ніжністю, квадрати, трикутники і інші фігури з гострими кутами підкреслюють символіку страждань і мук. Зрештою, традиція пошуку об'явлення Бога в геометрії дуже давня. Стародавні люди вбачали в ній об'явлення, її використання вважалося елементом духовних вправ і зростанням на шляху до досконалості.

Із найдавніших часів геометрія була пов'язана з метафізикою. Окремі її елементи в контексті простору пов'язували з нескінченністю. У середньовіччі застосування математичних алгоритмів порівнювалося зі створенням світу. Геометрія зайняла місце



універсальної і понаднаціональної мови, яка наближує людину до таємниці духовного світу. Навіть більше: її вважали шляхом до Бога.

Праці Гордіци, анатомія тіла і інші композиції опрацьовані і продумані з математичною точністю, вони позбавлені зайвих елементів. Найменші фрагменти творять замкнену цілість, яка виражає історію спасіння із участю духовності і тілесності.

Агнешка Кієвська, аналізуючи філософію Миколая з Кузи і його твір «Про вчене незнання», зазначає: «[він] поєднуючи діонісійську традицію з течією, започаткованою Боецієм, вважає, що найвірнішою дорогою до Бога є дорога через математичні символи, тому другий етап – це ціла обширна сфера математики, яка, на думку Боеція, є найкращою формою приготування до теології».

Агнешка Кієвська, констатуючи свої роздуми про Миколу Кузанського, стверджує, що, згідно з його вченням, «безкінечне коло, трикутник і куля сходяться, співпадають з безкінечною прямою лінією, а тому усі протилежності збігаються (coincidere) в безкінечності, а цілісна правда є неосяжною».

Безсумнівно, роботи Дмитра Гордіци нікого не залишать байдужим. Їх форма і стиль наштовкують на роздуми і глибший аналіз, а також на саморефлексії і віру, що йдуть слідом за ними.

Митець намагається вписати свої ікони в суспільний контекст. Як зауважує Д.Філар, «на думку антропологів і психологів, людське тіло через біологічно-культурні коди стає співучасником свідомого або підсвідомого спілкування людини зі світом. Визначення культури як «спілкування» характерне для важливої течії культурної антропології й базується на припущенні, що головні системи культурної передачі якимось чином обумовлені біологічно. Адже культура складається з глибоких ідеаційних структур – генетичних розумових кодів. Вони становлять одну із важливих граней культури, яка розуміється як похідна від людського концептуального світу, що мотивує її розвиток». Саме ці коди знаходяться в центрі творчої діяльності митця.

Завдяки тому, що митець використовує експресивні засоби вираження (жива колористика, діагональні виразні лінії, вдаваний хаос, контраст барв) разом із геометризацією зображень, фізичність тіла переплітається з духовністю, творячи своєрідне протистояння, яке щодня супроводжує кожного з нас. Ця боротьба між тілесністю і сферою сакрум виразно відтворена на іконах цього митця, тому кожній людині може стати близькою його творчість.



Оплакування
Pietà
Pietà
Pietà



OPPOSITION BETWEEN BODY AND SOUL IN CONTEMPORARY ART ON THE BASIS OF DMYTRO HORDITSA'S PAINTINGS

At first sight, in contemporary European art, the theme of sacrum has given a way to other issues that evoke more emotions and debates. Jean Baudrillard in *The Conspiracy of Art* mentioned that sacrum was only “its own advertising”. Due to its direction towards popularity, which is often measured by financial success, the subjects that have been present in the culture for centuries have come to the fore. While analyzing Ukrainian contemporary art, it is necessary to mention that a lot of interesting paintings were created as a search for sacrum with a direct connection to religion.

Ukrainian contemporary icon-painting art is multifaceted, as it combines the heritage of the Eastern Church and a contemporary vision of painting. It is aimed at meeting the spiritual needs of modern Christians and characterized by a noticeable synthesis of the traditional Byzantine-Russian canon, its stylistic transformations of the sacred image formed for centuries in these territories (Renaissance, Baroque, Classicism, Romanticism, Folk Art) with new trends in art that emerged in the twentieth century (Modernism, Secession, Cubism). A lot of contemporary Ukrainian icon painters make attempts to create new interpretations of the sphere of sacrum, use new symbols and meanings in their icons.

These trends of modern icon-painting art are revealed not only in the application of new techniques, symbols and colours, but also in the re-drawing of the saints' bodies, emphasizing physicality in the connection with spirituality, which contributes to creating the full image of human nature. Yezhy Novoselskyi supports this idea: “What does it mean for a person with living spiritual aspirations to live in the body? I think it means giving the spiritual value to the body itself and everything connected with it”.

These tendencies and interconnections between body and soul are clearly revealed in Dmytro Horditsa's paintings, where body picture is often based on Abstractionism and Cubism and at first sight it does not have anything in common with sacrum from Eastern Church theology. The icon-painter belongs to the young generation of Ukrainian artists, who seek their own path in Sacred Art, using the heritage of the traditional canon in a modern way. Horditsa keeps a balance on the verge of Sacred Art and Modernism. He combines them, trying to achieve an equilibrium that would affect the viewer and bring not only strong aesthetic but also spiritual impulses.

The artist was born in Bukovyna and brought up not far from Ivano-Frankivsk. He graduated from V. Kasian College of Decorative and Applied Arts in Kosovo (V. F. Boichuk), Lviv National Academy of Fine Arts (V.A. Ovsichuk, R.Y. Vasylyk, L.A. Skop, M.A. Krystopchuk, K.P. Markovych) and completed a postgraduate program at the National Academy of Fine Arts and Architecture in Kyiv under the supervision of M. A. Storozhenko. In 2009 he became the head of the Ukrainian Sacral Culture Studies Center at the Kyiv-Mohyla Academy. Since 2009 he is a member of the Youth Association of the National Union of Artists of Ukraine, and since 2012 –monumental artist in the National Union of Artists of Ukraine and a member of the Ukrainian Union of Icon-painters named after St. Alipiy Pecherskyi.

D. Horditsa was an initiator of the project “Ukrainian Sacred Art” implemented in 2008-2010 at the National Sanctuary “Sophia of Kyiv”. Exhibitions of contemporary Ukrainian icons and icon painting classes took place at the sanctuary within this project.

Since 2001, Dmytro Horditsa has presented his paintings at exhibitions at the Art Palace in Lviv, Ternopil, Mykhailo Bilas Museum in Truskavets, the Art Museum in Chernivtsi, the Art Gallery in Drohobych, the National Museum in Lviv, Lviv Catholic University, Lutsk, “Hryfon” Gallery in Kyiv,



National Academy of Fine Arts and Architecture, National Sanctuary “Sophia of Kyiv”, Ukrainian-Canadian Studies Center at the Manitoba University, Nikifora Museum in Krynytsia, as well as in Nowice, Krakow, Warsaw, Chelm, Grodno and Minsk in Belarus.

The traditional approach to the depiction of body in iconography is related to the medieval reassessment of its perception. The importance of the cult of the incorporeal God grew and led to its marginalization. The idealization of the body was changed into the trans-physical model, which is primarily related to its role of worship to the spirit. However, the body of Christ as the image of the invisible God became the central issue. Also, the body is often interpreted as a symbol of the worthy person who owns it. According to Jacques Le Goff “another type of body dualism was developed under the influence of the medieval cult of the dead and the cult of the ruler. In contrast to Christology, two types of bodies are distinguished if we speak about powerful people: the mortal natural body and the service body [...]. The natural body played the role of a mediator-carrier for both the mortal person and the immortal power. It is also important to distinguish its social role: the body-representative is culture, not nature”. This peculiar way of separating the body from a particular person has also penetrated the philosophy of iconography. However, in modern Ukrainian iconography, the value of the human body is increasing, which is considered to be a reflection of a particular philosophy of human nature. Thus the body becomes the carrier of this idea.

Dmytro Horditsa's paintings follow this philosophy, although the body image in his paintings is far from the traditional iconographic approach. After all, as Eriugena wrote, “there is no separation of this visible material world from an expression of something spiritual and something that only a mind can cover”. Horditsa's paintings lack the almost transparent, ethereal, idealized bodies that direct us to God. The traditional static depiction of characters is inferior to clear diagonal lines that bring elements of anxiety, drama and dynamics and also capture the attention of the viewer. The bodies of the characters appear more tangible, expressive, more rooted in the physical world. On the one hand, they are characterized by physicality, emotionality, a certain sublime form of ugliness, sharp underlining of anatomy and facial features, but on the other hand, abstract and shaped elements, visible in the anatomy of bodies, remind the viewer of the sphere of sacrum and at the same time make an attempt to capture the transcendent. The aspect of human nature and physicality in the divine plan of salvation becomes a real art challenge for the painter. He seems to support the concept of sacrum introduced by Mircea Eliade, who defines sacrum as “the experience of the total existence, which reveals a way of being in the world to a person”, “as well as simply reality”. The artist interprets holy power as “reality, eternity, and action in one”. His paintings are very expressive and his icons often cover the motif of suffering and the associated Passions: “The image of suffering purifies the soul of the artist and teaches meekness,” says the artist. “The catharsis that the artist is going through is also transmitted to the Christian who is praying in front of this icon”.

While working on his most important art project “Return”, the artist set out to make the viewer reflect on faith and human nature. He showed the rhythm of life and the cyclical nature of the holy time, which unfolds the initiation events and revives life. Through immersion in sacrum, a person returns to the beginning of time to be born again. This project was intended to serve as an expression of the “God – I – the world” relations and to help return, as stated in the title of the project, to the most important values. However, this return cannot happen without the motif of physicality. According to Horditsa, the return of a man to God must encompass his whole being – both spirit and body. After all, God comes to a man as to wholeness. For the artist, the icon is not just a work of art, but an artifact that leads to God. Therefore, its source is God. The icon cannot be created without constant prayer and the artist's return to God, which, at the same time, means the artist's return to himself. “RETURN TO YOURSELF – find that overgrown trampled lost path to your soul once again ... Not for the sake of your own “I”, but for the sake of another God-created heartbeat – created for His Holy Being! God is within us, and each His New Coming is His RETURN! RETURN of Faith, Love, Hope, Repentance, Truth, Creativity, Wisdom, Love, Humility...” – Horditsa wrote in his program text.

One of the most common motifs of this art project is the cycle of life and death of Christ, unfolding in the scenes of the Crucifixion and Passion of the Christ, as well as in the images of the Virgin Mary with the Child. The anatomy of the saints' bodies in these icons is thought out in the smallest detail, which, depending on the motive, express the emotions of this event. The painter expresses the suffering of the Savior on the cross through sensation, His pain is usually emphasized by red colour, geometric shapes that resemble tears or drops of blood. Expressive lines increase the viewers' anxiety, making them immerse in the scene represented in the icon. In the paintings the Body of God is the body of the afflicted person, with underlined, even clearly hyperbolized structure of muscles and bones. The attributes of the Lord's Sufferings (red crown, wounds, cross) are devoid of realism. The artist depicts them through geometric shapes: on the one hand – focusing on their symbolism, on the other hand – emphasizing the human and divine nature of the image. Artist's typical technique includes painting the Savior's nailed palms facing outward, and their position can be read in two ways: as an emphasis on suffering and as a blessing that the Son of God gives to the viewer.

The analysis of the icon depicting the Mother with the Child shows that the mother and the son form unity: their limbs are intertwined and the lines of their faces merge together. In such paintings, the fullest expression is associated with the power of motherhood. The unity of the Virgin Mary and Her Son embodies the first moments of life in the womb. Their faces are coloristically and compositionally very similar, they reflect each other like the mirror, though one face is larger and the other is smaller. Very often, their haloes also create unity, emphasizing emotional connection between them.

