

Черепанин В. М.

ІКОНА В КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Немислимо залишатись у мистецтві чистим реалістом.

Давид Бурлюк

Ніби сновидіння хворого, народжуються дивні образи.

Горацій, «Наука поезії»

Слова, слова, слова...

Вільям Шекспір, «Гамлет», II, 2

У статті проаналізовано деякі характеристики ікони в сучасному мистецтві, зокрема, деформації, ідейно-символічну умовність образів, лєттризм, тобто використання букв, слів, писаного тексту в художніх роботах, у контексті звернення до візантійської традиції в художніх течіях західного та українського авангарду.

Ідея і символ як головні об'єкти зображення

Європейське мистецтво ХХ століття позначене інтенсивними формально-технічними пошуками, наголосом на відображенні світу ідей. Такі тенденції знайшли вияв у зміні форми, символіці слова, кольору, звука, що є властивим і для ікони, врешті-решт - у руйнуванні традиційної гармонії класичного мистецтва [1]. Біля витоків авангардного мистецтва стояли Ніцше, Бергсон, Ріккерт, Шопенгауер, Фройд, від яких модерністи запозичували ідеї щодо творчості та художника. Навіть надлюдину Ніцше можна порівняти в певному сенсі з іконою: «Він передчуває нову людину; більше того: він ніби бачить лик цієї людини; "надлюдина" - створена ним ікона; на неї молиться Ніцше» [2].

Неокантіанець Ріккерт виступав проти реалістичного мистецтва як механічного копіювання природи. Він проголошує доступними пізнанню тільки уявлення, а не дійсні явища навколишнього світу. Копіями дійсності у нього виступають перетворені свідомістю власні уявлення. Це означало заперечення будь-якої можливості «об'єктивного» відображення дійсності чи то у свідомості, чи в мистецтві. Мистецтво не може копіювати чи створювати двійника, хоча «наші реалісти» неодноразово оголошували, що вони цього бажають [3]. Неокантіанці пропонували художникам виявляти трансцендентальні споглядальні форми (що намагалися зобразити й іконописці). Звідси виникнення в художніх течіях

початку ХХ ст. космічних понять, з якими вони співвідносили свої почуття і сприйняття [4].

За Шопенгауером, істинний художник намагається в кожній речі досягти її ідею. Він опиняється не тільки поза простором, а й поза часом, його мистецтво затримує колесо часу, тільки ідея - ось його об'єкт. Шопенгауер формулює теоретичні положення, котрі склали основу нового художнього методу, що базується на відмові від зображення дійсності: художник (іконописець), який пізнав ідею, а не дійсність, у своїй творчості відтворює тільки чисту ідею [5]. У Шопенгауера це запозичили кубісти. Суть проблеми для кубізму полягає в тому, що форма належить до сфери ідей, а не до прямого чуттєвого сприйняття. Кубісти вбачають завдання мистецтва у вираженні ідей, що передують формі [6]. Взаємозв'язок реальних об'єктів і явищ не цікавить художника, це предмет науки як нижчого порівняно з мистецтвом різновиду пізнавальної діяльності [7]. Це ідея про головну роль у творчості ментальних категорій і концепцій. Аполлінер відзначав, що кубізм «відрізняється від старого живопису тим, що є не мистецтвом імітації, а мистецтвом концепції, спрямованою на творення». Пікассо казав: «Я пишу об'єкти такими, якими їх мислю, а не такими, якими бачу», а М. Рейналь стверджував: «Ми оволодіваємо ідеєю об'єктів у її найчистішому втіленні». Матеріальність картини - це матеріальність знакової системи, яка, в свою чергу, була втіленням ідеї [8]. Аполлінер писав: «Бажаючи досягти ідеалу, художники презентують нам твори більше спо-

глядальш, аніж чуттеві, через них вони виражають метафізичні форми». Завдання мистецтва для кубістів - осягнути сутність речей, минаючи чуттеву видимість. Тому концепція має панувати над зором - кубісти за реалізм у середньовічному розумінні. Мислителі середньовічного реалізму вважали, що метафізичні абстракції такі ж реальні й навіть реальніші, ніж живі тіла, - *universalia sunt realia*. Кубісти створюють світ в ім'я надчуттєвої реальності, мають власний Абсолют [9].

По-своєму сприйняли ідею концептуального живопису футуристи: під концепцією вони мали на увазі свою ідейну програму. Боччони проголосив: «У нашому живописі концепція домінує над видимим, що сприймається тільки фрагментарно і, отже, роздроблюється» [10]. Як і кубісти, футуристи вважали, що твір мистецтва не повинен відображати дійсність: «Ми стверджуємо, що художник носить у самому собі пейзажі, котрі він хоче зафіксувати на полотні» [11].

