

культурографії душі в естетиці «без берегів» (Р. Гароді) свідчать, що малярство Ольги Петрової — це і подорож, і сповідь одночасно. Вона

створила свою кольорову імперію як мандрівник невидимими шляхами філософії етнокультур і власної душі.

Список літератури

1. Петрова Ольга. Інші береги... Живопис : [каталог] / О. Петрова. — К. : АДЕФ-Україна, 2012. — 196 с.
2. Личковах В. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду / Володимир Личковах // Київська старовина. — К., 1998. — № 4. — С. 51–58.
3. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ — початку ХХІ століть / Володимир Анатолійович Личковах. — К. : НАКККіМ, 2011. — 223 с.
4. Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / Володимир Личковах. — К. : Вид-во ПАРАПАН, 2011. — 196 с.
5. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття — початку ХХІ століття [Текст] : збірка статей / Ольга Миколаївна Петрова. — К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. — 400 с.
6. Личковах В. А. «Зазеркальє» неклассической эстетики / Владимир Анатольевич Личковах, Ольга Николаевна Петрова // Перспектива метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997 г.). — СПб., 1997. — С. 46–56.
7. Петрова О. Япония. Дневник туриста в «розовых очках» / Ольга Петрова. — К., 2005. — 39 с.

V. Lychkovakh

ETHNOCULTUROGRAPHY OF OLGA PETROVA'S "RAINBOW EMPIRE"

The article presents the imagery of the well-known Ukrainian artist and Professor of NaUKMA Olga Petrova. Taking as an example her new exhibition "Other Shores" in the National Museum of Russian Art (Kyiv, February 2012), the author analyzes the culturological motifs and aesthetical characteristics of the art of the artist-culturologist-philosopher.

Keywords: study of art, culturology, ethnoculturography, ethnic culture, chronotopos, Ukrainian transavangarde, Olga Petrova, Kyivo-Mohylyanska Academy.

Матеріал надійшов 17.01.2013 р.

УДК 7.038.14:271.2:27–526.62] (477 + 470)

Лозова Л. Я.

ДО ПИТАННЯ «МЕТАФІЗИЧНОГО РЕАЛІЗМУ» К. МАЛЕВИЧА У ЗВ'ЯЗКУ З ПРАВОСЛАВНОЮ ІКОНОЮ

У статті критично проаналізовано «метафізичний» погляд на традиційну православну ікону, який в сучасній літературі призводить до спроб пов'язати її на філософсько-теологічному рівні із супрематичними роботами К. Малевича. Окреслено вісім некоректних засновків щодо ікони, які впливають на некоректні висновки про спадкоємний зв'язок між іконою та супрематизмом.

Ключові слова: ікона, православ'я, теологія, супрематизм, К. Малевич.

У сучасній мистецтвознавчій та культурологічній літературі є думка, що існує певний позитивний зв'язок між іконографією супрематизму К. Малевича та традиційною православною іконою. Найпоследовніше концепцію цього зв'язку

представлено у працях Т. Левіної [2] та Е. Спайра [16]. Головна їх ідея в тому, що між супрематичними картинами К. Малевича та іконою існує не лише формальна схожість, зумовлена відкриттям давньої ікони на початку ХХ ст. і за-

хопленням іконою художників-авангардистів (на рівні композиції, кольору тощо), а й певна генетично-сутнісна спадковість, що сягає філософсько-теологічного рівня. Ці публікації засновані на тому, що християнська ікона пов'язана з візантійською теологією, але не обов'язково звичною церковною. Існує певна — не очевидна, не формальна, але справжня — «іконічність» ікони (тобто те, що робить ікону іконою), пов'язана з її *метафізичним* виміром, яка виводить ікону за межі традиційного церковного християнства, християнських образів та сюжетів. Ця універсальна справжня іконічність та її осмислення, згідно з вищезгаданими текстами, може проявлятися в дуже несподіваних, але парадоксально близьких іконі образах і теоріях — особливо в культурі, що має глибоке православне коріння. Саме завдяки цій іконічності «метафізика» православного християнства й «відроджувалася» в мистецтві авангарду першої чверті ХХ ст., а особливо в супрематизмі К. Малевича. Оскільки найповніше такий підхід представлено у розлогій статті Т. Левіної, у цій статті ми називатимемо його концепцією «метафізичного реалізму».

Незважаючи на залучення багатьох джерел як стосовно мистецтва авангарду, так і стосовно ікони, концепція метафізичного реалізму, на наш погляд, має багато недоліків. Гіпотеза цього дослідження полягає в тому, що вона є радше апологією погляду, яким бачить ікону сам авангард (і передусім Малевич) з його досить еkleктичною філософсько-богословською та естетичною основою. З культурологічної точки зору цей погляд цікавий, оскільки на безлічі прикладів свідчить про прагнення інтегрувати ікону в контекст художньої культури першої третини ХХ ст. Але уважний розгляд самого феномену ікони може продемонструвати, що для того, щоб робити висновки про своєрідний «збіг» або «перетин» ікони і авангарду, потрібні більш глибокі підстави на рівні східнохристиянської теології, антропології, космології, які цілком відсутні в супрематичному мистецтві К. Малевича. З огляду на це, спробуємо окреслити комплекс некоректних, на наш погляд, засновків, з яких виходить концепція «метафізичного реалізму» відносно ікони, та продемонструвати, як вони впливають на хибне розуміння зв'язку між іконою та супрематизмом¹.