A characteristic feature of the artist's style is the combination of ugliness with beauty. Curves, expressive lines, for example, often form a harmonious composition. In compositions with many images, characters' limbs are intertwined, creating pretended chaos, but in a more detailed analysis a well-thought-out construction that expresses the closeness and love between them becomes evident.

Horditsa's paintings from the cycle "Return" evoke contradictory emotions. The chaos, which you can see at first glance, turns into order, expressive images lead to peace, which inspires the viewer to contemplate, suffering brings joy or love.

The icon includes a collection of different symbols and each element is deeply rooted in tradition. Body shapes, gestures, selected colours, objects depicted in the painting are symbolic. They form unity that not only tells the story of the saint, but also brings the believer closer to God, points him to His greatness, opens the door to the spiritual world. In his paintings, Horditsa, referring to the liturgical calendar, uses the painting concepts of his predecessors, who strived to depict the most important theological issues with the help of a brush. He partially uses traditional symbols and iconographic types, which have been formed for centuries, but he works them out in his own way. In particular, he uses traditional colour symbolism, enriching it with vibrant, complex colours that add expressiveness to the image, which is especially evident in the carnation of the saints. This technique emphasizes the structure of their bodies and facial features, and at the same time they seem to be out of this world. He also uses the symbols of the cross, blood, wheat fields, interlacing them into figures of characters which forms a synthetic unity with the background.

The artist interprets the icon as a means of preaching faith, where every sign and the smallest detail become a symbol. As in traditional Sacred Art, the icon is an image that must lead to God. Its symbolism is familiar to the Christians of the Eastern rite since their childhood. Jacques Le Goff wrote: "it is enough to learn the etymology of the word "symbol" to understand what role the symbolic thought has [...] Greeks defined "Symbolon" as a distinctive sign represented by two halves of a subject divided between two people. The symbol is a sign of the contract. It signifies lost integrity, reminds of the highest hidden reality".

The icon painter uses the heritage of the Eastern Church and supplements it. He does not strive to repeat the schemes worked out over the centuries, he tries to use them in his own way. He



created his own concept of anatomy, which violated the scheme of traditional one. The image of a human body in his paintings is far from realistic or canonical image. The artist achieved this effect through distinctive facial expressions, expressive lines and contours, the introduction of geometric shapes into body painting, as well as a vibrant and bright colour scheme. The proportions of the traditional icon of the body are violated, but they concern not the spiritual aspect, the sphere of the sacrum, but the emotional state of the saint. The palms of the characters are disproportionately large in comparison with the rest of the body, thus the artist emphasizes gestures and emotional state. On the Crucifixion icons, they express the torment of Christ and blessing (Gesture of Worship – prayer), the presence of God; on the images of Lamentation, the raised hands of the Virgin Mary express despair; some of the paintings such as “Eleusa” and “Odyhytria” express tenderness and love. Some pictures depict pale, almost colorless faces reminiscent of the dead, in others artist adds joyful and expressive elements to unrealistic, vibrant colors (turquoise, red, blue, yellow), which emphasize the importance of the scene and catch the viewer's eye. These artistic techniques are intended to add new powerful meanings to the paintings, to impress the recipient more deeply.

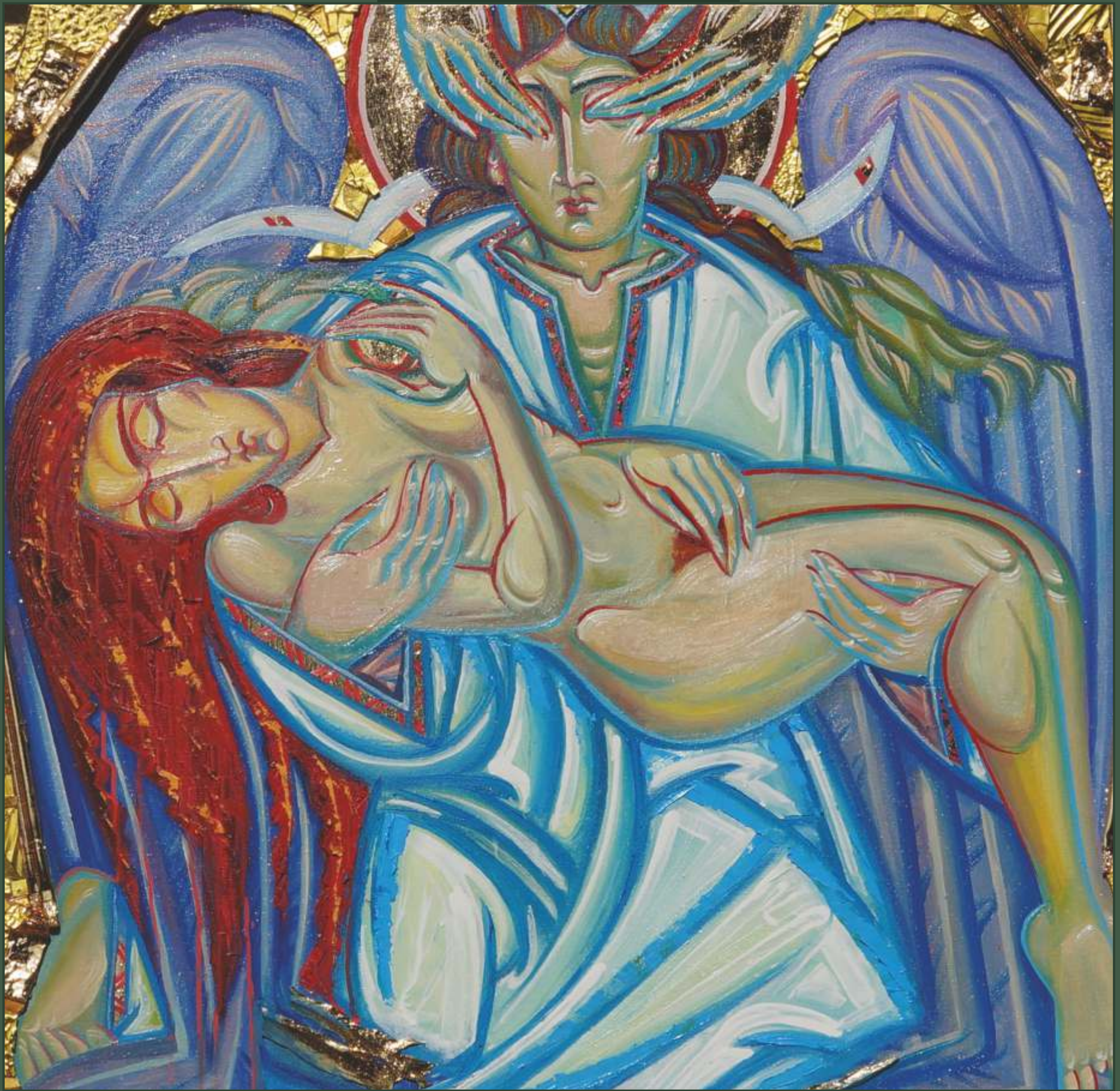
The artist also eagerly resorts to the motif of torment. “Martyrdom is the highest form of accepting the soul of a Christian by God. After the comprehension of the martyrdom of God and all saints in the paintings, the artist continues to rethink the other pages of the church calendar more thoroughly and consciously”, Horditsa says. He considers Christmas to be the most dramatic theme of iconography. According to iconographic symbolism, Christ is an infant wrapped in a cloth similar to that from the Holy Sepulcher, which is often laid on a sarcophagus, over which sad Mary bowed, and foretold her future death. This scene in the artist's work corresponds to the scene of mourning, where Virgin Mary is bent over the dead and tortured body of Her Son lying on a stretcher.

It is impossible to understand the mystery of holiness connected with the naked and exhausted body, which is still beautiful and strong, out of the Christian faith context. The artist of the XXI century, who shares the experience of XX century art, needs new means of expression when they return to tradition. After all, it is impossible to imitate forms of the first centuries of Christianity properly, ignoring our time contexts. The characteristic element that conveys suffering in the artist's icons is the shape of the character's eyes: it resembles an inverted tear. The lowered tip of the eyes adds an expression of sadness and melancholy to the faces of the saints. The narrow nose and small mouth draw the viewer's attention to the eyes of the saint even more. The deep red and black colours used by the artist emphasize the expression of the martyrdom in the icon, the wounds presented through geometric shapes draw attention to the suffering of the saint and become a certain form of sign that reminds the believer of God.

The artist often underlined that the icon painter's tool is his own developed form, the search for stylistics and stylization that could become new symbols. As for Horditsa, geometric shapes became an integral part of his style. He creates whole compositions, background and characters' contours with the help of shapes. The artist uses them according to the specific plot: the broken lines, the semicircles are associated with humility and a certain tenderness; squares, triangles and other sharp-pointed shapes emphasize the symbolism of suffering and torment. After all, the tradition of finding God's revelation in geometry is quite old. Ancient people saw revelation in geometry and considered it to be an element of spiritual exercise and growth on the way to perfection.

Since ancient times, geometry has been associated with metaphysics. Some of its elements in the context of space are associated with infinity. In the Middle Ages, the use of mathematical algorithms was compared to the creation of the world. Geometry has taken the place of universal and supranational language, which brings man closer to the mystery of the spiritual world. Even more: it was considered to be the way to God.

Horditsa's paintings, anatomy of the body and other compositions are elaborated and thought out with mathematical accuracy, they are devoid of unnecessary elements. The smallest fragments create a closed integrity that tells the story of salvation with spirituality and physicality.



Agnieshka Kyivska, while analyzing the philosophy of Nicholas of Cusa and his work “On the Scientific Ignorance”, states: “combining the Dionysian tradition with the stream started by Boethius, [he] believes that the most correct way to God is the way through mathematical symbols, so the second stage is the whole vast sphere of mathematics, which, according to Boethius, is the best form of preparation for theology”.

Agnieshka Kyivska, while deliberating on Mykola Kuzanskyi, also states that, according to his idea, “an infinite circle, a triangle and a sphere converge, coincide with an infinite straight line, and therefore all opposites merge (coincide) in infinity and the whole truth is infinite”.