Технічні й наукові досягнення викликали численні спроби реставрації та реформації релігійних уявлень наприкінці XIX - на початку XX ст. Ці течії вплинули на художню інтелігенцію, яка сприйняла їх на користь підтвердження своїх доказів про непотрібність і застарілість реалізму, зображення предметного світу. Під впливом схоластів раннього Середньовіччя (котрі, в свою чергу, перебували під впливом Платона) абстрактне мистецтво доводить, що видимий світ не має справжньої реальності, його істинною основою є ідеї, переважно геометричного типу, що їх ми повинні внести у зовнішній світ від себе. Мистецтво не повторює істинну реальність, а створює її наново. Піт Мондріан пише: «Щоб створити чисту реальність, необхідно звести форми природи до постійних елементів, а природний колір - до первинного кольору» [12]. Спосіб уявлення «ніщо» абстракціоністів - через «портрети» езотеричних ідей [13]. Теософія відвертала погляд художників від предметного світу, ставила їм за мету відтворення іншого, сакрального світу. Образотворче мистецтво перетворювалось на мистецтво відображення безплотних ідей. Через теософію обґрунтовувався вихід художника за межі предметного світу, сходження до духу [14]. Художня практика, зокрема Василя Кандинського і голландського абстракціоніста Мондріана, багато в чому виходила з теософської інтерпретації світу [15].

Врешті-решт, головний акцент авангарду - концентрація ідей. Оцінювання не якості «художнього», а якості ідей, що пропонуються для реалізації.

Авангардисти незадоволені професійною філософією, прагнуть до створення «нефілософії», яка була б споріднена з «немистецтвом». Теоретик і практик концептуалізму, методом творчості якого можна назвати «ідеопис» [16], Джозеф Кошут коментує: «В час, коли традиційна філософія нереальна через її неширисть, здатність мистецтва існувати залежатиме не тільки від невиконання служби, що легко виконується кіч-культурою і технікою, але, швидше, воно залишатиметься життєздатним завдяки неприйняттю на себе філософської сутності. В даний період, після філософії та релігії, мистецтво - це єдина спроба, котра виконує те, що в інших століттях називали "духовною здатністю людини". Авангард прагне породити "немистецтво" й поставити його на місце філософії. Діяльність художників створює щось особливе, світ концентрації ідей, уявлення про буття (свого часу цю функцію виконувала ікона.- Ч. В.). Авангард мріє про систему ідей; йому ввижається чистий інтелект, який насолоджується своїм буттям (той самий Бог, який мислить сам себе.- Ч. В.)».

Особливо помітні спроби авангарду створити «середовище», що не мало б аналогій зі звичним середовищем. Початок цьому було покладено ще в стилі модерн зі специфічною тенденцією пошуку «атмосфери» кімнат, театру, саду. Програма творців інвайронменту (1967 р.) проголошує «синтез психологічного і фізичного простору, співавторство з візитерами середовища». Конструкція середовища авангарду повинна створюватися особливими засобами, коли сама матерія чи об'єкт - тільки знак або носій знака. Це спроба відтворити середовище ідей. Кошут зауважує: «Мистецтво - сила ідеї, а не матеріалу». За теорією авангарду, те, що ми бачимо як об'єкт чи суму об'єктів, є тільки постійним натяком, алюзією на щось інше, реально неіснуюче [17].

Таке символічне сприйняття світу і творів людських рук - одна з характерних рис середньовічного світогляду. Спираючись на філонські та неоплатонічні традиції, вже перші християнські мислителі, а згодом і ранньовізантійські отці Церкви побудували розгорнуту систему знакосимволічного світосприйняття. Значний внесок до неї зробили Климент Олександрійський, Ориген, Григорій Ниський. Псевдо-Діонісій Ареопіт розробив найповнішу теорію символічного означення трансцендентного Абсолюту, що лягла в основу всього середньовічного символізму, визначивши напрям розвитку середньовічної, в

першу чергу візантійської свідомості і характер середньовічного, частково східнохристиянського мистецтва [18]. В основі візантійського творчого методу лежав пошук конкретно-чуттєвого нетотожного аналога трансцендентної ідеї, іманентної світу буття [19]. Сюрреалістичний принцип «визначеності ніколи не баченого» може бути дефініцією ікони: це визначеність того, що людина ніколи й ніде не зустрічала й не бачила [20]. Принцип образу-символу сповідувався іконописцями. Християнські теологи стверджували, що через видимий образ наше мислення повинно спрямовуватися до невидимої величі Бога, людина підноситься до божественного споглядання через образи. Метою іконописця було зображення не одиничного явища, а ідеї, що лежала в його основі. Ця ідея - прототип - розглядалась як творча думка Бога. До неї можна було лише наблизитися, але її неможливо було зафіксувати в матерії. Тому іконописці прагнули зображати не випадкові моменти, а незмінну сутність [21]. Ікони самі по собі як предмети не є об'єктом вшанування, а тільки видимими символами осіб, яким віддають шану [22]. Таким чином, іконографічний канон сприяв виникненню особливої пластичної виразності символу, який утворився на базі релігійного матеріалу і став основою образу візантійського живопису [23].

Авангард теж має символічну природу. Його символічність треба трактувати широко, поза конкретним співвіднесенням із символізмом як течією. Всі течії, що отримують назви перших «ізмів», будувались на спробі вловити окремі сторони загального символу. Так, фовізм - живописно-видовищне буття ієрогліфа, кубізм - конструкція знака, експресіонізм - символ духовного крику, метафізична школа де Кіріко - ілюстрація ситуації лабіринту, рання абстракція - буття непізнанного. Сам рух дадаїзму — символічний жест знищення всього символічного. Власне символ не було названо, зачіпалися тільки окремі його грані. Тому й мистецтво цього періоду існувало у формі натяку. Невловимість символу вимагала інтуїтивного та інтелектуального його пошуку. Це знайшло відображення і в багатьох маніфестах тих часів. Кандінський закликав до «переживання таємної душі» всіх предметів, експресіонізм висловлювався виключно за допомогою образів-символів. Складання іконографії мистецтва межі століть потрібно розглядати як спробу моделювання через символ часу, простору, природи, релігійної метафізики, трансцендентного буття [24].