¹ Про теологічні невідповідності між іконою і супрематизмом згадують в сучасній літературі, яка тягнє до церковності. Найповніше і найакадемічніше думку про бого- та іконоборництво Малевича висловлює Андрій Яхнін, який називає мистецтво авангарду «лабораторією розпаду». Головна ідея Яхніна полягає в тому, що хоча, услід за Ф. Серсом, можна визнати, що авангард (і супрематизм) був «маршрутом, що веде до порогу

Вторинність христологічності (Засновок 1)

Хоча слова «Христос» і «Воплочення» в концепції метафізичного реалізму трапляються досить часто, христологічність і христорцентричність ікони видається в ній радше додатковою, ніж визначальною характеристикою ікони порівняно з її *метафізичністю*. А це означає, що все богослов'я Візантії до і періоду епохи іконоборництва, яке відображало вже сформовані церковні християнські уявлення про Трійцю й Богочоловіка Христа (затвержені на семи Вселенських соборах), як і пов'язані з ними уявлення про світ і людину, що зіграли вирішальну роль в остаточному проголошенні іконошанування як «Торжества Православ'я» у 843 р. — виглядають як неістотні, у чомусь випадково-історичні, і виводяться за дужки². Значною мірою спираючись на праці Флоренського³, сучасні прихильники метафізично-іконічної концепції авангарду «в обхід» церковно-христологічного дискурсу пропонують низку тверджень, які, на наш погляд, свідчать про недостатнє розуміння засад візантійської теології та її значення для іконопису. Нижче ми спробуємо ідентифікувати ланцюжок цих некоректних тверджень і продемонструвати ту логіку, яка закономірно прокладає місток від них до супрематизму К. Малевича.

Ікона як зображення Божества (Засновок 2)

За концепцією «метафізичного реалізму» християнська ікона — це насамперед спроба специфічним способом уявити, описати, зобразити (і так наблизити до вірянину) *трансцендентне, невидиме, невимовне, ідеальне*. Так, Спайра пише: «... згідно із цим богослов'ям,

трансцендентності», трансцендентне не обов'язково означає божественне: «за межею» цього світу Малевич, на думку Яхніна, сягнув не Бога, а темного царства самого диявола: «Серце випускає одну просту думку: реальність існування сатани не менш очевидна, ніж існування матеріального світу» [12, с. 99]. Однак хоча Яхнін і зазначає в передмові, що збирається описувати «антимистецтво» зі святоотецьких позицій, емоційна риторика засудження авангарду у нього явно переважає над власне аналізом і показом невідповідностей між іконою і супрематизмом. На нашу думку, ця тема потребує більшої уваги.

² «Ми не будемо вдаватися до дуже цікавих, але складних міркувань про природу Христа, оскільки наше завдання інше, і воно, проте, пов'язане з богослов'ям образу», — наголошує у своїй ключовій статті Левіна [2, с. 22].

³ На цей підхід, очевидно, дещо вплинув о. Павло Флоренський, який припускав, що в пошуку нової моделі художньої культури, яка була б одночасно об'єктивною й абсолютною, деякі художники авангарду стали чутливими до універсальних або архетипічних форм і конфігурацій, закладених у національній підсвідомості. За Флоренським, ці форми сформувалися в давнину, але стали священними завдяки православним іконописцям, через яких і були наділені святістю Христа. Так Флоренський неявно відсував власне християнський богословський зміст ікони на другий план [8, с. 272–279].

Бог, втілюючись у матерії як Христос, установив принцип, на основі якого надалі стало правомірно й належно *зображувати Божественне в матеріальній формі*. Було проголошено, що ікони — застосування цього принципу» [16, с. 15] (курсив наш. — Л. Л.). В. Бичков стверджує подібне: «Ікона за сутністю своєю, як і її головний божественний Архетип, антиномічна: це — вираження того, що неможливо виразити, й зображення того, що неможливо зобразити (курсив наш. — Л. Л.)» [11]. Головними об'єктами ікони тут виявляються «ідея й символ» [9, с. 77–79]. При цьому фізичне, земне, людське, видиме, описуване («описуємоє»), матеріальне в образах і сюжетах ікони в антиномії «вираження того, що неможливо виразити», уявляється чимось другорядним, таким, що не має прямого стосунку до власне іконічності. «Людське» виглядає радше як вимушена необхідність, у чомусь протиставлена чистій духовності перешкода, матеріальні пута, без яких, однак, ця чиста метафізична реальність недоступна для людей; це *платонічна дійсність*⁴. Істинне метафізичне уявляється схованим за зовнішнім виглядом ілюзорного міметичного (життєподібного) зображаного; його потрібно «розшифрувати», виявивши *реальну метафізичну схему, яка уявляється «зашифрованою»* в іконі подібно до того, як Божественне, приховане за матеріальним, зашифроване в зовнішньому вигляді Христа, як душа, що живе в тілі.