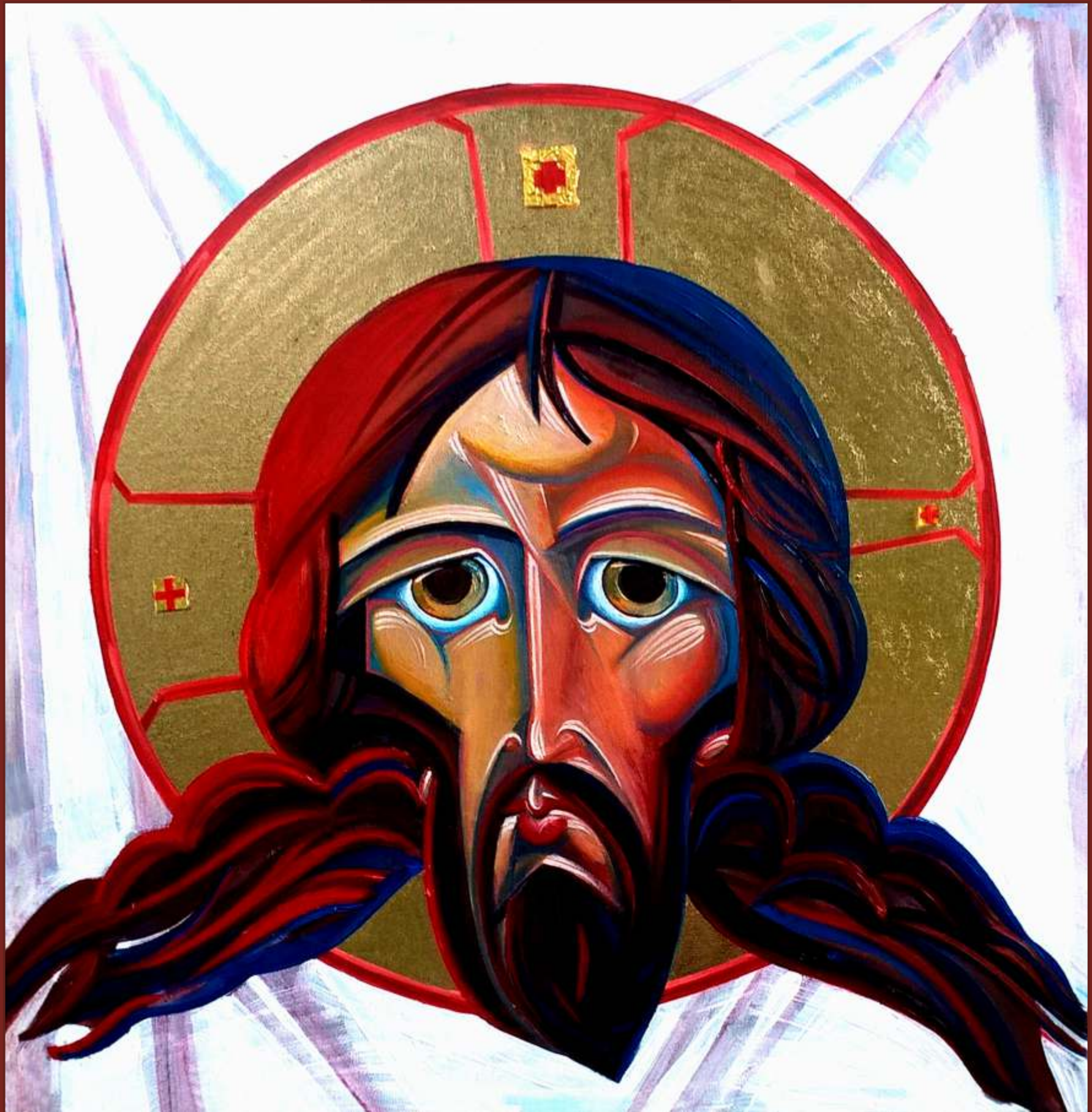
Undoubtedly, Dmytro Horditsa's works will not leave anyone indifferent. Their form and style inspire reflection and deeper analysis, lead to self-reflection and faith.

The artist tries to fit his icons into the public context. D. Filar said, “According to anthropologists and psychologists, the human body, through biological and cultural codes, becomes an integral part of the conscious or subconscious communication of a man with the world. The definition of culture as “communication” is characteristic of an important cultural anthropological stream and is based on the assumption that the major systems of cultural transmission are somehow biologically conditioned. After all, culture consists of deep ideational structures – genetic intellectual codes. They form one of the important facets of a culture that is understood to be derived from the human conceptual world that motivates the development”. These codes are at the center of the artist's creativity.

The artist uses distinctive means of expression (vibrant colours, diagonal expressive lines, apparent chaos, contrast of colours) in combination with the geometry of images, which leads to the intertwining of the physicality of the body with spirituality, creating a kind of opposition that accompanies each of us every day. This struggle between corporeality and the sphere of sacrum is clearly reproduced in this artist's icons, so every person can find something important for themselves in his paintings.

Спас Нерукотворный
Image-Not-Made-By-Hands
Abgar-Bild, Das „nicht von
Menschenhand
geschaffene Bild“ Christ
Nie ręką ludzką uczyniony
(mandylion)





DER WIDERSTREIT ZWISCHEN KÖRPER UND SEELE IN DER GEGENWÄRTIGEN KUNST ANHAND DES SCHAFFENS VON DMYTRO HORDITSA

Auf den ersten Blick scheint das Thema des Sacrum in der gegenwärtigen europäischen Kunst gegenüber anderen Problembereichen, die mehr Gefühle und Diskussionen hervorrufen, zurückgetreten zu sein. Jean Baudrillard schrieb in seinem Werk «Verschwörung der Kunst», sie sei nur «ihre eigene Reklame». Wegen ihres Strebens nach Zustimmung, die oft nach dem finanziellen Erfolg bemessen wird, sind die der Kultur jahrhundertlang eigenen Sujets in den Hintergrund gedrängt. Indem man gegenwärtige ukrainische Kunst analysiert, gibt es festzustellen, dass viele interessante Arbeiten als Suche nach dem Sacrum im unmittelbaren Dialog mit der Religion geschaffen wurden.

Die heutige ukrainische Ikonenkunst ist vielfältig, sie vereinigt das Erbe der Östlichen Kirche mit der gegenwärtigen Vision der Malerei und strebt danach, den geistigen Bedürfnissen der heutigen Gläubigen zu entsprechen. In ihr sieht man die Synthese des traditionellen byzantinisch-russischen Kanons, die auf diesen Territorien im Laufe der Jahrhunderte geformten stilistischen Transformationen des Sakralbildes (Renaissance, Barock, Klassizismus, Romantizismus, Volkskunst), mit den neuen im 20. Jahrhundert entstandenen Richtungen wie Modernismus, Abstraktionismus, Sezession und Kubismus. In den Werken vieler zeitgenössischer ukrainischer Ikonenmaler sind die Versuche erkennbar, neue Interpretationen der Sphäre des Sacrum, neue Symbole und Bedeutungen zu schaffen, deren Träger die Ikone ist.

Diese Strömungen der modernen Ikonenkunst äußern sich nicht nur in der Verwendung neuer Techniken, Symbole und Farbtönung, sondern auch im Schaffen einer neuen Abbildung der Gestalt eines Heiligen, in der Betonung seiner Körperlichkeit im Zusammenhang mit der Geistigkeit, mit dem göttlichen Ursprung, auf solche Weise die Fülle der menschlichen Natur schaffend, so wie Jeshy Nowoselskij anmerkte: «Was bedeutet das Leben im Körper für den Menschen mit lebendigen geistigen Bestrebungen? Ich glaube, dies bedeutet dem Körper und allem was mit ihm verbunden ist, geistige Werte zu verleihen».

Sehr ausdrucksvoll erscheinen diese Tendenzen und Zusammenhänge zwischen dem Körper und der Seele in den Werken von Dmytro Horditsa, bei welchem die Abbildung des Körpers sehr oft auf Abstraktion und Kubismus beruht und auf den ersten Blick nichts mit der Sphäre des Sacrum gemein hat, so wie die Östliche Kirche sie versteht. Der Ikonenmaler gehört zur neuen Generation der ukrainischen Künstler, die in der Sakralkunst ihren eigenen Weg suchen und indem sie den Nachlass des traditionellen Kanons gebrauchen, versuchen sie sich mit einer modernen Sprache zu äußern. Horditsa balanciert auf der Grenze der Sakralkunst und des Modernismus. Er vereinigt sie, sucht das Gleichgewicht, das den Zuschauer aufs höchste beeindruckt und ihm nicht nur starke ästhetische, sondern auch geistige Impulse gibt.

Der Künstler Horditsa wurde in der Bukowina geboren, wuchs nicht weit von Iwano-Frankiwsk auf, absolvierte das Kolleg W. Kasian (W. F. Boitschuk) für dekorative und angewandte Kunst in Kosiw, die Lwiwer Akademie der Bildenden Kunst (W. A. Owsijtschuk, R. J. Wasylyk, L. A. Skop, M. A. Krystoptschuk, K. P. Markowytsch) und das Promotionsstudium der Nationalakademie der Bildenden Kunst und der Baukunst in Kyjiw unter der Leitung von M. A. Storoshenko. 2009 wurde er Leiter des Forschungszentrums der ukrainischen Sakralkunst bei der Akademie Kyjiwo-Mohylanska. Seit 2009 ist er Mitglied der Jungorganisation der Nationalen Vereinigung der Künstler der Ukraine und seit 2012 Mitglied der Nationalen Vereinigung der Künstler der Ukraine als Maler-Monumentalist und Mitglied des Ukrainischen Ikonenmalervereins ins Heiliger Alipios

Petscherski.

Er war Initiator des von 2008 bis 2010 verwirklichten Projektes «Ukrainische Sakralkunst» im Nationalen Schutzobjekt Heilige Sofia Kyjiwska, in dessen Rahmen Ausstellungen der modernen ukrainischen Ikonen und Meister-Klassen der Ikonenmalerei stattgefunden haben.

Seit 2001 präsentierte Dmytro Horditsa seine Arbeiten in den Ausstellungen im Kunstpalast in Lwiw, Ternopil, im Bilas-Museum in Truskawez, im Museum für Bildende Kunst in Tscherniwtsi, in der Gemäldegalerie in Drohobytsch, im Nationalmuseum in Lwiw, in der Lwiwer katholischen Universität, in Luzk, in der Galerie «Grifon» in Kyjiw, in der Nationalakademie für Bildende Kunst und Baukunst, in Sofia Kijiwska (Sofienkathedrale), im Zentrum der ukrainisch-kanadischen Studien an der Manitoba-Universität, im Nikiformuseum in Krynytsja, sowie in Nowytsja, in Krakau, in Warschau, in Helm, in Grodno und Minsk in Weißrussland.

Die traditionelle Körperbehandlung in der Ikonografie geht mit der mittelalterlichen Umwertung seiner Wahrnehmung einher. Als in der Kultur die Bedeutung des Kultes des körperlosen Gottes stieg, fand seine Marginalisierung statt. Den Platz der Idealisierung des Körpers nahm das transkörperliche Modell ein, vor allem verbunden mit seiner Rolle dem Geist zu dienen. Stattdessen wurde der Leib Christi als sichtbare Gestalt des unsichtbaren Gottes von zentralem Interesse. Oft interpretierte man den Körper als Symbol einer würdigen Person, die ihn beherrscht. Wie Jacques Le Goff schreibt, «unter dem Einfluss des mittelalterlichen Totenkultes und des Herrscherkultes entwickelte sich ein anderer Typ des körperlichen Dualismus. Im Gegensatz zur Christologie handelt es sich hier um zwei Körper, die sich im Falle der Herrscherpersonen unterscheiden: um den sterblichen, natürlichen Körper und um den „amtlichen“ Körper[...], wobei der natürliche Körper Vermittler und Träger sowohl für die sterbliche Person als auch für die unsterbliche Macht ist. Er regte auch dazu an, seine soziale Rolle zu unterscheiden: «der Körper-Repräsentant ist Kultur aber nicht Natur». Diese eigentümliche Weise der Abtrennung des Körpers von einer konkreten Person drang auch in die Philosophie der Ikonographie ein. Dabei ist interessanterweise in der modernen ukrainischen Ikonographie häufig ein Anwachsen des Wertes des menschlichen Körpers, welcher als Widerspiegelung einer bestimmten Philosophie der menschlichen Natur geschätzt wurde, zu beobachten. Somit wird er zum Träger ihrer Idee.