Отже, мистецтво ХХ ст. визволило себе від естетичних параметрів і творить безпосередньо за допомогою ідей, часто не опосередкованих естетичними властивостями [25]. Художники більше не вірять у мистецтво, а тільки в ідею мистецтва. Мистецтво, залишаючись тільки ідеєю, починає працювати з ідеями. Підставка для пляшок Дюшана - це ідея. Коробка «Кемпбел» Воргола - це теж ідея, ів Кляйн, який продає повітря за порожні чеки в галереї, це теж ідея. Все це ідеї, знаки, алюзії, концепти. Мистецтво трансвестовано в ідею. Ідею трансвестовано в мистецтво. Як пише Бодріяр, усяке сучасне мистецтво абстрактне в тому сенсі, що воно просякнуте ідеєю набагато більше, ніж уявленнями форм і субстанцій [26]. Одне мистецтво (більшу частину якого складає традиційне, класичне мистецтво) творить переважно за допомогою видимого. Знати таке мистецтво - це знати, як воно виглядає, і що знання мистецтва - це досвід бачення, в якому й схоплюється видиме. Інше мистецтво (середньовічне чи авангардне) творить передусім ідеями. Знати це мистецтво, означає знати ідею [27]. Твір класичного мистецтва - це реальність, що володіє двома принципово різними аспектами: з одного боку - естетичними, а з іншого - фізичними. І сучасне мистецтво, й ікона фізичні аспекти якщо не відкидають, то трансформують, а авангард переважно заперечує ще й естетичні. Всі види класичного мистецтва - свого роду «подоба» або художня «ілюзія», яка представляє нам себе заради себе самої [28]. А ікони ж, за висловом Псевдо-Діонісія, «неподобні подобія». Більша частина класичного мистецтва надала перевагу вираженню в естетичному просторі. Сучасне мистецтво й ікона вибрали для реалізації семантично-символічний простір [29]. В епоху Середньовіччя зображення в цілому тлумачилось як посередник на шляху від видимого до невидимого. Ікона завжди пов'язана з границею в тому чи іншому вигляді - стіною храму, порталом, вікнами, вівтарною переділкою. Зображення - це завжди персоніфікована «діра» зі світу тварного, чуттєвого у світ небесний, трансцендентний.

У цьому плані цікава аналогія між іконою та вікном: храм без іконостасу відділений від вівтаря глухою стіною; іконостас же в ній пробиває вікна, і тоді ми можемо бачити, що відбувається за ними. Знищити ікони - означає замурувати вікна. Зображення є ніби багаторазово репродукованою рамою: від архітектурного обрамлення, через поля (клейма в «житійній» іконі), через

обрамлювальні фігури («свідки») - до сакрального центру, який, у свою чергу, є останньою дірою, що виводить у позамежний світ. В цьому сенсі ікону можна тлумачити не як власне зображення, а як потенцію зображення [30]. Характерно, що в ікони немає рами, що робить її «вікном», через яке видно певний цілісний просторовий овид [31]. Ікона - це більше, ніж зображення. Вона виходить за власні рамки, котрі зникають, коли вона бере участь у богослужінні. Практиці авангарду також властива ідея порушення/розмивання границь, випліскування себе по той бік, у життя [32]. Для Кандинського картина - теж «вікно у світ» [33].

Американський антрополог Роберт Редфілд у своїй статті «Мистецтво та ікона» стверджує, що «примітивне» чи «іконне» мистецтва й сучасне європейське мистецтво однаково важкі для сприйняття через свої трансцендентні значення. Він теж порівнює мистецтво з вікном, що відкривається в сад: тільки деякі глядачі здатні одночасно фокусувати свою увагу на рамі й на тому, що відкривається за вікном. Складність сприйняття виникає через запитання: а якщо саду за рамою немає? В сучасному живописі весь зміст людського досвіду міститься в самому «вікні», тоді як в іконі за вікном є сад [34].

Представник маси, який живе в сучасному суспільстві, не може протистояти потоку зорової інформації, що напливає на нього з усіх боків. Ця інформація утворює особливу область життєвого середовища, що оточує людину, - «іконосферу». Такою ж сферою для середньовічної людини був храм і «вікна» у ньому - власне ікони, що її утворювали [35]. Для сучасної людини все ще залишається можливість глянути у «вікно» (середньовічне чи авангардне) і побачити сад з іншого простору - простору ідеї.