Наслідки такого розуміння для інтерпретації супрематизму колосальні, адже завдяки ньому стає можливим стверджувати, що те, що ікона *передчуває* у своїй вимушеній міметичній обмеженості, може бути подолане в безпосередній (звільненій від тенет матеріальності й міметизму) супрематичній безпредметності нуля «вічного спокою» (за назвою головного теоретичного трактату Малевича «Супрематизм. Світ як безпредметність, або вічний спокій»), відображеній в «Чорному квадраті», оголеній іконі сучасності: «Немає жодної [традиційної] ікони, де був би зображений нуль. Сутність Бога — нуль благ, і в цьому одночасно благо. Нуль як кільце преображення всього предметного в непередметне» [4, с. 84].

З погляду ж традиційної іконології думка про те, що ікона є зображенням Божества, є хибною. У класичній праці Л. Успенського читаємо: «*Ікона не зображає Божественне; вона є свідченням причетності людини до Божественного жит-*

⁴ «Однак мистецтво існує для того, щоб показувати, що чутства, об'єктивна реальність (видима реальність) ілюзорна (курсив наш. — Л. Л.) так само, як і в часи Платона» [2, с. 33].

тя» [7, с. 132]. Це твердження спирається на халкидонський догмат Боговоплощення: у Христі людина не зникає, але «незлітно і нероздільно» з'єднується з Ним, «обожується», виповнюючи своє призначення. Як створений світ не протиставлений нествореному Богові, так і божественне і людське не протиставлені, але чудесно поєднані у Христі; Саме про цей союз, а не про «безобразне», нульовий абсолют і свідчить, згідно з православною теологією, ікона, в той час як Малевич у своїх численних текстах протиставляє взаємовиключні «предмет» (людське) і «безпредметне» (божественне), не визнаючи жодної можливості їхнього гармонійного співіснування.

Виняткова катафатичність/ апофатичність ікони (Засновок 3)

Інша некоректна думка, якою обґрунтовують далекосяжні висновки щодо зв'язку ікони й супрематизму, полягає в тому, що ікона є або винятково катафатичне, або апофатичне твердження про Божественне. З катафатичністю пов'язують міметизм (життєподібність) традиційної візантійської ікони: така міметична ікона, саме через її міметизм, мовляв, не може достовірно передати апофатичного досвіду, тобто досвіду незбагненності Бога, про який читаємо, наприклад, у Псевдо-Діонісія Ареопігита. Це міркування наводить на думку, що чим ікона репрезентативніша (тобто більш міметична), тим більшою мірою вона катафатична, і навпаки. І оскільки апофатичний досвід негласно визнається вищим способом пізнання, ніж катафатичний, повне зникнення репрезентації в супрематичній безпредметності К. Малевича (як і антираціоналістичні випадки в його текстах) уявляється актуалізацією нереалізованого в церковній традиції апофатичного потенціалу ікони [1; 14]⁵. Згідно з Левіною, навпаки, ікона — радше катафатична, ніж апофатична, але цей ката-

⁵ Наведемо докладний опис цієї ідеї у Віктора Бичкова: «Малевич фактично приходив до художнього апофатизму, до якого не дійшла традиційна ікона Середньовіччя, хоча апофатичне (негативне) богослов'я було, як відомо, поширене у Візантії й, почасти, у Давній Русі. [...] Ікона в цьому плані може бути уподібнена катафатичному (позитивному) богослов'ю, у той час як супрематизм Малевича свідомо ґрунтується на повному запереченні «предметного» зображення... Малевич, сам того до кінця не усвідомлюючи, зробив останній логічний крок у розвитку ікони — вивівши її на рівень художньо-символічної апофатики. Таку ікону, мабуть, могли б прийняти й візантійські іконоборці» [1]. Згідно з Курбановським, у «Чорному квадраті» Малевич створив «чорну літеру», містичний знак — означуване, яке одночасно позначало біль від неможливості досягти Абсолют і екстаз від сходження до нього...» [14, с. 367]. Це «абсолютне споглядання, негативна (апофатична) якість мислення; його колір міг позначати Найвищу Еманацию Бога, нестерпну для людського зору — згідно з Псевдо-Діонісієм Ареопігітом» [14, с. 367].