Dies gilt auch in den Werken von Dmytro Horditsa, obwohl die Körperdarstellung in seinen Arbeiten dem traditionellen ikonographischen Vorgehen fern ist. Denn, wie Eriugen schrieb, «es gäbe in dieser materiellen Welt nichts, was nicht Ausdruck von etwas Geistigem wäre und von etwas, was nur durch Vernunft erkennbar wird». In den Werken von Horditsa fehlen fast durchsichtige, ätherische, idealisierte Körper, die uns unmittelbar auf Gott ausrichten. Die traditionelle, statische Darstellung der Personen weicht hinter den ausdrucksvollen Diagonalen zurück, die Elemente der Unruhe, des Dramatischen und der Dynamik hineinbringen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesseln. Die Körper der Personen scheinen spürbarer, ausdrucksvoller, mehr verwurzelt in der körperlichen Welt zu sein. Einerseits werden sie durch Körperlichkeit, Emotionalität, eine erhabene Form des Unschönen, deutliche Unterstreichung der Anatomie und der Gesichtszüge gekennzeichnet, andererseits werden aber abstrakte Figurenelemente in der Körperanatomie sichtbar, diese schicken den Zuschauer zur Sphäre des Sacrum zurück, gleichzeitig versuchen sie den transzendenten Ursprung einzufangen. Für den Künstler wird der Aspekt der menschlichen Natur und der Körperlichkeit im göttlichen Heilsplan zur Frage und Herausforderung für die Kunst. Ihm scheint die Konzeption des Sacrum im Geiste von Mircea Eliade nah zu sein, das heißt als «Erfahrung der Existenzgesamtheit, die dem Menschen seine Weise in der Welt zu sein zum Ausdruck bringt», «ebenfalls einfach als Wirklichkeit». Der Künstler behandelt die heilige Kraft als «Wirklichkeit, Ewigkeit und Wirken in einem». Seine Arbeiten sind sehr expressiv, ihm nahe und in seinen Ikonen ist häufig das Motiv des Leidens und das mit ihm verbundene Erleiden/Passion abgebildet. «Die Leidensdarstellung reinigt die Künstlerseele und lehrt Demut», behauptet der Künstler. «Katharsis, wie sie der Künstler erlebt, wird auch dem vor der Ikone betendem Christen zuteil».

Während der Arbeit an seinem wichtigsten Kunstprojekt «Die Rückkehr» hatte der Künstler zum Ziel, den Zuschauer zur Reflexion über den Glauben und die menschliche Natur zu bringen. Er zeigte den Lebensrhythmus und die Zyklen der heiligen Zeit, die die Ereignisse des Uranfanges wiederbelebt und das Sein erneuert. Dank dem Eintauchen ins Sacrum kehrt der Mensch zu den Anfängen der Zeit zurück, um aufs Neue geboren zu werden. Das vorgenannte Projekt sollte die Beziehungen «Gott-Ich-Welt» zum Ausdruck bringen und – gemäß seinem Titel – die Rückkehr, zu den wichtigsten Werten fördern. Diese Rückkehr aber kann nicht ohne das Motiv der Körperlichkeit stattfinden. Die Rückkehr des Menschen zu Gott, meint Horditsa, soll sein ganzes Wesen erfassen, sowohl den Geist als auch den Körper. Kommt doch Gott zum Menschen als Ganzes. Für den Künstler ist die Ikone kein einfaches Kunstwerk, sondern vor allem ein Artefakt, das zum Gott hinführt. Deshalb ist der Allerhöchste ihre Quelle, ohne ständiges Gebet und Rückkehr des Künstlers zu Gott, die gleichzeitig Rückkehr zu sich ist, ist die Ikone nicht zu schaffen. «RÜCKKEHR zu sich – das ist ein erneutes Auffinden des verwachsenen, zerstampften, verlorenen Pfades zu seiner Seele. Nicht im Namen seines «Ich», sondern im Namen noch eines von Gott geschaffenen Herzschlages – geschaffen für sein heiliges Sein! «Gott ist in uns, im innersten und jede Wiederkunft ist seine neue RÜCKKEHR. RÜCKKEHR des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung, der Reue, der Wahrheit, der Schöpferkraft, der Weisheit, der Liebe, der Demut» – so schrieb Horditsa in seinem Programmtext.

Eines der am weitesten verbreiteten Motive dieses Kunstprojektes ist der Zyklus des Lebens und des Todes von Christus, der in Szenen der Kreuzigung und der Leiden des Herrn, sowie in Darstellungen der Jungfrau mit dem Kind seinen Ausdruck findet. Die Anatomie der Körper von Heiligen ist auf diesen Ikonen bis ins Detail durchdacht und diese Details, je nach Motiv, bringen die Gefühle dieses Ereignisses zum Ausdruck. Die Leiden des Retters am Kreuz drückt der Künstler durch Empfindungen aus. Seine Qual wird in der Regel durch rote Farbe und geometrische Formen unterstrichen, die an Tränen oder Blutropfen erinnern. Ausdrucksvolle Linien stärken im Zuschauer das Gefühl der Unruhe, lassen ihn in die auf der Ikone dargestellte Szene eintauchen. In den Arbeiten des Künstlers ist der Leib Gottes ein Körper des leidenden Menschen mit dem unterstrichenen, sogar ausdrucksvoll hyperbolischem Muskel- und Knochenbau. Attribute der Leiden des Herren (rote Krone, Wunden, Kreuz) sind dem Realismus entzogen. Der Künstler stellt die Attribute durch geometrische Formendar, einerseits ihre Symbolik betonend, andererseits die menschliche und göttliche Natur der Abbildung unterstreichend. Kennzeichnend für den Künstler ist die Darstellung der angenagelten Handflächen des Retters mit der Innenseite nach außen. Diese Lage der Hände kann zweifach gedeutet werden: Die Herausstellung des Leidens einerseits und andererseits als Segnung, die der Gottessohn dem Zuschauer spendet.

Wenn man die Ikonen analysiert, in denen die Gottesmutter mit dem Kind dargestellt wird, gewinnt man den Eindruck, als würden Mutter und Sohn ein Ganzes bilden, ihre Gliedmaßen verflochten sich, die Gesichtslinien vereinigen sich. In diesen Arbeiten des Künstlers ist die erregende Expression mit der Kraft der Mutterschaft verbunden. Die Einheit der Mutter Gottes mit ihrem Sohn versinnbildlicht die ersten Minuten des Lebens im Mutterschoß. Ihre Gesichter ähneln einander koloristisch und kompositionell, sie sind beiderseitige Widerspiegelung, obwohl das eine größer ist und das andere kleiner. Sehr oft bilden ihre Heiligenscheine ein Ganzes, was die Gefühlsverbindung zwischen ihnen betont. Kennzeichnend für den Stil des Künstlers ist die Verbindung des Unschönen mit der Schönheit, expressive krumme Linien sind in eine harmonische Komposition eingepasst. In Kompositionen mit vielen Gestalten verflochten sich ihre Gliedmaßen, ein vermeintliches Chaos bildend, doch wenn man detaillierter analysiert, entsteht eine durchdachte Zusammenstellung, die Nähe und gegenseitige Liebe ausdrückt.

Die Künstlerarbeiten aus dem Zyklus «Die Rückkehr» rufen im Zuschauer widersprüchliche Emotionen hervor, aus dem – auf den ersten Blick augenfälligem – Chaos entsteht Ordnung, aus den ausdrucksvollen Darstellungen Ruhe, die zur Betrachtung anregt, aus Leiden Freude oder Liebe.

Розп'яття Христа
The Crucifixion
Die Kreuzigung Christi
Ukrzyżowanie



Die Ikone stellt eine Gesamtheit verschiedener Symbole zusammen, deren jedes Element tief in die Tradition verwurzelt ist. Symbolisch sind Körperformen, Gebärden, ausgewählte Farben und die auf dem Bild dargestellten Gegenstände. Sie bilden eine Ganzheit, in welcher nicht nur die Geschichte dieses Heiligen geschildert wird, sondern lässt den Gläubigen näher zu Gott kommen, weist ihm auf Seine Größe hin, öffnet Türen in die geistige Welt. In seinen Werken lehnt sich Horditsa an den liturgischen Kalender an, verwendet malerische Konzeptionen seiner Vorgänger, die mit dem Pinsel die wichtigsten theologischen Wahrheiten darzustellen suchten. Teilweise traditionelle Symbolik und jahrhundertlang aufgebaute Muster benutzend, versucht er sie auf seine Weise zu verarbeiten. Insbesondere gebraucht er traditionelle koloristische Symbolik, indem er sie mit lebendigen, gemischten Farben bereichert, die der Darstellung Ausdruck verleihen, was besonders in der Karnation der Heiligen sichtbar wird. Dieses Verfahren unterstreicht ihren Körperbau und ihre Gesichtszüge und gleichzeitig scheinen sie nicht von dieser Welt zu sein. Ebenfalls benutzt er die Symbole des Kreuzes, des Blutes, der Weizenfelder, indem er sie in die Gestalten der Personen hineinflacht, so bilden sie zusammen ein synthetisches Ganzes mit dem Hintergrund.

Der Künstler interpretiert die Ikonen als Mittel, den Glauben zu predigen, wobei jedes Zeichen, das kleinste Detail zum Symbol wird. So wie in der traditionellen sakralen Kunst ist die Ikone ein Bildnis, welches zu Gott führen soll. Mit ihrer Symbolik ist ein Christ der östlichen Tradition von Kindheit an vertraut. Wie Jacques Le Goff schrieb, «es genüge die Etymologie des Wortes «Symbol» zu erfassen, um zu verstehen, welche Bedeutung die Idee des Symbols hat [...]«Symbolon» war bei den Griechen ein Erkennungszeichen, gebildet durch zwei Hälften eines Gegenstandes, welche auf zwei Personen aufgeteilt sind. Ein Symbol ist ein Vertragszeichen. Es bedeutet verlorene Gesamtheit, erinnert und ruft die höhere, verhehlte Wirklichkeit herbei».

Der Ikonenmaler gebraucht den Nachlass der Östlichen Kirche und tritt somit in einen Dialog mit ihr. Er wiederholt weniger die im Laufe von Jahrhunderten durchgearbeiteten Schemen, vielmehr versucht er, sie auf seine eigene Weise zu gebrauchen. Er schafft seine eigene Anatomiekonzeption und somit ein Schema der Verletzung der traditionellen Konzeption. Die Darstellungen des menschlichen Körpers sind in seinen Werken fern von den realistischen oder kanonischen Darstellungen. Der Künstler erreicht diese Wirkung dank der ausdrucksvollen Mimik, expressiven Linien und Konturen, der Einführung von Geometrischen Figuren in die Darstellung des Körpers, sowie dem lebendigen und hellen Farbengamma. Die für die traditionelle Ikone charakteristischen Körperproportionen sind hier verletzt, dies aber ist weniger mit dem geistigen Aspekt verbunden, mit der Sphäre des Sacrum, vielmehr drückt dies den inneren emotionalen Zustand des Heiligen aus. Die Handflächen der Personen sind bezüglich des ganzen Körpers unproportioniert groß. Auf diese Weise unterstreicht der Künstler Gebärden und den emotionalen Zustand. Bei den Kreuzigungsszenen drücken sie die Qualen von Christus, aber auch die Segnung (Anbetungsgeste – Gebet), die Anwesenheit Gottes aus. Die auf den Darstellungen der Beweinung erhobenen Hände der Mutter Gottes drücken Verzweiflung aus, in den Werken wie «Eleusa» (die Mitleidende, Erbarmerin) und «Odigitria» (die Wegweiserin) aber Zärtlichkeit und Liebe. In einigen Künstlerwerken sind blasse, fast farbenlose Gesichter dargestellt, die an Verstorbene erinnern, in anderen Werken führt er frohe und expressive Elemente in unrealistische, lebhaftere Koloristik (türkisfarben, rot, blau, gelb) ein, die die Bedeutung dieser Szene unterstreichen und die Betrachter an sich fesseln. Diese künstlerischen Methoden sind dazu bestimmt, dieses Werk stärker klingen zu lassen, den Rezipienten tiefer zu beeindrucken.