Деформації та умовні образи

Марк Шагал писав: «Я почав писати перевернутий світ; я відділяв голови від моїх фігур, розчленовував їх на частини і змушував їх ширяти десь у просторі моїх картин» [36]. Цю яскраво виражену в авангарді орієнтацію на зруйнування зображення італійський критик Ренато Паджолі називає «іконоборством» [37]. Сутність сучасного мистецтва схоже сформулював Пікассо, визначивши живопис як «суму зруйнувань»: «Раніше картина створювалась поетапно і щодень до неї додавали щось нове. Вона була, звичайно, підсумком доповнень. Моя картина - під-

сумок зруйнувань. Я створюю картину, і потім я руйную її». Розгортання деструктивного начала здійснюється різними способами — шляхом зміщення планів, фрагментарністю окремих точок погляду, вилученням певних елементів. Цими ж засобами оперує й ікона. Спочатку цей демонтаж здійснюється у сфері художнього образу і його побудови - звідси різні деформації чи, точніше, створення нових форм зображення (ті ж деформації людських фігур в іконі), підкреслення матеріальності живопису (площини полотна, фактури фарб) [38] - поверхня ікони теж не прагне уподібнитися реальному простору і залишається площиною [39], - виявлення штучності живописних прийомів (зведена до схеми композиція, чітка контурна лінія, характерна і для ікони) і т. п. Згодом картина стала «фізичним об'єктом поряд з іншими об'єктами», лінія контрхудожньої активності змістилась - тепер уже йшлося про фізичну взаємодію між художником і його полотном, про «пантоміму живопису», що розігрувалась на його поверхні [40]. Роберт Клайн: «Сьогодні художник далекий від почуття несміливого вшанування порожнього полотна, він розігрує перед ним пантоміму садистської люті - бруднить його, перекреслює, засмічує, кидає на нього кислоти, палить і ріже ножем. Потім він обережно бере те, що залишилось, і несе до продавця». Гарольд Розенберг продовжує: «В якийсь момент художники почали сприймати полотно як арену, на якій потрібно було діяти, а не як простір, призначений для відтворення, аналізу чи "вираження об'єкта". Те, що здійснювалось на полотні, було не картиною, а подією (за словами Ліотара, сучасне те, що є подією, тобто неочікуваним, новим, неувяним; сучасність - це потреба постійно створювати ситуацію події. - В. Ч.). Тепер, звертаючись до мольберта, художник користувався не образом у свідомості, а матеріалом у руках, і прямував до нього, щоб щось із ним зробити. Образ мав стати результатом такого зіткнення» [41].

В іконописі підвищенню ролі деформованих фігур та предметів сприяла відмова від копіювання предметів реальної дійсності (теорія «неподобних подоб»). Деформації були, як правило, орієнтовані на посилення виразності. При цьому розрізняли 2 типи деформацій фігур: коригувальні й художньо значимі. Перші присутні тільки в системі храмових розписів: їхньою метою була необхідність коригування оптичних спотворень розмірів фігур, пов'язаних з відстанями і кутами погляду, під якими глядачу доводилось роз-

глядати композиції розписів. Для цього верхні фігури зображались у більшому масштабі, ніж нижні, використовувалось кілька шкал пропорцій для різних груп зображень. Цей прийом використовувався для того, щоб усі фігури композиції сприймалися відповідно до загальної пропорційної системи.

Окрім деформацій цього типу, велику роль грали художньо значимі деформації фігур, що виступали активними елементами художньої лексики. Це перш за все такі стилістичні риси, як подовжені фігури, широко відкриті очі, «перекручення» людських фігур, спрямовані на створення певної художньої виразності. Другим прийомом є зображення фігур без ніг чи без нижньої частини тіла. Здебільшого так зображались ангели або другорядні персонажі, «занурені» у тло. Заради єдності або створення певного художнього ефекту іконописці легко жертвували незначними художніми деталями, хоча в кожному конкретному творі подібні деформації можна пояснити своїми особливими закономірностями організації художньої структури, тому їхня семантика, відповідно, у кожному творі своя.

Значно більше, ніж людські фігури, деформувались неживі предмети — гори, дерева, архітектура, інтер'єр. Візантійський художник не працював з натури, його мало цікавив зовнішній вигляд предметів реального світу, точніше, він не бачив сенсу у фіксуванні цього зовнішнього вигляду. Будь-який предмет зображався не заради самого предмета, краси чи унікальності його форми, а як носій певного значення. Високий ступінь їх деформації, особливо гір та архітектури, що підвищує динамізм зображення, базується на християнській космології та антропології [42].

Фовісти теж вважали деформацію одним з необхідних прийомів творчості, досягаючи її переважно зміною кольору. Вони стверджували, що деформувати - означає порушити природність в інтересах твору, підкорити природні предмети вимогам картини. Очевидно, такі ж завдання ставить перед собою іконописець. При цьому фовісти розмежовували деформацію і стилізацію (2 типи деформацій в іконописі), розглядаючи стилізацію як підкреслення рис дійсності засобами тієї ж дійсності, наголошуючи на властивостях предмета, вкладених у нього природою, а деформацію — як прийом абстрагування від дійсності, засіб прояву ірраціональності, що її вони приписували художній творчості [43].

«Спотворення» реальності на картинах і

скульптурах кубісти називають не «деформацією», а «реформацією», претендуючи на тотальне зображення предметів [44]. Оскільки в речах божественне невидиме, треба на них натиснути, стиснути їх, деформувати, щоб змусити їх видати присутність, яка за ними ховається [45]. У творах експресіоністів ламанню і деформації підлягали будь-які вибрані художником предмети і всі без винятку людські образи. Образи зовнішнього світу перетворювалися на формальний засіб вираження суб'єктивних емоцій художників [46]. Мета творчості для експресіоністів - розкрити й донести до глядача нервово напруження, яке пережили самі художники. Деформація заради загостреної передачі сильних людських відчуттів стає основою їхнього стилю [47]. Приміром, Нольде часто звертався до християнської середньовічної тематики. Його євангельським картинам властиві спотворені пропорції, деформації фігур, покликані втілити не людський образ, а первинні скелети духу («Легенда про св. Марію Єгипетську», 1912; «Покладення у гріб», 191.5) [48]. Експресіоністи на чолі з Мунком, по суті, ввели деформацію в ранг одного з головних образотворчих прийомів. Цим вони поклали початок одному з принципів модернізму [49].