фатизм не обов'язково пов'язаний з мімезисом, а радше розуміється як твердження про близькість, безпосередню присутність метафізичного в іконі (Богоприсутність), про яку свідчить «Схід» від Палами до Флоренського [2, с. 22]. Так само, на думку дослідниці, відбувається і в супрематизмі: полотна Малевича свідчать про безпосередню присутність у них безпредметного абсолюту.

З іконологічної точки зору, однак, ікона не може бути ні винятково катафатичною, ні апофатичною. У Воплоченні Бог цілком являє Себе людині, і при цьому залишається цілком непізнаним у Своєму явленні як Бог. Ікона міметично описує те, що *можна* показати в іпостасі Христа: конкретний видимий Його образ. Вона катафатична тією мірою, якою репрезентує реальність маніфестації *людського* лику Божого (за назвою книги К. Шенборна [10]). В той же час трансцендентне Божество Христа залишається неописаним. Іконописний канон, сформований після іконоборницької кризи, за допомогою художніх прийомів: умовності і площинності зображення, специфічної перспективи, символізму кольорів, простору й певних об'єктів, написів — вказує на причетність тварного до божественного життя. Конвенційність іконописного канону привносить в ікону апофатичний досвід. Однак услід за В. Лоським необхідно наголосити: «як іконографічний “антинатуралістичний” апофатизм — *не іконоборництво*, так і негативний, антираціоналістичний шлях заперечень — не гносеомахія або відмова від пізнання» [3]. Як нам видається, *повна* відмова від мімезису в супрематизмі — його антиміметичний символізм — саме й означає гносеомахію й іконоборництво; внаслідок цього, позірний «апофатизм» Малевича, що виключає будь-яку схожість, не може розглядатися як власне іконічний.

Ікона як єдиносущний образ (Засновок 4)

Спайра стверджує, що у візантійській теології ікона сприймається як *єдиносущний* образ воплощеного Христа, тобто образ гранично *матеріальний*, тотожний Його обоженій матерії. У зв'язку з цим дослідник стверджує, що православне шанування матеріальної ікони пов'язане насамперед з ототожненням її з Христом по єству набагато більше, ніж внаслідок відношення зовнішньої подібності зображеного образу з Прототипом. Саме через це ототожнення, як уявляється Спайра, ікона і уможлиблює для вірянина безпосередню присутність Бога [16, с. 15]. Виходячи з такого розуміння ікони, дослідник

висновує, що «Чорний квадрат» Малевича, який так само безпосередньо представляє «оголений» абсолюту, більше наближається до граничної значимості ікон, ніж будь-який інший твір початку ХХ ст.

З точки зору теології теза про єдиносущність ікони та її прототипу є абсолютно неадекватною, а навпаки, іконоборницькою⁶. Іконошанувальники першого періоду боротьби з іконоборництвом відстоювали закономірність вшанування матеріальних ікон покликанням на Боговочленення (преп. Йоан Дамаскін), однак, особливо на другому етапі, наголошували, що лик Богочоловічої Особи Ісуса Христа подібний до Нього Самого, але сутнісно *не* тотожний. Розрізнення між *природним* і *штучним* образом у візантійському богослов'ї увів патріарх Никифор у IX ст. Воно дало можливість сказати, що ікона — як очевидно штучний образ — *наслідує* єству прототипу, але, однак, не має *того ж* єства⁷.

Мімезис задля емоцій (Засновок 5)

Як же все-таки в концепції метафізичного реалізму пояснюється міметизм традиційної ікони? Якщо *істинна* реальність схована за матеріальним і видимим (засновки 2 і 3), або, навпаки, якщо вона — у самій матеріальності ікони як такої (засновок 4), яку роль тоді відіграє подібність образу до його прототипу? Відповідь: життєподібність в іконі потрібна, щоб викликати *емоційну реакцію* неосвіченого вірянина, який не міг пізнати ікону в її *чисто* об'єктивному (метафізичному), безпристрасному спогляданні [2, с. 9]. Висновок — очевидний: нерепрезентативність без життєподібності — припустиме, більше того, внутрішньо властиве іконі явище, у ХХ ст. розвинене в супрематичній безпредметності Малевича.

Церковне розуміння ікони, однак, не передбачає поділу вірян на письменних і неписьменних. Аналізуючи богослов'я ікони преп. Феодора Студита, Шенборн пише: «У Церкві не буває двох розрядів християн — «примітивних» про-

⁶ «... поняття *образ, ікона* у розумінні іконоборців означали щось зовсім інше, ніж у розумінні іконошанувальників; оскільки для іконоборців істинною іконою могло бути лише щось таке, що було б тотожне зі своїм «архетипом», то лише євхаристію вони і могли визнати іконою Христа. Для православних же іконошанувальників саме тому Причастя вже не було іконою — образом, що воно [сутнісно. — Л. Л.] тотожне зі своїм архетипом» [7, с. 92].