Der Künstler wendet gerne das Motiv der Qual an. «Das Märtyrertum ist die höchste Form der Auserwählung der Seele eines Christen durch Gott. Durch Hinnahme des Martyriums des Herrn und aller Heiligen, sowie deren Darbietung in seinem eigenen Schaffen, sinnt der Künstler dann sehr kompetent und nun bewusster über andere Seiten des kirchlichen Kalenders nach», merkt Horditsa an. Es ist interessant, dass er Weihnachten für das dramatischste Thema der Ikonografie hält. Christus als Kleinkind, der ikonographischen Symbolik entsprechend, ist in Stoff eingewickelt,



der dem Stoff aus dem Grab bzw. dem Sarkophag des Herrn ähnelt. Über das in Stoff gewickelte Kind neigt sich die traurige Maria, seinen künftigen Tod vorhersehend. Diese Szene entspricht im Schaffen des Künstlers der Beweinungsszene, in der die Mutter Gottes sich über den toten und gefolterten Leib ihres Sohnes neigt, der auf einer Bahre liegt.

Die Annäherung an das Geheimnis der Heiligkeit des nackten und geschundenen Leibes, der aber seiner Schönheit und Kraft nicht beraubt ist, ist ohne den Kontext des christlichen Glaubens unmöglich. Für den Künstler des 21. Jahrhunderts, der Träger der Kunsterfahrungen des 20. Jahrhunderts ist, fordert die Rückkehr zur Tradition neue Ausdrucksmittel. Es ist ja unmöglich die Formen aus den ersten Jahrhunderten des Christentums überzeugend nachzuahmen, ohne den gegenwärtigen Kontext in Betracht zu ziehen. Ein weiteres kennzeichnendes Element, das in den Ikonen des Künstlers Leiden zum Ausdruck bringt, ist die Augenform der Person. Sie erinnert an eine umgekehrte Träne; die gesenkten Augenwinkel verleihen den Gesichtern der Heiligen den Ausdruck der Trauer und Melancholie. Eine schmale Nase und ein kleiner Mund richten die Aufmerksamkeit des Betrachters noch mehr auf die Augen des Heiligen. Die vom Künstler gebrauchte tief rote und schwarze Farbe unterstreicht den leidenden Ausdruck der Ikone, Wunden, durch geometrische Figuren dargestellt, lenken einmal mehr die Aufmerksamkeit auf die Leiden des Heiligen und sind ein bestimmtes Zeichen, das den Gläubigen auf Gott hin ausrichtet.

Wie der Künstler selbst mehrmals betonte, ist die vom Ikonenmaler gefertigte Form ein Werkzeug, eine Suche nach Stilistik und Stilisierung, die zu neuen Symbolen werden könnten. Im Fall von Horditsa sind das geometrische Figuren, die zum unentbehrlichen Teil des Stils des Ikonenmalers geworden sind. Damit schafft er ganze Kompositionen, Umrisse von Personen und den Hintergrund. Der Künstler verwendet sie dem konkreten Sujet entsprechend. Die krummen Linien, die Halbkreise sind bei ihm mit Unterwürfigkeit und gewisser Zärtlichkeit verbunden, Quadrate, Dreiecke und andere spitzeckige Figuren unterstreichen die Symbolik der Leiden und Qualen. Die Tradition der Suche nach Gottesoffenbarung in der Geometrie ist übrigens sehr alt. Die früheren Menschen sahen darin eine Offenbarung, ihre Benutzung galt als Element von geistigen Übungen und als Anwachsen auf dem Wege zur Vollkommenheit.

Von alters her war die Geometrie mit der Metaphysik verbunden. Einige ihre Elemente wurden im Kontext des Raumes mit der Unendlichkeit verknüpft. Im Mittelalter verglich man die Verwendung von mathematischen Algorithmen mit der Erschaffung der Welt. Geometrie besaß die Bedeutung einer universellen und übernationalen Sprache, die dem Menschen dem Geheimnis der geistigen Welt näher bringt. Sie wurde vielmehr für einen Weg zu Gott gehalten.

Die Arbeiten von Horditsa, Körperanatomie und andere Kompositionen sind mit mathematischer Genauigkeit durchgearbeitet und durchdacht, sie sind überflüssiger Elemente bar. Die kleinsten Fragmente bilden eine geschlossene Gesamtheit, die die Heilsgeschichte unter Beteiligung von Geistigkeit und Körperlichkeit zum Ausdruck bringt.

Agnieschka Kijewska merkt an, wobei sie die Philosophie von Nikolaus Kusanus und sein Werk «Über das gelehrte Unwissen» analysiert: «... indem er die dionysische Tradition mit der von Boethius eingeleiteten Strömung verbindet, meint er, der richtigste Weg zu Gott wäre der Weg durch mathematische Symbole, darum sei die zweite Etappe eine umfangreiche Sphäre der Mathematik, die nach Boethius' Meinung die beste Form der Vorbereitung für die Theologie sei».

Agnieschka Kijewska stellt bei ihrem Nachdenken über Nikolaus Kusanus fest, dass in seiner Lehre «ein unendlicher Kreis, ein Dreieck und eine Kugel zusammenlaufen und mit der unendlichen geraden Linie zusammenfallen, darum laufen alle Widersprüche in der Unendlichkeit zusammen (coincidere), somit bleibe die volle Wahrheit unerreichbar».

Zweifellos lassen die Arbeiten von Dmytro Horditsa niemanden gleichgültig. Ihre Form und ihr Stil regen zum Nachdenken und tieferer Analyse an, sowie in der Folge zur Selbstbesinnung und zum Glauben.

Der Künstler bemüht sich, seine Ikonen in den gesellschaftlichen Kontext einzubringen. Wie



D. Filar anmerkt, «nach der Meinung von Anthropologen und Psychologen wird der menschliche Körper durch biologisch-kulturelle Codes zum Teilnehmer einer bewussten oder unterbewussten Unterhaltung des Menschen mit der Welt. Die Bestimmung der Kultur als «Unterhaltung» ist kennzeichnend für eine wichtige Strömung der Kulturanthropologie und beruht auf der Vermutung, die Hauptsysteme der Kulturübermittlung wären irgendwie biologisch bedingt. Die Kultur besteht ja aus tiefen Ideationsstrukturen – genetischen Vernunftkodes. Sie bilden eine der wichtigsten Kulturebenen, die als Ableitung von der menschlichen konzeptuellen Welt, die ihre Entwicklung fördert, zu verstehen ist». Diese Codes nämlich verweilen im Mittelpunkt der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers.

Da der Künstler expressive Ausdrucksmittel (lebendige Koloristik, ausdrucksvolle Diagonalen, vermeintliches Chaos, Farbenkontraste) zusammen mit der Geometrisierung der Darstellungen verwendet, verflochten sich der physische Körper mit der Geistigkeit, somit einen eigenartigen Widerstreit bildend, der jeden von uns täglich begleitet. Dieser Kampf zwischen der Körperlichkeit und der Sphäre des Sacrum ist ausdrucksvoll auf den Ikonen dieses Künstlers dargestellt, deshalb kann sein Schaffen jedem Menschen vertraut werden.



Розп'яття Христа
The Crucifixion
Die Kreuzigung Christi
Ukrzyżowanie



ПРИЙМІТЬ СПОЖИВАЙТЕ ЦЕ Є ТІЛО МОЄ ЩО ЗА ВАС



ПІДДАЄТЬСЯ НА ВІДПУЩЕННЯ ГРІХІВ

ПИТЕ З НІ ВІ ЦЕ Є КРОВ МОЯ НОВОГО ЗАВІТУ ЩО ЗА ВСЕ І ЗА БАГАТОХ



ПРОЛІВАЄТЬСЯ НА ВИПУЩЕННЯ ГРІХІВ

NAPIĘCIE POMIĘDZY CIAŁEM A DUSZĄ W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI DMYTRA HORDYCY

Wydawać by się mogło, że współczesna sztuka europejska zrezygnowała z podejmowania tematu sacrum na rzecz innych, wzbudzających więcej emocji i dyskusji problemów. Jean Baudrillard w rozprawie *Spisek sztuki* pisał, że jest ona (sztuka-przyp.tłum.) tylko „swoją własną reklamą”. Jej dążenie do popularności, mierzonej niejednokrotnie za pomocą sukcesu finansowego, powoduje, że tematy obecne w kulturze od stuleci odsuwane są na plan dalszy. Analizując współczesną sztukę ukraińską trzeba jednak stwierdzić, że powstaje wiele interesujących prac na drodze poszukiwania sacrum, w bezpośrednim dialogu z religią.

Współczesna sztuka ikonopisarska na Ukrainie łączy w sobie dziedzictwo Kościoła Wschodniego z nowoczesnym podejściem do malarstwa, starając się odpowiedzieć na duchowe potrzeby dzisiejszych wiernych. Można się w niej dopatrzyć syntezy tradycyjnego kanonu bizantyjskiego oraz ruskiego, a także wykształconych na przestrzeni wieków na tych terenach przemian stylistycznych obrazu sakralnego (renesans, barok, klasycyzm, romantyzm, sztuka ludowa), z nowymi kierunkami w sztuce, powstałymi w XX wieku, tj. z modernizmem, abstrakcją, secesją, kubizmem. W pracach wielu współczesnych ukraińskich ikonopisarzy widać próby stworzenia nowych interpretacji sfery sacrum, nowych symboli i znaczeń, których ikona jest nośnikiem.

Dążenia te w nowoczesnej sztuce ikonopisarskiej przejawiają się nie tylko w użyciu nowych technik, symboli, kolorystyki, lecz również w opracowaniu na nowo rysunku ciała świętego, podkreśleniu jego fizyczności we wzajemnej relacji z duchowością, boskim pierwiastkiem, tworząc tym samym pełnię człowieczeństwa, jak pisał bowiem Jerzy Nowosielski: „Co dla człowieka o rozbudzonych aspiracjach duchowych oznacza żyć w ciele? Myślę, że oznacza nadanie wartości duchowej samemu ciału i wszystkiemu, co jest z nim związane”.

Bardzo wyraźnie tendencje te oraz relacje pomiędzy ciałem a duszą widać w pracach Dmytra Hordycy, w których rysunek ciała nawiązuje bardzo często do abstrakcjonizmu oraz kubizmu, pozornie nie mając nic wspólnego ze sferą sacrum w rozumieniu teologii Kościoła Wschodniego. Ikonopisarz należy do młodego pokolenia ukraińskich twórców, którzy w sztuce sakralnej poszukują swojej własnej drogi, a korzystając z dokonań tradycyjnego kanonu, starają się mówić językiem współczesnym. Hordyca balansuje na granicy sztuki sakralnej i modernizmu. Łącząc je, szuka takiej równowagi, która najsilniej by oddziaływała na widza, by dostarczała mu nie tylko silnych bodźców estetycznych, ale również duchowych.

Artysta urodził się na Bukowinie, dorastał w pobliżu Iwano-Frankiwska, skończył College Sztuki Dekoracyjnej i Użytkowej im. W. Kasijana w Kosowie (pod kierunkiem W. Bojczuka), Lwowską Narodową Akademię Sztuk Pięknych (pod kierunkiem W. Owsijczuka, R. Wasyłyka, Ł. Skopa, M. Krystopczuka, K. Markowycza) oraz odbył aspiranturę w Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie pod kierownictwem M. Storożenki. W 2009 roku został kierownikiem Centrum Badań Ukraińskiej Kultury Sakralnej przy Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Od 2009 roku jest członkiem Młodzieżowego Stowarzyszenia Narodowego Związku Malarzy Ukrainy, a od 2012 Narodowego Związku Malarzy Ukrainy jako malarz-monumentalista i członek Ukraińskiego Związku Ikonopisarzy im. św. Alipiusza Pieczerskiego.

Był inicjatorem przeprowadzonego w latach 2008-2010 projektu „Ukraińska sztuka sakralna” w kompleksie św. Zofii w Kijowie, w ramach którego odbywały się wystawy współczesnej ukraińskiej ikony oraz warsztaty ikonopisania.