Прийом деформації був властивий і діяльності «Синього вершника», особливо Генріху Кампедоку, який досягав її введенням дивних арабесок, за рахунок чого предмети набували майже невагомості у просторі [50]. В іконі такий ефект досягався за допомогою німбів. У візантійському живописі композиція починала будуватися з круга німба як символу небесної досконалості. Саме система німбів визначала гравітаційний центр ікони. Тому в іконописі фігури ніби ширяють, а не стоять на землі, що надає нематеріальності і своєрідної позап просторовості [51]. Явленський, який теж як і Василь Кандинський та Франц Марк входив в авангардистські кола Мюнхена, підпавши під вплив ікони, писав переважно великі, на ціле полотно голови жінок: обличчя застигли, з величезними очима (на очі в іконі акцентується головна увага: за традицією візантійського мистецтва, очі малювали більшими, ніж вони є насправді, надзвичайно виразними, як ознаку багатого внутрішнього життя, «всевидящими»; з якого б місця не дивитися на такі очі, вони завжди спрямовані на нас). Спрощені за формою, позбавлені індивідуальних рис, ці образи нагадували маски-символи [52].

Отже, можна простежити схожі з іконою «деформації» від фовістів до ранньої абстракції.

«Деформації», що їх використовуватимуть наступні напрямки, вже не матимуть з іконою нічого спільного.

Літературність художнього твору

У ХХ ст. виникло цікаве явище сполучення безсловесного твору мистецтва з потоком висловлювань, що супроводжує його появу. Без цих словесних ін'єкцій жодна авангардна течія не могла б існувати. Гарольд Розенберг з цього приводу зазначає: «Сучасний живопис - свого роду кентавр: наполовину засоби мистецтва, наполовину - слова. Слова є суттєвим елементом, здатним перетворити будь-які матеріали (світлові промені, шнурки, каміння, землю) на матеріали мистецтва. Якщо сьогоднішній твір не має більше вербальної кореляції, то це тому, що його специфічний характер розчинився в морі слів. Мову літератури було вигнано, живопис більше не сприймається як метафора досвіду, доступного вираженню у словах чи у фарбах. Живопис вводить очі й свідомість глядача в стан конфлікту; як зауважив Гесс, казка про нове вбрання короля луною відгукується при народженні кожного модерністського руху в мистецтві. Якщо необхідно прийняти твір, конфлікт очі - свідомість повинен бути вирішений на користь свідомості, тобто на користь слів, що їх увібрав твір. Живопис сьогодні пізнається вухами. Сучасна художня практика перевернула колишню послідовність: замість виводити принципи з того, що бачиш, вона вчить око "бачити" принципи» [53]. Крім того, якщо твір авангарду - візуально-мовний «кентавр», то авангард як такий - теж «кентавр», наполовину створений художниками, наполовину - системою «промовшн». Залежність авангарду (точніше, його апропріація) від комерційних закладів така ж, як і залежність середньовічного мистецтва від церкви: той самий очевидний і часто жорсткий диктат [54].

Іконографічний канон також великою мірою «літературний»: він виконував передусім функцію опису релігійного тексту, тобто ніс інформацію історико-розповідного плану. Іконографічна схема в цьому розумінні практично була тотожною буквальному значенню тексту. Іконописці спиралась на відомий їм матеріал літератури релігійного змісту: біблійні тексти, церковну поезію, апокрифи, догматичну літературу, - тобто існував певний літературний диктат у мистецтві іконопису. Іконографія була посередником і кордоном між літературою (у найширшому значенні

слова) і живописом. Вся літературна інформація концентрується в іконографічній схемі. Художня інформація виникає вже на основі цієї схеми.

Другим важливим елементом зв'язку тексту і зображення є написи на іконах, що мали релігійно-символічне значення перш за все на рівні іконографічного канону. Слово, як вічний Логос, вписане у зображення, особливо скорочене означення Бога (наприклад, такі священні монограми, як ІСХС (Ісус Христос), МРОУ (Мати Божа) та інші, що нагадують східну пристрась до каліграфії [55]), було ознакою всюдисутності християнського Логосу, свідченням присутності Істини в іконі, утвердженням позаемпіричного характеру зображеної події. Тому не випадково минулий час оригінального тексту на іконі замінюється теперішнім. Ця знакова функція напису, слова на іконі була пов'язана з інформацією, що розкривалась на рівні іконографічного канону [56]: було дано зорові аналоги релігійним текстам, зображено «притчі», тобто алегорії, символи, знаки, котрі, як і у вербальному тексті, треба розуміти не буквально, а в переносному значенні. Створення буквальних візуальних образів на основі словесних метафор і притч, які за своєю природою не візуалізуються, привносять у живопис такий сильний елемент «екзегези» і «літературності», що призводить до порушення цілісності і внутрішнього суверенітету іконописних образів. В результаті ясні, чисті, сформовані живописні образи почали зникати серед великої кількості складних інтелектуалістських алегорій, що свідчить про близькість панування ери *ratio* і над релігійною свідомістю, і над безпосереднім художнім відчуттям [57]. Врешті-решт, ікона не є ілюстрацією до Письма, а повною його тотожністю. Слово Письма є образом, як і образ є словом [58]. Тільки завдяки тому, що іконописець дає картині ім'я, надписуючи його, вона стає іконою та іпостатично пов'язується зі своїм прототипом. Не кажуть - «малювати ікону», ікону пишуть, і це слово співвідноситься не тільки з нанесенням назви, а й з усім тим, чого вчить ікона, поставлена таким чином поряд з Письмом і підпорядкована літературним жанрам. Предметом її зображення є не іпостатична присутність, а богословська дидактика. Ікона не представляє персонажі, а ілюструє риси. Пафос ікони досягається грою фарб і геометричною структурою, покликаною донести до глядача богословське тлумачення таїнства [59].