⁷ «За допомогою запозичених ним в Аристотеля розумових категорій, Никифорові у певному сенсі вдалося провести «демистифікацію» образу, спокійно вказати йому на його місце й цим подолати перебільшене ототожнення образу і прототипу, у якій серйозно зав'язли як іконоборці, так і іконошанувальники» [10, с. 199].

стаків-вірян, які поки ще не можуть відмовитися від ікон, оскільки «занадто прив'язані до плоті», і «більш досконаліх», духовних християн, які вже не мають потреби в таких підпорах. Св. Феодор енергійно критикує цей «нерозумний поділ на дві групи» [10, 220].

Міметичний «розрив» між VIII та XIV ст. (Засновок 6)

Відштовхуючись від певних джерел, автори концепції метафізичного реалізму вбачають розрив між розумінням ікони епохи отців VII Вселенського Собору (що затвердив іконошанування), з одного боку, та «метафізичною» традицією іконопису другої половини XIV ст., з іншого. Згідно з цим баченням, міметизм, іконічний реалізм, запропонований VII Собором (після заборони символічних зображень Христа на V—VI Соборах), розвивався у візантійських фрескових розписах і мозаїці. «Іконописці ж виробили особливу образотворчу мову, далеку від ілюзорно-натуралістичних прийомів передачі дійсності. Ближче до шляху, наміченого учасниками VII Вселенського Собору, розвивалося західноєвропейське середньовічне мистецтво» [цит. за: 2, с. 30]. Що ж трапилося в іконописі Візантії? В XIV ст. завдяки Григорію Паламі одержала богословське обґрунтування чернеча молитовна практика ісихазму (від грец. *ісихія* — безмовність), що сягає ще IV ст. — практика безпосереднього (такого, що перевершує будь-яке інтелектуальне осягнення) споглядання нетварного Фаворського Світла, божественних енергій — що, як стверджували ісихасти, можливе не тільки в «житті майбутнього віку», але й тут, на землі. В іконописі прагнення передати цей досвід відобразилося у відході від ілюзійнізму в бік усе більшої умовності в передачі дійсності з метою концентрації уваги на надприродності досвіду. Цей ісихазм, на думку Левіної, перейшов з пізньовізантійського іконопису (Феофан Грек) у давньоруський, мінімально-репрезентативний (Андрій Рубльов, Діонісій) і набув тут ще більшої ваги, ніж у Візантії, наблизившись до «межі трансцендентного» [2, с. 26]; а після «перерви» на бароко та класицизм, зрештою перейшов у спадок до супрематизму.

«Нелюдський» досвід в ісихастській іконі (Засновок 7)

Наступний засновок пов'язаний з попереднім: у рамках метафізичного реалізму особливістю ісихастського досвіду уявляється той факт, що він «докорінно відрізняється від людського» [2, с. 27], тому що абстрактне пізнається лише

через абстрактне. У руській ісихастській іконі, згідно з Левіною, місця людині практично немає: святий (у своїй дійсності) виглядає *нелюдиною* в людській подобі⁸. Витоки цієї думки, напевно, в ідеях Павла Муратова — сучасника відкриття давньоруської ікони у 1910-х рр. та мистецтвознавця, який написав статтю про ікони в «Історію мистецтва» А. Грабаря і протиставляв відстороненість руських ікон натуралізові візантійських⁹. Левіна говорить про те, що «життя майбутнього віку», яке проповідувала саме руська ікона, символічно виражалася у відмові від репрезентації. І «саме ця відмова від репрезентації дозволила розвинути тенденціям Російського Авангарду, а саме Малевичу, Ларіонову, Гончаровій, Розановій та іншим» [2, с. 30]. Традиції руського та західного живопису постають в цій інтерпретації настільки різними, що породжують два зовсім різні явища: кубізм на Заході як подолання видимого простору розкладанням його на частини, і супрематизм в Росії як повне заперечення видимого простору. «Якщо футуристи й кубісти не повністю поривають з реальністю, то Малевич проголошує рішуче й безповоротне зречення дійсності» [2, с. 30]. Звичайно, висновок з цього в концепції метафізичного реалізму полягає в тому, що супрематизм, відмовляючись від антропоцентризму, продовжує «ісихастську лінію» руського мистецтва.

Однак з церковно-теологічної перспективи, саме тілесне Воплочення — як в епоху VII Вселенського Собору, так і ісихастських суперечок XIV ст. — залишається відправним пунктом і для ісихастської практики, і для ікони. Вчення Палами говорить не про окремі від людини метафізичні енергії, але про те, що «обожена плоть Христова одержала й передає вічну славу Божества. Саме цю плоть зображають на іконах і поклоняються їй тією мірою, у якій вона виявляє Божество Христа» [7, с. 198]. Подібність із людським ликом Христа, Богоматері, святого — на-

⁸ Про це, до речі, говорить авангардист Ларіонов, якого в підтримку своєї концепції цитує Левіна: «Святі на грецьких і візантійських іконах не позбавлені плоті й крові, як на російських іконах. Останні є абстрактні символи іншого життя. Вони не люди, перетворені на святих, як на грецьких і візантійських іконах; вони — святі, зображені в далекому від звичайного, символічному вигляді» [цит. за: 16, с. 60].