Począwszy od 2001 roku Dmytro Hordyca przedstawiał swoje prace na licznych wystawach: m.in. w Pałacu Sztuki we Lwowie, w Tarnopolu, w muzeum im. Biłasa w Truskawcu, Muzeum Sztuki w Czerniowcach, Galerii Obrazów w Drohobyczu, Muzeum Narodowym we Lwowie, we Lwowskim Uniwersytecie Katolickim, w Łucku, Galerii „Gryfon” w Kijowie, Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury, w „Sofii Kijowskiej”, w Centrum ukraińsko-kanadyjskich studiów przy Manitobskim Uniwersytecie, Muzeum Nikifora w Krynicy, a także w Nowicy, Krakowie, Warszawie, Chełmie, Grodnie oraz na Białorusi w Mińsku.

Tradycyjne podejście do ciała w ikonografii wiąże się ze średniowiecznym przewartościowaniem jego postrzegania. Wraz ze wzrostem w kulturze znaczenia kultu Boga bezcielesnego nastąpiła jego (ciała) marginalizacja. Miejsce uwznioślenia ciała zajął model transcielesny, odsyłający przede wszystkim do jego roli służebnej wobec ducha. Równolegle w kulturze w centrum zainteresowania stało ciało Chrystusa, jako to, które było obrazem Boga niewidzialnego. Ciało traktowano równie często jako symbol nobliwej osoby je noszącej. Jak pisze J. Le Goff: „innego rodzaju dualizm ciała rozwinął się w obrębie średniowiecznego kultu zmarłych i kultu władcy. W przeciwieństwie do chrystologii, chodzi tutaj o dwa ciała, rozróżniane w przypadku osób sprawujących urząd: o śmiertelne ciało naturalne i o ciało urzędowe [...]. Naturalne ciało było medium-nośnikiem zarówno dla osoby śmiertelnej, jak i nieśmiertelnego urzędu. Zapraszało również do rozróżnienia jego roli społecznej: ciało reprezentujące jest kulturą, a nie naturą”. Ten swoisty sposób odseparowania ciała od konkretnej osoby przeniknął także do filozofii ikonografii. Co ciekawe jednak, we współczesnej ukraińskiej ikonografii często dostrzec można wzrost wartości ludzkiego ciała, traktowanego jako zobrazowanie pewnej filozofii człowieczeństwa. Tym samym staje się ono nośnikiem jego idei.

Dzieje się tak również w pracach Dmytra Hordycy, chociaż jego przedstawienie ciała dalekie jest od tradycyjnego podejścia ikonograficznego. Jak pisał bowiem Eriugen „nie ma niczego w tym widzialnym zmysłowym świecie, co by nie było znakiem czegoś duchowego i poznawalnego tylko umysłowo”. Na pracach Hordycy nie oglądamy ciał niemalże przezroczywych, eterycznych, wyidealizowanych, odsyłających nas bezpośrednio do Boga. Tradycyjne statyczne ujęcie postaci ustępuje wyrazistym, ukośnym liniom, które wprowadzają elementy niepokoju, dramatyzmu oraz dynamiki, lecz również przykuwają uwagę widza. Ciała postaci wydają się być bardziej namacalne, wyraziste, osadzone w świecie fizycznym. Z jednej strony charakteryzują się cielesnością, emocjonalnością, pewną wysublimowaną formą brzydoty, dosadnym podkreśleniem anatomii oraz rysów twarzy, z drugiej jednak elementy abstrakcyjne oraz figuralne, widoczne w anatomii ciał, odsyłają widza do sfery sacrum oraz są zarazem próbą uchwycenia pierwiastka transcendentnego. Dla malarza aspekt człowieczeństwa i cielesności w boskim planie zbawienia staje się pytaniem i wyzwaniem dla sztuki. Wydaje się, że bliska mu jest koncepcja sacrum, jak rozumie ją Mircea Eliade, a więc jako „doświadczenie całości egzystencji, które objawia człowiekowi jego sposób bycia w świecie”, „a ostatecznie także po prostu rzeczywistość”. Artysta nawiązuje do rozumienia świętej siły jako „rzeczywistości, wieczności i skuteczności w jednym”. Jego prace są bardzo ekspresyjne. W swoich ikonach często podejmuje on temat cierpienia oraz związanej z nim Pasji: „Przedstawianie cierpienia oczyszcza duszę artysty i uczy pokory” – stwierdza artysta – „Katharsis, które przeżywa malarz, udziela się także chrześcijaninowi, który przed daną ikoną się modli.”

Tworząc jeden ze swoich ważniejszych artystycznych projektów „Powrót”, artysta postawił sobie za cel zmusić widza do refleksji nad wiarą i człowieczeństwem. Pokazał rytm życia i kolistą czasową ścieżkę, który na nowo powołuje do życia wydarzenia z prapoczątków i odradza byt. Dzięki zanurzeniu się w sacrum człowiek powraca do początków czasów, aby na nowo się narodzić. Projekt pod tym właśnie tytułem miał służyć weryfikacji relacji Bóg – ja – świat i pomóc w tytułowym powrocie do wartości najważniejszych i ich odrodzenia. Ów powrót nie może jednak dokonać się z pominięciem tematu cielesności. Powrót człowieka do Boga, wedle Hordycy, musi objąć całe jego jestestwo, zarówno ducha, jak i ciało. Bóg przychodzi bowiem do człowieka jako do całości.

Ikona jest dla niego nie tylko dziełem artystycznym, ale przede wszystkim winna być

Ikona jest dla niego nie tylko dziełem artystycznym, ale przede wszystkim winna być artefaktem prowadzącym do Boga. Dlatego jej źródłem jest Najwyższy, nie może bowiem powstać bez nieustającej modlitwy i powrotów malarza do Boga, które są jednocześnie powrotami do siebie. „POWRÓT ku sobie – jest to kolejne odnalezienie tej obrośniętej, zdeptanej, zaginionej ścieżki do swojej duszy... Nie w imię swojego "Ja", lecz w imię jeszcze jednego stworzonego przez Boga bicia serca – stworzonego dla Swojego Świętego Bytu! Bóg jest w nas, w środku, i każde Jego Nowe Przyjście – to Jego POWRÓT! POWRÓT Wiary, Miłości, Nadziei, Pokuty, Prawdy, Twórczości, Mądrości, Miłości, Pokory...” – pisał Hordyca w swoim tekście programowym.

Jednym z najczęściej podejmowanych tematów w tym projekcie artystycznym jest cykl życia oraz śmierci Chrystusa, przewijający się w scenach Ukrzyżowania oraz Męki Pańskiej, a także w wizerunkach Bogurodzicy z Dzieciątkiem. Najdrobniejszy fragment anatomii ciał świętych na tych ikonach jest przemyślany, ukazuje, w zależności od tematu, emocje towarzyszące danemu wydarzeniu. Cierpienie Zbawiciela na krzyżu artysta ukazuje w sposób uczuciowy, jego mękę podkreśla zazwyczaj czerwoną barwą, geometrycznymi kształtami, przypominającymi łzy lub krople krwi. Ekspresyjne linie potęgują uczucie niepokoju u widza, sprawiają, że angażuje się on w scenę widoczną na ikonie. Corpus Christi na pracach artysty to ciało człowieka umęczonego, z podkreśloną, wręcz przesadnie, budową mięśni oraz kości. Atrybuty Męki Pańskiej (korona cierniowa, rany, krzyż) pozbawione są realizmu, malarz nakreśla je kształtami geometrycznymi, z jednej strony akcentując ich symbolikę, z drugiej podkreślając zarówno człowieczą, jak i boską naturę przedstawienia. Charakterystycznym zabiegiem artysty jest ukazanie przybitych dłoni Zbawiciela wnętrzem do góry, takie ich ułożenie może być odczytywane dwojako: jako podkreślenie cierpienia, jak i błogosławieństwo udzielane przez Syna Bożego patrzącemu.

Analizując ikony z przedstawieniem Matki Bożej z Dzieciątkiem odnosi się wrażenie jakby matka i syn stanowili jedność, ich kończyny przeplatają się ze sobą, linie twarzy stapiają się w całość. Te prace artysty łączą w sobie niepokojącą ekspresję i siłę macierzyństwa. Jedność Bogurodzicy i Jej Syna jest odniesieniem do pierwszych chwil życia, które rozpoczyna się w łonie matki. Ich twarze są kolorystycznie oraz kompozycyjnie bardzo podobne do siebie, stanowią swoje lustrzane odbicia, z tym, że jedno z nich jest większe, a drugie mniejsze. Bardzo często ich nimby tworzą całość, podkreślając między nimi związek uczuciowy. Charakterystyczną cechą stylu artysty jest połączenie brzydoty z pięknem, krzywych, ekspresyjnych linii układających się w harmonijną kompozycję. W układach wielopostaciowych kończyny świętych przeplatają się ze sobą, tworząc pozorny chaos, po dokładniejszej analizie wyłania się przemyślana konstrukcja, ukazująca bliskość oraz miłość między nimi.

Prace artysty z cyklu „Powrót” wywołują u widza sprzeczne emocje, z widocznego na pierwszy rzut oka chaosu wyłania się porządek, z ekspresyjnych przedstawień - spokój skłaniający do kontemplacji, z cierpienia - radość oraz miłość.

Ikona to zbiór rozmaitych symboli, a każdy jej element zakorzeniony jest mocno w tradycji. Symboliczne są kształty ciała, wykonywane gesty, wykorzystywane kolory, przedmioty widniejące na obrazie. Tworzą one całość, która nie tylko opowiada historię danego świętego, lecz przybliża wiernego do Boga, ukazuje mu Jego majestat, otwiera drzwi do świata pozazmysłowego. Hordyca w swoich pracach, nawiązując do kalendarza liturgicznego, odwołuje się do malarskich koncepcji swoich poprzedników, którzy za pomocą pędzla starali się przedstawić najważniejsze prawdy teologiczne. Nie zrywa całkowicie z tradycyjną symboliką oraz wypracowanymi przez wieki typami ikonograficznymi, lecz stara się je opracować na nowo m.in. wykorzystuje tradycyjną symbolikę kolorystyczną, wzbogacając ją o żywe, złamane barwy, nadające przedstawieniu wyrazistości, co widoczne jest zwłaszcza w karnacji świętych. Zabieg ten podkreśla budowę ich ciał oraz rysy twarzy sprawiając zarazem efekt, jakby byli nie z tego świata. Wykorzystuje również symbolikę krzyża, krwi, łanów zbóż, wplatając je w zarys ciała postaci, które razem z tłem tworzą syntetyczną, spójną całość.

Artysta traktuje ikonę jako środek głoszenia wiary, w którym każdy znak, najmniejszy szczegół staje się symbolem. Podobnie jak w tradycyjnej sztuce sakralnej, jest ona obrazem, który



ma prowadzić do Boga. W jej symbolikę chrześcijanin obrządku wschodniego jest wdrażany od dziecka. Jak pisał Jacques Le Goff, „wystarczy uświadomić sobie, jaka jest etymologia słowa „symbol” by zrozumieć, jakie miejsce zajmuje myśl symboliczna [...] „Symbolon” był to u Greków znak rozpoznawczy, reprezentowany przez dwie połowy przedmiotu podzielonego między dwie osoby. Symbol jest znakiem umowy. Jest odniesieniem do utraconej całości, przypomina i przyzywa wyższą utajoną rzeczywistość”.