Художники-кубісти зустрілись із ситуацією, коли весь світ заговорив - обсяг інформації різко

зріс. У кубістичних картинах з'являється багато цифр, окремих слів, розкиданих на полотні, абрєвіатури, характерні для епохи (написи на вітринах магазинів, номери автомобілів, розпізнавальні знаки на літаках). Багато написів натякають на назви вулиць, кафе, марки вин, сорти тютюну. Частина слів подається скорочено, фрагментами. Інколи, як певна гра, використовувались навмисні помилки у написанні або застосовувались такі спотворення, що одне слово переростало в інше, утворюючи якийсь гібрид. Таким чином, картини кубістів наповнювались різною інформацією і не можуть розглядатися тільки як пластичні експерименти. Живопис став перекладом об'єктів на знаки [60].

Американець Стюарт Девіс, експериментуючи з колажем і створюючи живописні імітації колажних елементів, вводить у композиції літери і слова, що з часом стали важливими компонентами його абстракцій («Лакі Страйк», 1921). У пізніших роботах він перетворює ці знаки на каліграфію вирізаних слів, котрі несуть функцію абстрактних форм [61]. Захоплений абстрактним і символічним значенням слів, які він почав включати у твори, Девіс прийшов до таких картин, як «Маленький гігантський натюрморт» (1950), де слово стало головним змістом полотна. Ця робота визначила його пошуки у 50-ті роки. Використання слів як елемент живопису характерне для картини «Репт ет Реппорпорт'с» (1952), в якій алітеративний, сленговий вираз став головним, що привернуло увагу художника [62].

Вся історія сюрреалізму як руху є взаємодією літератури та образотворчого мистецтва. Нові форми, що виникали в результаті художньої практики, наявні згодом у 60-х роках (гепенінг, об'єкти). Незважаючи на те, що практика сюрреалізму була взаємодією різних мистецтв, її джерелом було не власне мистецтво, а поетичне, літературне начало. Такий взаємовплив літератури і мистецтва приводить до утворення нероздільної художньої практики - наративного мистецтва, візуальної поезії, скульптур Тінгелі [63]. Лідер сюрреалістів створив новий революційний літературно-художній жанр віршів-предметів - віршоречей - сплав тексту і образу, поеми і напівскульптури-напівкартини [64]. Як писав сам Бретон: «Слова пробують свої сили в живопису, і нам ще треба замислитися над їхньою архітектурою» [65]. Віршоріч - це спроба об'єднати поезію і пластику, сусідство зорових образів і письмових знаків, пластичний вимір письмового

тексту, - своєрідна амфібія, яка живе на межі двох стихій - знака і образу, зорового і словесного мистецтв. Нею не просто милуються, її читають. Витоки віршоречей - у колажах і в Бретонівій концепції поезії - зорового образу як містка, що поєднує дві реальності. Елементи віршоречей були і в Середньовіччі (за словами К'якко: «Образи і слова були метафоричним втіленням внутрішньої ідеї»). Живопис кубістів намагався передати декілька реальностей відразу, і віршоріч - нероздільність образу і слова, в ньому борються дві сили: з одного боку, письмові знаки прагнуть перетворитися на образи, а з іншого - образи переходять у слова. Знак переважає зображення, це перемога слова: зображений предмет ніби римується з текстом. Кожне зображення, як і слово, здатне означати один чи декілька предметів - в основі лежить цілий всесвіт символів. Світ для автора - це книга. Традиція такого сприйняття походить з Середньовіччя - Бретон шукав сліди знання всесвітнього закону «подобія». Вирвані з контексту, предмети у віршоречах вже не предмети, але ще й не знаки. Це німі предмети, що вмюють говорити. Бачити їх - означає чути [66].