⁹ «Досить порівняти ікони та фрески кола Феофана Грека, безсумнівного, хоча і пізнього візантійця, з іконами та фресками руського рубльовського кола, щоб зрозуміти цю відмінність. Скрізь, де подих реальності, натуральності та портретності ликов, де думка про імпресіоністично зрозуміле освітлення, де об'ємне начало впереміш з площинним, де життєва композиція, о — це від Візантії. Скрізь же, де чиста умовність та відстороненість, де строгість стилю непогрішима, де композиція абсолютна — це Русь. [...] Руське мистецтво належить за своїм формальним виразом до числа найчистіших, найвідстороненіших, найменш пов'язаних з життям мистецтв» [5, с. 63].

віть найумовніша — тут залишається ключовою, оскільки, як і раніше, ікона свідчить про причетність тварного до божественного життя. Так само неадекватним є і уявлення про однозначну еволюцію ікони від ілюзіонізму до умовності. Згідно з О. Поповою, два типи світогляду і відповідні їм два типи іконопису — чуттєво-ілюзіоністичний і аскетично-умовний — одночасно існували у візантійському мистецтві від самого початку його становлення [6]. Звичайно, ісихастська ікона XIV ст. належить радше до другого типу. Однак важливо підкреслити, що умовність XIV ст. не була цілковитим нововведенням, а радше продовжувала попередню традицію, яка спиралася на той самий догмат Боговоплощення, що й ікони періоду іконоборництва; те ж стосується і руської ікони¹⁰. Тому «виводити» з ісихастського мистецтва супрематизм, що виключає людину й людський досвід (як «предмет», що протистоїть «безпредметності»), позначаючи мистецтво Малевича як метафізично-руське явище, уявляється некоректним.

Розчинення в Абсолюті як мета ікони (Засновок 8)

Тепер відзначимо найважливіший у нашому дослідженні момент: у концепції «метафізичного реалізму» відмова від людини і її досвіду, яку деякі дослідники вбачають в іконі, явно пов'язана з відмовою від *особистісності*, зі смертю самої заради розчинення в Абсолюті, нібито шуканого і в іконі, і в супрематизмі. Ціль ікони Спайра розуміє як приведення до реальності Христа — адже власної ідентичності ікона не має. Коли ж відкривається ця, остаточна реальність, самоусунення ікони й людської реальності, на думку Спайра, неминуче, тому що абсолют насправді не має потреби в жодній репрезентації. Спайра називає це «трансцендентальним екзистенціалізмом» і зауважує, що період живописної практики супрематизму (1915–1919 рр.) у Малевича закінчився через те, що художник зрештою усвідомив, що реальність не вимагає посередника у вигляді мистецтва¹¹. Смерть мистецтва у су-

прематизмі передбачає смерть самої — заради абсолютної реальності — і навпаки. При цьому, сповідуючи «розчинення змісту окремої самої в змісті реальності як цілого», Малевич, на думку Спайра, «інтуїтивно наближається до православної чернечої практики», пов'язаної з іменем Григорія Палами [16, с. 147].

Однак з теологічної перспективи ікона в жодному разі не передбачає розчинення в абсолюті, а є підкреслено особистісною — так само, як особистісним уявляється і Христове воплощення. Е. Зендлер справедливо стверджує, що головним принципом преп. Феодора Студита, який обґрунтовував іконошанування на другому етапі боротьби з іконоборництвом, є *персоналізм патристичної теології*. Персоналізм не міг сприйняти Божественну енергію як модус особистої присутності Христа в іконі, тому що енергія, згідно з православним поглядом, завжди стосується природи, а не іпостасі-особистості. Якби ікона освячувалася Божественною енергією, тоді варто було б шанувати навіть згнилу дошку, що, на думку Феодора, абсурдно. *Ікона ж є іконою завдяки присутності не енергії, а особистості-іпостасі, що виражається в схожості характерних рис із прототипом* [15, с. 46]. У цій перспективі, на відміну від позиції метафізичного реалізму, безобразне (і безпредметне) споглядання (якогось безособистісного загального ества), як в супрематизмі, ніяк не може бути кінцевою метою ікони. Духовне споглядання, до якого ікона приводить, згідно з візантійською теологією, не має жодного іншого предмета, окрім самої Ікони, — воплощеного Слова Божого — у всій конкретності Його людського Лику. «Самоусунення» ікони задля «чистої реальності» з такої точки зору не має сенсу: адже вона — заклик до освячення людини за допомогою зору: «Якщо церковне слово і спів освячують нашу душу за допомогою слуху, то образ освячує її за допомогою зору — першого з чуттів, за тлумаченням св. отців. *Світильник тілу є око, говорить Сам Господь; якщо ж бо око твоє буде присто, все тіло твоє світле буде* (Мф. 6, 22)» [цит. за: 7, с. 154]. Поки є людина — є для неї і іконопис, як постійне свідчення про можливість її преображення — не абстрактного, а конкретно-особистісного, і разом з тим для кожного можливого.