Ikonopisarz, korzystając z tej spuścizny Kościoła Wschodniego, wchodzi z nią w dialog. Nie tyle powtarza nawyki ugruntowanych przez wieki schematów, ile próbuje je wykorzystywać w sobie właściwy sposób. Hordyca stworzył własną koncepcję anatomii, schemat jej naruszania. Przedstawienia ludzkiego ciała na jego pracach dalekie są od przedstawień realistycznych czy kanonicznych. Artysta efekt ten osiąga dzięki wyrazistej mimice twarzy, ekspresyjnym liniom oraz konturom, wprowadzeniu figur geometrycznych w rysunek ciała, a także żywej i jaskrawej palety barwnej. Proporcje ciała, podobnie jak na tradycyjnej ikonie, są zaburzone, lecz nie tylko nawiązują do aspektu duchowego, sfery sacrum, lecz wyrażają wewnętrzny stan emocjonalny danego świętego. Dłonie postaci są nieproporcjonalnie duże w stosunku do reszty ciała, w ten sposób artysta podkreśla gesty przez nie wykonywane oraz ich stan emocjonalny. Na ikonach Ukrzyżowania ukazują cierpienie Chrystusa, jak i błogosławieństwo (gest adoracyjny – modlitwa), na przedstawieniach ukazujących Opłakiwanie - uniesione ręce Bogurodzicy ukazują rozpacz, na pracach typu Eleusa oraz Hodegetria - podkreślają czułość oraz miłość. Na niektórych pracach artysty pojawiają się wybladłe, wręcz pozbawione koloru twarze, przypominające nieboszczyków, na innych nierealistyczna, żywa kolorystyka (turkus, czerwień, błękit, żółć) wprowadza elementy radosne i ekspresyjne, które mocniej podkreślają znaczenie danej sceny oraz nie pozwalają oderwać od niej oczu. Te zabiegi artystyczne mają pomóc mocniej zabrzmieć danej pracy, głębiej poruszyć odbiorcę.

Artysta chętnie sięga też do tematyki męczeństwa. „Męczeństwo – jest najwyższą formą wybraństwa duszy chrześcijanina przez Pana. Po etapie przyjęcia męczeństwa Pana i wszystkich Jego świętych i poprzez ujawnianie tego we własnej twórczości, artysta bardziej kompetentnie i bardziej świadomie kontempluje inne aspekty kościelnego kalendarza” – stwierdza Hordyca. Co ciekawe, za najdramatyczniejszy temat ikonografii uważa on „Boże Narodzenie”. Chrystus – niemowlę owinięte, zgodnie z symboliką ikonograficzną, w płótno, nawiązujące do tego z Grobu Pańskiego, często leżące też na sarkofagu, z pochyloną nad nim smutną Maryją, która przewiduje Jego przyszłą śmierć. Scena ta w twórczości artysty odpowiada scenie Opłakiwania, gdzie Bogurodzica nachyla się nad martwym i umęczonym ciałem swojego syna, leżącym na marach.

Zmierzenie się z tajemnicą świętości ciała ogołoczonego i umęczonego, a jednak niepozbawionego swojego blasku i siły, niemożliwe jest bez kontekstu wiary chrześcijańskiej. Dla twórcy w XXI wieku malarza, który nosi w sobie doświadczenie sztuki XX-wiecznej, powrót do tradycji wymaga nowych środków wyrazu. Niemożliwe jest bowiem przekonujące naśladowanie form z pierwszych wieków chrześcijaństwa bez odwołania się do kontekstów współczesności. Charakterystycznym elementem, znamionującym cierpienie na ikonach artysty jest kształt oczu postaci. Przypomina on odwróconą łzę, opuszczone kąciki oczu nadają twarzom świętych wyraz smutku oraz melancholii. Wąskie nosy oraz drobne usta zwracają jeszcze mocniej uwagę widza na oczy świętego. Użycie przez artystę głębokiej czerwieni oraz czerni podkreśla męczeńską wymowę ikony, rany ukazane przy pomocy geometrycznych figur zarazem zwracają uwagę na cierpienie świętego, jak i są pewną formą znaku, który odsyła wierzącego do Boga.

Jak wielokrotnie podkreślał twórca, orężem ikonopisarza jest wypracowana przez niego forma, poszukiwanie stylistyki i stylizacji, które mogłyby stać się nowymi symbolami. W przypadku Hordycy stają się nimi figury geometryczne, które są nieodłączną częścią stylu ikonopisarza. Z nich to tworzy całe kompozycje, zarówno zarys postaci, jak i towarzyszące jej tło. Ich użycie przez artystę dostosowane jest do danego tematu. Zagięte linie, półokręgi łączą się u niego z łagodnością i pewną delikatnością. Kwadraty, trójkąty oraz inne figury o kanciastym kształcie podkreślają symbolikę

Святой Иван Хреститель
St. John the Baptist
Hl. Johannes der Täufer
Jan Chrzyciel



cierpienia oraz męki. Tradycja poszukiwania objawienia Boga w geometrii jest zresztą bardzo stara. Starożytni widzieli w niej objawienie, posługiwanie się nią traktowano jako element ćwiczeń duchowych i wzrastania na drodze do doskonałości.

Geometria od najdawniejszych czasów łączona była z metafizyką. Poszczególne jej elementy w powiązaniu z przestrzenią łączone były z nieskończonością. W średniowieczu stosowanie matematycznych algorytmów porównywane było do stworzenia świata. Geometria zyskała sobie miejsce języka powszechnie rozumianego i ponadnarodowego, przybliżającego człowieka do tajemnicy świata duchowego. Co więcej, uważano ją za drogę prowadzącą do Boga.

Prace Hordycy, zarówno anatomia ciała, jak i reszta kompozycji, są dopracowane i przemyślane wręcz z matematyczną precyzją, nie ma w nich miejsca na zbędne elementy. Najmniejsze fragmenty tworzą zwartą całość, która ukazuje historię zbawienia z uwzględnieniem duchowości oraz cielesności.

Agnieszka Kijewska analizując filozofię Mikołaja z Kuzy i jego dzieło „O oświeconej niewiedzy”, podkreśla, że „łącząc tradycję Dionizjańską z nurtem zapoczątkowanym przez Boecjusza, uważa[on], że najpewniejszą drogą ku Bogu jest droga przez symbole matematyczne, toteż drugi etap stanowi cała rozległa dziedzina matematyki, która, zdaniem Boecjusza, jest najlepszą formą przygotowania do teologii.”

Agnieszka Kijewska, konstatując swoje rozważania o Mikołaju z Kuzy stwierdza, że wedle jego nauki „nieskończone koło, trójkąt i kula zbiegają się, pokrywają z nieskończoną linią prostą, a zatem wszystkie przeciwieństwa schodzą się (coincidere) w nieskończoności, a pełna prawda jest niepojęta.”

Z pewnością obok prac Dmytra Hordycy nie można przejść obojętnie. Ich forma oraz styl, skłaniają do myślenia oraz głębszej analizy, a co za tym idzie do refleksji nad sobą oraz wiarą.

Twórca próbuje również wpisać ikony w kontekst społeczny. Jak zauważa D. Filar, „wedle antropologów i psychologów ludzkie ciało współuczestniczy poprzez kody biologiczno-kulturowe w świadomym bądź nieświadomym komunikowaniu się człowieka ze światem. Ujęcie kultury jako „komunikowania się”, charakterystyczne dla ważnego nurtu antropologii kulturowej, opiera się na założeniu, iż podstawowe systemy przekazu kulturowego są w jakiś sposób warunkowane biologicznie. Na kulturę składają się bowiem głębokie struktury ideacyjne – genetyczne kody umysłowe. Tworzą one jeden z ważnych wymiarów kultury rozumianej jako pochodna ludzkiego świata pojęciowego, motywującego jego rozwój.” Te właśnie kody są w centrum zainteresowania działań twórczych artysty.

Użycie przez artystę ekspresyjnych środków wyrazu (żywa kolorystyka, diagonalne, wyraziste linie, pozorny chaos, kontrast barwny) wraz z geometryzacją przedstawień sprawia, że fizyczność ciała miesza się z duchowością, tworząc między nimi swego rodzaju napięcie, towarzyszące każdemu człowiekowi na co dzień. Tę walkę między cielesnością a sferą sacrum wyraźnie widać na ikonach tego artysty, dlatego każdemu człowiekowi jego twórczość może stać się bliska.

LITERATURA

Baudrillard J., Spisek sztuki, Warszawa 2006, s. 76.

Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych, pod red. K. Łeńskiej-Bąk, M. Sztandary, Opole 2008.

Eliade M., Sacrum i profanum. O istocie religijności, Warszawa 1996.

Filar D., Ciało w umyśle – umysł ucieleśniony”: cielesność w kulturze i filozofii a eksperienjalizm we współczesnej lingwistyce [w:] O płci, ciele i seksualności w kulturze i historii, pod red. M. Karwatowskiej, R. Liwińskiego, A. Siwca, Lublin 2014.

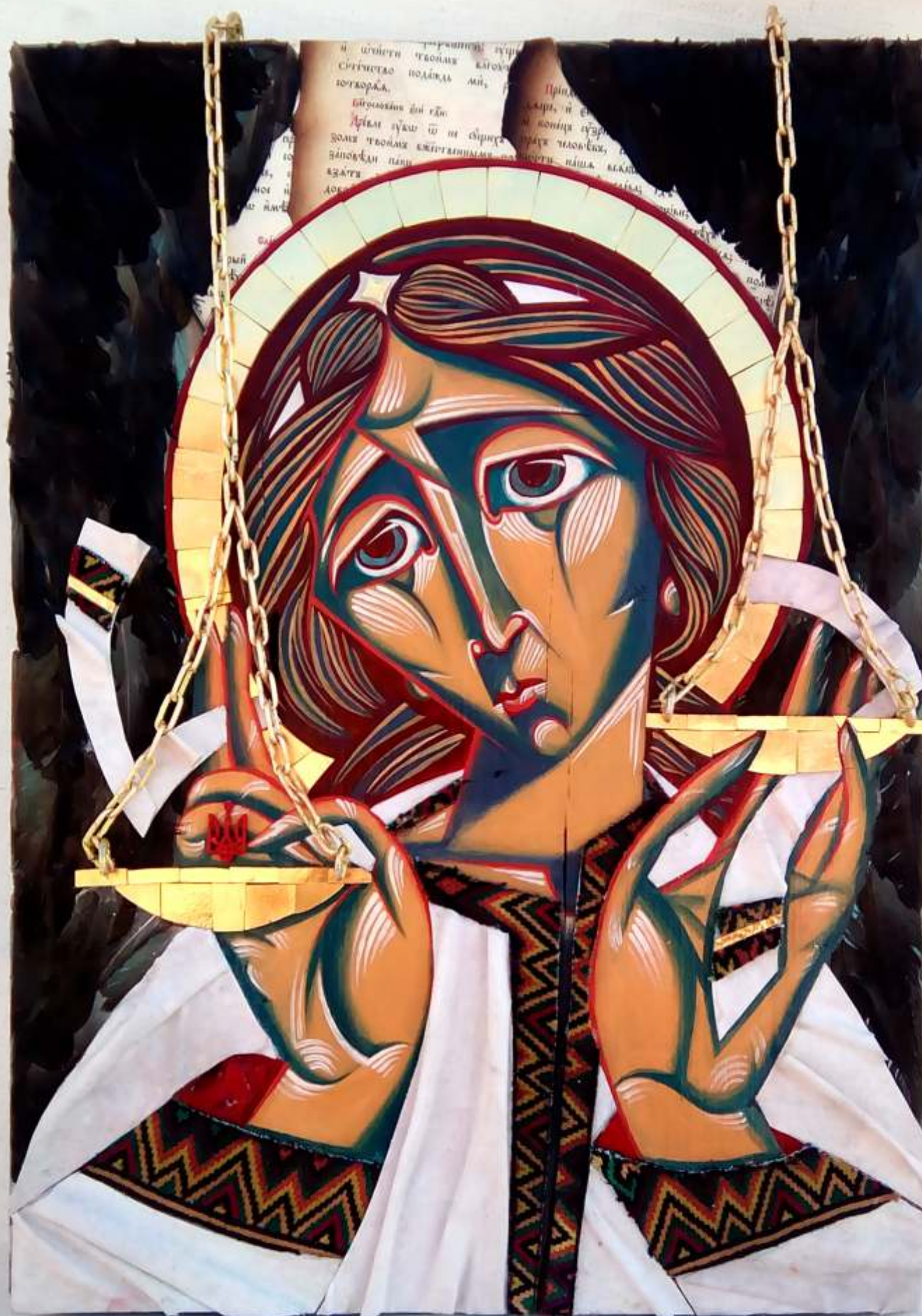
Goff J., Kultura średniowiecznej Europy, Warszawa 1970.