В мистецтві постмодернізму також зустрічається увага до слів. В поп-арті головний акцент ставиться на написи (наприклад, «Мати - це мати» і т. п.) [67]. Концептуалізм - теж лінгвістичне мистецтво. Художник не творить, усе, що він назве мистецтвом, є ним. Усе залежить від слів, а не від діла. Як писав Кошут: «Слова мають багато спільного з картинами. Мистецтво - це джерело інформації». Велику роль відіграє друкований текст, але так, щоб його неможливо було розглядати як літературу. Різні тексти, відтворені на полотні чи папері, бралися зі словників. Наприклад, виставка «Концепція» (1969) складалась із досьє, окремих аркушів паперу, списаних від руки чи на машинці і розвішаних на стінах музею. Іншими експонатами були фотографії та різні схеми, випадкові за своїм змістом. Художник Вене виставив збільшені сторінки з наукових книг, взяті навмання і в такому вигляді позбавлені сенсу. Мета цієї демонстрації полягала в тому, щоб нагадати глядачеві роль інформації у ХХ ст. [68]. Схожим є проект українського графіка Павла Макова «Книга Днів» - щось на зразок інтимного щоденника, книжки, яка вийшла за межі палітурки і розташувалася на стінах: кожна робота є окремою сторінкою цієї книги. Можливо, вперше в історії візуального мистецтва відбулася справді революція, коли

власне візуальність відступає на задній план - натомість перемагає вербальність. Деактуалізувалася стара істина про те, що «краще один раз побачити». Акціоністське мистецтво не обов'язково бачити - щоб оцінити мистецький продукт, достатньо почути або прочитати його опис: важливе не спілкування з творами як такими, а інформація про них. Відеофіксація існує також швидше як форма опису, до того ж неможлива без вербального супроводу. Кожну нову ідею слід коментувати - на початку завжди текст, книга [69] - до того ж самим автором. Репрезентація творчості супроводжується текстами (концепцією) самого художника - можливо, таким чином втілюється його мрія «вбити критика», запропонувавши йому померти голодною смертю [70].

Для російського концептуалізму текст, слово також мали величезне значення - візуальне мистецтво вербалізувалося. Дмитрій Прігов є знаковою фігурою російської концептуальної культури, оскільки в своїй постаті він поєднує художника й поета. Для нього важливий не сам текст і не літератор, який цей текст продукує, а той момент, коли літератор проявляє свою поведінку. З цього погляду перформенс виявляється чи не найвдалішим засобом передачі мистецького повідомлення [71]. Тобто суміщати літературну професію з певною активністю у візуальній області є характерною рисою московського кон-

цептуалізму (скажімо, пов'язаний з живописом Рубінштейн друкує свої вірші на малюнках, щоб кожен рядок потрапляв у рамку, в зображальне поле) [72].

В іконі текст розташовується всередині, і призначення написів у ній — конотативне: ввести глядача в саме зображення. Назва, скажімо, абстрактної картини теж або означає саму картину, або є спробою передати в словах її суб'єктивний вплив. Але назвою справа не обмежується, бо зміст картини фактично виноситься за її межі і стає розгорнутим коментарем до неї. Саме критика відрізняє сучасне мистецтво від попереднього: важливо не те, що говорить сам твір, а що говорять про нього [73]. Вся література-коментар у вигляді маніфестів, критичних статей, книг, брошур, передмов до виставкових каталогів не просто супроводжує сучасне мистецтво, а є його складовою, бо саме сучасне мистецтво існує у двоєдності своїх іпостасей - оптичної та риторичної. Це унікальний феномен в історії, бо, хоч література про мистецтво існувала завжди, ніколи ще вона не виступала в її сьогоденському призначенні: обґрунтовувати саме буття картини, висловлюватися словесно за мовчазний твір [74]. Живопис і шрифт прирівняно один до одного. Зображення підкоряється/дорівнює письмовому слову. Мистецтво і його пояснення нерозлучні.

1. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття.- К.: Либідь, 1997.- С. 163.
2. Андрей Белый. Символизм как миропонимание.- М.: Республика, 1994.- С. 259.
3. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве.- М.: Наука, 1978.- С. 18.
4. Там само.- С. 20.
5. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма.- М.: Политиздат, 1974.- С. 19.
6. Там само.- С. 40.
7. Там само.- С. 43.
8. Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений.— М.: Изобраз. искусство, 1984.- С. 32-34.
9. Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кубизм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений.- М.: Искусство, 1987.- С. 108-109.
10. Крючкова В. А. Вказ. праця.— С. 57.
11. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма.— М.: Политиздат, 1974.- С. 52.
12. Рейнгардт Л. Я. Современное западное искусство: Борьба идей- М.: Изобраз. искусство, 1983- С. 161-162.
13. Андреева Е. Джексон Поллок: между текстурой и метафизикой // Рассказы о художниках. История искусства ХХ века (Составители: Андреева Е., Чечот И.).- СПб.: Гуманитарное агенство «Академический проект», 1999.- С. 44.
14. Лукин И. П. Современное изобразительное искусство Запада (О социально-эстетической и идеологической сущности модернизма).- М.: Знание, 1986.- С. 12.
15. Там само.— С. 14.
16. Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. Творческая личность в контексте средневековой культуры.- М.: Наука, 1987.- С. 185-186.
17. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда.- М.: Изд-во МГУ, 1993.- С. 16-21.
18. Бычков В. В. Традиция символизма в древнерусской эстетике // Византия и Русь.- М.: Наука, 1989.- С. 133.
19. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы.- М.: Наука, 1977.- С. 144.
20. Кондратьев В. Легенды о Великих Прозрачных // Рассказы о художниках. История искусства ХХ века (Составители: Андреева Е., Чечот И.).- СПб.: Гуманитарное агенство «Академический проект», 1999.- С. 36-37.
21. Любимов Л. Искусство Древней Руси.— М.: Просвещение, 1981.- С. 26.
22. Ярема В. Дивний світ ікон.- Львів: Логос, 1994.- С. 3-4.
23. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы.- М.: Наука, 1977.- С. 63.
24. Турчин В. С. Вказ. праця.- С. 21-23.
25. Левчук Л. Т. Вказ. праця.- С. 290.
26. Бодрийар Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий.