тота, тому що нема про що більше мислити, усе досконале» [4, с. 272]. Терміном «супрематизм» Малевич позначає подолання, *пре-вос-хождение*, трансгресію мистецтва заради супрематичної реальності, в якій повинна зникнути конкретна людина, суспільство, народ і народитися новий супрематичний організм. Навіть супрематичне мистецтво, хоча й покликано виявляти істинну безпредметність, створюючи образи, все-таки залишається перешкодою для чистого буття нової реальності. Тому 1919 р. Малевич «жертвує мистецтвом» і приступає до створення його догматичного обґрунтування в теорії.

¹⁰ І. Язикова у своїй книжці «Богословие иконы», аналізуючи трьох іконописців-ісихастів Русі (Феофан Грек, Андрій Рубльов, Діонісій Ареопіт), показує відмінності у їхньому духовному досвіді та відповідних індивідуальних художніх стилях, однак доходить висновку, що в іконописі жодного з них людина «не розчиняється у світлі, як сіль у воді (як вчать, наприклад, східні релігії), а завжди зберігає свою особистість, яка вимагає очищення й перетворення, але залишається завжди суверенною» [11, с. 178].

¹¹ Приймаючи «одкровення» реальності безпредметності, Малевич усвідомлює, що вона самодостатня і не вимагає репрезентації. Вона просто є: «Отже, Бог задумав побудувати світ, щоб звільнитися назавжди від нього, стати вільним, прийняти в себе повне «ніщо» або вічний спокій як немисляча більше іс-

Отже, «метафізичний» погляд на ікону, що пов'язує її із супрематизмом на глибинному рівні, практично не помічає в ній власне *християнської* образності. Його логіка виглядає приблизно так: справжня метафізична іконічність втілювалася в християнській образності до XVI ст.; далі відбулася деградація в натуралізм — і іконічність була втрачена; на початку XX ст. іконічність відродилася, але поза церковно-християнським контекстом: християнська образність «закінчилася», а метафізика знайшла своє логічне візуальне завершення в «іконоборницькій іконі» супрематизму, «Чорному квадраті». Курбановський заявляє, що після «Чорного квадрату», який проголосив смерть мистецтва, усі художні форми стали зайвими, відносними, і, в силу своєї відносності, усі вони стали можливими для апропріації [14, с. 372]. Саме це дає можливість і Курбановському, і Спайра бачити, як іконічність після «Квадрату» нібито «відроджується» у постапокаліптичній радянській реальності (культ Леніна й Сталіна в соцреалістичному

мистецтві) і далі — у мистецтві постмодерну [16, с. 168–214]. Після того, як відбувся остаточний розрив між метафізичним і міметичним, метафізичний абсолют, який колись оселився в іконі, став можливий для вираження в будь-чому. Після абсолютної реальності супрематизму стала можлива абсолютна свобода творчості, яка виражається в можливості нескінченного творчого переписування самої реальності (постмодернізм).

Однак іконічність ікони у візантійській іконології визначається, передусім, не свідченням про байдужний абсолют, який здатен випадково «втілюватися» в будь-чому, а про можливість обожнення, і пов'язана не з метафізичним, але з *євангельським* реалізмом. Ікона існує остільки, оскільки у Христі відбулося нероздільне й незлитне особистісне єднання Бога і людини. Саме тому теорія метафізичного реалізму не може розглядатися в генетичному зв'язку з візантійською іконологією і вважатися логічним її підсумком у супрематизмі.