Kijewska A., Wprowadzenie do oświeconej Niewiedzy Mikołaja z Kuzy, ZNAK, Kraków 1997.

Nowosielski J., „Szata godowa” – o teologii ciała ludzkiego [w:] Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze, Kraków 2013.

Seńko W., Jak rozumieć filozofię średniowieczną, Warszawa 1993.





Янгол
Angel
Engel
Aniol

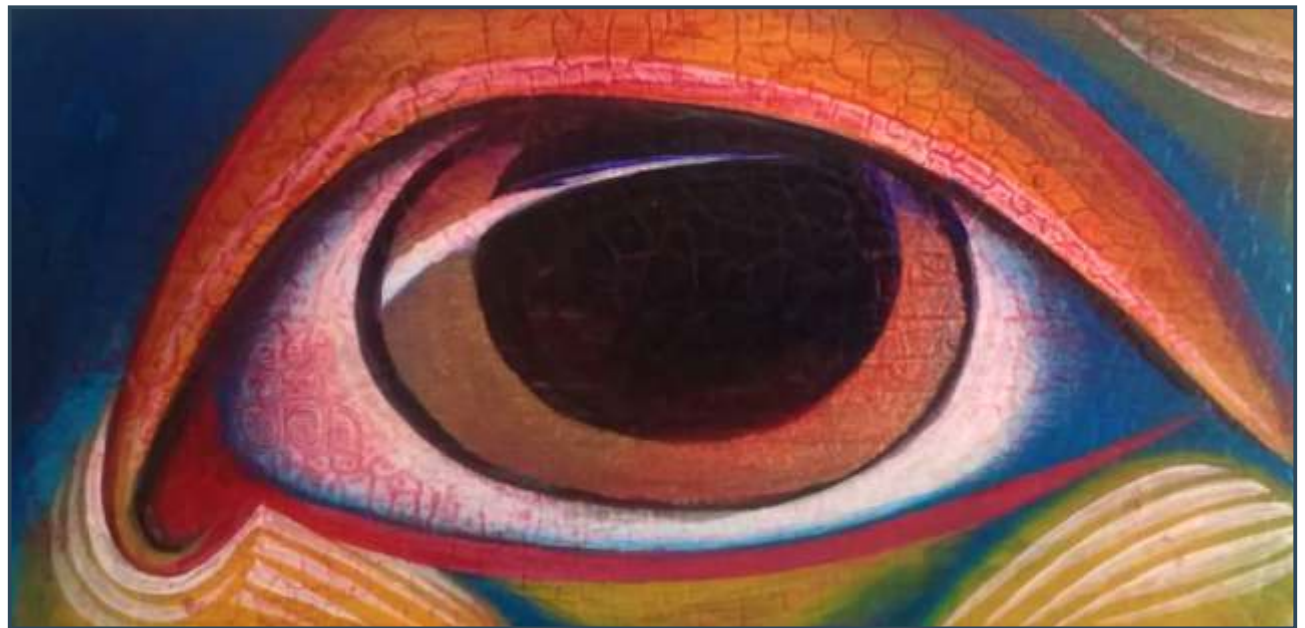






Богоматір-Всесвята
The Theotokos Panagia
Gottesmutter Panagia
Matka Boża Panagia

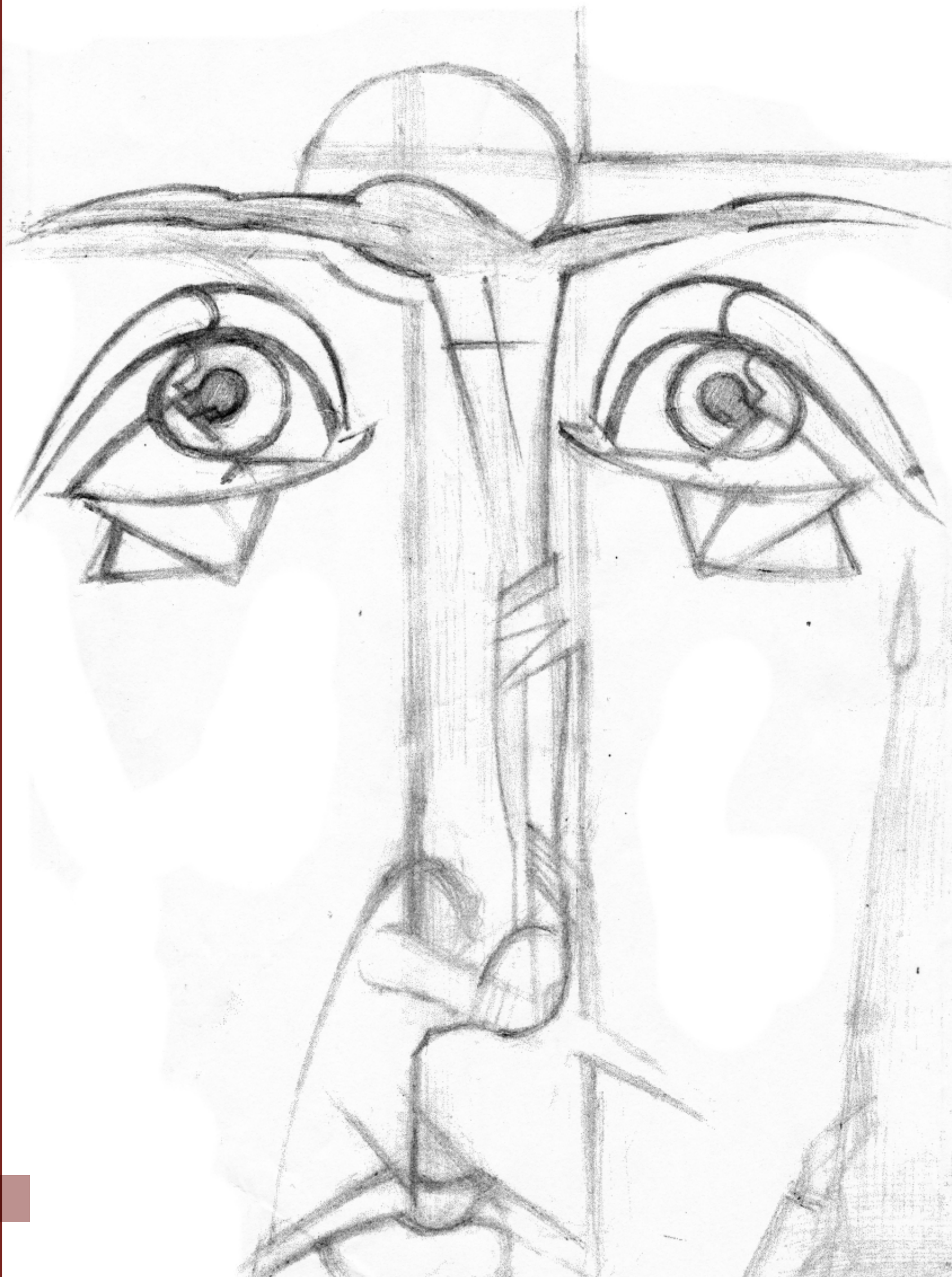
Совість
Conscience
Gewissen
Sumienie



Всевидячий
All-seeing
Der Allessehende
Wszzechwidzący



Рівновага
(святителі і мученики)
The Balance
(The Hierarchs and Martyrs)
Gleichgewicht
(Heilige Hierarchen
und Märtyrer)
Równowaga
(hierarchowie i męczennicy)



Розп'яття Христа
The Crucifixion
Die Kreuzigung Christi
Ukrzyżowanie



Продовження
Continuation
Fortsetzung
Kontynuacja





Три Отроки в Печі огненій
The Three Holy Children
in the Fiery Furnace
Die drei Männer
im Feuerofen
Trzej Młodzieńcy
w Ognistym Piecu



Люди і Янголи
Humans and Angels
Menschen und Engel
Ludzie i Aniołowie





Спас Нерукотворний
Image-Not-Made-By-Hands
Abgar-Bild, Das „nicht von
Menschenhand
geschaffene Bild“ Christ
Nie ręką ludzką uczyniony
(mandylion)





Різдво Христове
The Nativity
Die Geburt Christi
Boże Narodzenie





Богородиця з Дитям
The Theotokos with Child
Gottesmutter mit Kind
Matka Boża z Dzieciątkiem



Христос Пантократор
The Christ Pantocrator
Christus Pantokrator
Pantokrator



Богоматір-Всесвята
The Theotokos Panagia
Gottesmutter Panagia
Matka Boża Panagia



Христос Пантократор
The Christ Pantocrator
Christus Pantokrator
Pantokrator



ДРУК
за меценатської підтримки благодійної організації
«Благодійний фонд «МІЖ[ВУХ]АМИ»
Павло Гайдай

PUBLISHING
The publishing of the catalog is sponsored by the charitable
organization "Charity Fund MIZh[VUH]AMY "
Pavlo Haidai

друкарня «Гепард»
Андрій Мазур

Printed by "Hepard"
Andriy Mazur

ВЕРСТКА ТА ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ
Настя Волощенко

DESIGN
Nastya Voloshchenko

ПЕРЕКЛАД

TRANSLATION

Українська мова
Наталка Ткачик

Ukrainian
Natalka Tkachyk

Англійська мова
Анна Трофімова, Вікторія Ницполь, Тарас Лесів,
Христя Десятникова

English
Anna Trofimova, Viktoriya Nycpol', Taras Lesiv,
Khrystya Desiatnykova

Польська мова
Йоланта Тишко, Юлія Іванова

Polish
Jolanta Tyshko, Yuliya Ivanova

Німецька мова
Іван Мельник, Володимир Мельник

German
Ivan Mel'nyk, Volodymyr Mel'nyk

ФОТО
Остап Незруч, Катажина Мільцарик, Вадим Липко,
Сергій Герасименко

PHOTOGRAPHERS
Ostap Nezruk, Katazhyna Mil'caryk, Vadym Lypko, Serhij
Herasymnko

Тираж: 200 прим.

200 copies

В оформленні каталогу використані фрагменти розписів Каплиці Св Луки (м. Івано-Франківськ), Церкви Перенесення Мощей Святого Миколая (с. Чорнолізці, Тисменичина), Каплиці Богоявлення (резиденція священника с.Чорнолізці, Тисменичина), Церкви Покрову Пресвятої Богоматері (сmt. Вільшана, Черкащина), Церкви Святого Духа (Києво-Могилянська академія, Київ) і твори сакрального мистецтва пензля художника Дмитра Гордіци.

The catalog introduces artworks of Ukrainian artist and iconographer Dmytro Horditsa. In addition to icons, it is illustrated by some details of Dmytro's church murals. There are details from the Church of St. Luke (Ivano-Frankivsk), the Church of the Transfer of the Relics of Saint Nicholas (the village of Chornolizci, Ivano-Frankivsk region), the Chapel of the Epiphany (the residence of the priest of the village of Chornolizci), the Church of the Intercession of the Theotokos (the village of Vil'shana, Cherkasy region), the Church of the Holy Spirit (Kyiv-Mohyla Academy).