27. Левчук Л. Т. Вказ. праця.- С. 292.
 28. Там само.- С. 296-297.
 29. Там само.- С. 306.
 "SO. Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века.-Л.: Искусство, 1986.-С. 16-17.
 31. Дмитриева Н. А. Изображение и слово.- М.: Искусство, 1962.-С. 188.
 32. Автономова Н. С. В поисках новой рациональности. Опыт типологической характеристики некоторых тенденций современного буржуазного сознания // Вопросы философии.- 1981,- № 3.- С. 154.
 33. Рейнгардт Л. Я. Вказ. праця.- С. 187.
 34. Лапина Е. В. О влиянии «примитивного» искусства на европейский авангардизм начала XX века (Критический анализ концепции Р. Голдуотера) // Искусствознание Запада об искусстве XX века.- М.: Наука, 1988.- С. 159-160.
 35. Карягин А. А. Неомифология и современное буржуазное искусствознание // Там само.- С. 24.
 36. Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века // Книга неклассической эстетики.- М.: Наука, 1998.- С. 58-75.
 37. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм.- М.: Изобраз. искусство, 1979.- С. 69.
 38. Там само.-С. 34-35.
 39. Дмитриева Н. А. Вказ. праця.- С. 188.
 40. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм, М.: Изобраз. искусство, 1979.- С. 35.
 41. Там само.- С. 37-38.
 42. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы.-М.: Наука, 1977.-С. 154-158.
 43. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма.- М.: Политиздат, 1974,- С. 30.
 44. Там само.- С. 36.
 45. Безансон А. Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества.- М.: МИК, 1999.- С. 411.
 46. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве.- М.: Наука, 1978.-С. 41.
 47. Малахов Н. Я. Модернизм: Критический очерк.- М.: Изобраз. искусство, 1986.-С. 36-38.
 48. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений.- М.: Искусство, 1987.-С. 38-39.
 49. Рославец Е. Н. Разрушение образа: О некоторых тенденциях современного зарубежного искусства.- К.: Мистецтво, 1984.-С. 20.
 50. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве.- М.: Наука, 1978.- С. 63.
 51. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы,- М.: Наука, 1977,- С. 158-159.
 52. Рославец Е. Н. Вказ. праця.- С. 25.
 53. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм, М.: Изобраз. искусство, 1979.- С. 59-60.
 54. Там само.- С. 63-64.
 55. Аверинцев С. С. Премудрость Бога спорудила «Дім», щоб Бог перебував із нами: концепція Софії і значення Ікони.- К.: Вид. дім "КМ Академія", 1998.- С. 3.
 56. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы.- М.: Наука, 1977,- С. 145-148.
 57. Бычков В. В. Традиция символизма в древнерусской эстетике // Византия и Русь.- М.: Наука, 1989.- С. 135-138.
 58. Ярема В. Вказ. праця.- С. 38.
 59. Безансон А. Вказ. праця.- С. 148-150.
 60. Турчин В. С. Вказ. праця.- С. 97-98.
 61. Мартыненко Н. В. Живопись США XX века. Пути развития.- К.: Наук, думка, 1989.- С. 16.
 62. Там само.- С. 20.
 63. Кондратьев В. Вказ. праця.- С. 38-40.
 64. Дубин С. «Красота должна быть подобно судороге - иначе ей не выжить...» К 100-летию со дня рождения Андре Бретона // Иностранная литература.- 1996.- №8.-С. 231.
 65. Бретон А. В защиту Дада. Слова без морщин. Макс Эрнст. «Песни Мальдорора» графа де Лотреамона. Бросайте все. Ответ на вопрос «Фигаро». Кризис предметности // Там само.- С. 237.
 66. Пас О. Немые стихотворения и говорящие предметы // Там само.- С. 249-254.
 67. Турчин В. С. Вказ. праця.- С. 218.
 68. Рейнгардт Л. Я. Вказ. праця.- С. 289-291.
 69. Андрухович Ю. Сучасне мистецтво України? Сучасне мистецтво Східної Європи і Україна? // Кінець кінцем. Альманах про сучасне візуальне мистецтво і культуру.- 1999 - 2000.- № I,- С. 30-31.
 70. Звіжинський А. Наприкінці... // Там само.-С. 110.
 71. Деготь Е. Дважды девяностые: катастрофа и гедонизм // Художественный журнал.- 1999.- № 28-29,- С. 3.
 72. Смирнов И. П. Экскурс I. Умозрение и зрение // Homo homini philosophas...- СПб.: Алетейя, 1999.- С. 143.
 73. Пас О. Изобретение - отсталость - современность // Поэзия. Критика. Эротика.- М.: Русское феноменологическое общество, 1996.- С. 122.
 74. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм.- М.: Изобраз. искусство, 1979.-С. 128.

V. Cherepanyn

ICON IN THE CONTEXT OF THE AVANT-GUARD ART: TO A PROFOUNDING QUESTION

The article explores such features of the icon in the contemporary art as deformations, ideal, symbolic and conditional character of images, lettrism (that is the usage of letters, words and texts in the works of art) in the context of addressing to the Byzantine tradition in the art trends of Western and Ukrainian avant-guard.