Список літератури

1. Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века / В. В. Бычков // КорневищЕ ОБ: книга неклассической эстетики / РАН. Ин-т философии ; ред. В. В. Бычков. — М. : ИФРАН, 1998. — 270 с. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov/_Ikona.php.
2. Левина Т. В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве / Т. В. Левина // Электр. журнал «Артикульт» Российского государственного гуманитарного университета. — 2011. — № 1. — Режим доступа: <http://articult.rsu.ru/article.html?id=1555143>.
3. Лосский В. В. По образу и подобию / В. В. Лосский ; пер. с фр. В. А. Решиковой. — М. : Свято-Владимирское братство, 1995. — 197 с. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/lossv04/index.htm>.
4. Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. — М. : Гилея, 1995–2004. — Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. — 2000. — 390 с.
5. Муратов П. П. Открытия древнего русского искусства (1923) / П. Муратов // Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923–1934. — М. : Изд. группа «Прогресс», 2000. — С. 47–68.
6. Попова О. Византийское искусство. Образы и стиль. 2-я лекция. Видеопрограмма з циклу АCADEMIA на телеканалі «Культура». — Режим доступа: <http://www.tvkultura.ru/issue.html?id=115084>. Час: 23:20 — 39:27.
7. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. — Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. — 475 с.
8. Флоренский П. Иконостас (1922) / Павел Флоренский // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. Выпуск 1 / [Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина]. — М. : Изд. группа «Прогресс» : «Культура», 1993. — С. 265–281.
9. Черепанин В. М. Икона в контексті авангардного мистецтва: до постановки питання / В. М. Черепанин // Наукові записки НаУКМА. — 2004. — Т. 24. Теорія та історія культури. — С. 76–84.
10. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / Кристоф Шенборн // Христианская Россия. — Милан-Москва, 1999. — 231 с.
11. Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы / Ирина Языкова. — М. : Издательство ББИ, 2012. — 368 с. — (Серия: Современное богословие).
12. Яхнин А. А. Антиискусство. Записки очевидца / Андрей Яхнин. — М. : Книжница, 2011. — 320 с.
13. Bowlt John E. Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries / John E. Bowlt // Christianity and the Arts in Russia [ed. William Craft Brumfield, Milos M. Velimirovic]. — Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1991. — P. 145–150.
14. Kurbanovsky Alexey. Malevich's Mystic Signs: From Iconoclasm to New Theology / Alexei Kurbanovsky // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia [ed. Mark D. Steinberg, Heather J. Coleman] — Bloomington : Indiana Univ. Press, 2007. — P. 358–377.
15. Sandler Egon. The Icon, Image of the Invisible: Elements of Theology, Aesthetics, and Technique / Egon Sandler. — Redondo Beach : Oakwood Publications, 1988. — 283 p.
16. Spira Andrew. The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition. — Lund Humphries, 2008. — 224 p.

L. Lozova

TO THE QUESTION OF THE “METAPHYSICAL REALISM” OF KAZIMIR MALEVICH IN CONNECTION WITH ORTHODOX ICON

The article critically analyzes a ‘metaphysical’ perspective on the traditional Orthodox icon, which in contemporary literature result in attempts to connect it with suprematist works of Kazimir Malevich on philosophical and theological levels. Eight incorrect presuppositions concerning the icon are defined, which influence incorrect conclusions on the succession between the icon and suprematism.

Keywords: icon, Orthodoxy, theology, suprematism, Kazimir Malevich.

Матеріал надійшов 21.01.2013 р.

УДК 7.07:330.1]:947.7–25“18/19”

Павліченко Н. В.

АРТ-РИНОК КИЄВА КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено аналізу фактичного стану мистецького ринку Києва кінця XIX — початку XX ст. через огляд вартості творів, споживачів мистецького продукту в умовах капіталізації та комерціалізації мистецтва.

Ключові слова: арт-ринок Києва, мистецтво, колекціонування, М. І. Мурашко.

Київ як центр суспільної, економічної і культурної діяльності є невичерпним об’єктом дослідження. Праці низки видатних вчених присвячені історії, різним аспектам побуту міста та його мешканців. Проте залишається ще багато тем, які чекають на своїх співрозмовників. Одна з них — побутування митців, їх контакти з публікою, зародження професійного київського арт-ринку.

Для того, щоб змалювати культурно-мистецьке середовище Києва, недостатньо назвати імена і твори, потрібно розуміти економічні обставини, соціальні умови, ритм життя людей загалом. Прискорення історичного процесу призводить у XIX ст. до нового якісного стрибка: науково-технічного перевороту і бурхливих соціальних потрясінь, але разом із тим — найбільших гуманістичних і естетичних завоювань розуму. Друга половина XIX — початок XX ст. — це період, коли зі скасуванням кріпацтва в Російській імперії відкрилися шляхи для модерного розвитку, становлення ринкових відносин, вільного підприємництва. Відтак бачимо, як діяли й позамистецькі фактори, які сприяли прискоренню загального культурного розвитку.

Вже наприкінці XIX ст. творчість художників Києва досягла високого мистецького рівня, розквітла багатством, різноманіттям індивідуальних почерків і манер та водночас виявила достатню кількість спільних, характерно київських рис, що і дозволяє говорити про кристалізацію самобутньої київської школи — важливої складової українського мистецтва. Йдеться про цілий культурний ареал, ідейним і змістовним центром якого став Київ.

Без присутності мистецтва поряд із щоденним життям людини не може бути повноцінного естетичного і громадського виховання, а без матеріальної підтримки митці не можуть повноцінно творити. «Мистецтво любить час і кошти, а головне — любов до себе», — відмічав відомий художник І. Ю. Рєпін [1]. Відтак, мова піде про економічну складову мистецтва — художнє меценатство та колекціонування.

До кінця XIX ст. зацікавлення мистецтвом не було масовим явищем в Україні. Колекціонували твори, зазвичай, лише кілька заможних осіб, хоча їх кількість безперервно збільшувалася внаслідок сприятливих економічних умов. З огляду на економічно-соціальну ситуацію на україн-