

УДК 7.036

Шевчук І. А.

ВПЛИВ ІКОНОПISУ НА ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дана стаття присвячена питанню використання характерних виражальних засобів іконопису в світському мистецтві початку ХХ століття. В статті досліджується вплив ікони на творчість авангардистів, зокрема Михайла Бойчука, засновника напрямку "неовізантинізму". Також вивчаються і порівнюються типи використання іконної композиції в радянському агітмистецтві.

В останнє десятиліття, незважаючи на всі труднощі, складаються досить сприятливі умови для розвитку українського мистецтва. Те, що пригнічувалося у роки радянської влади, нарешті знайшло вихід, і замість загальної схеми соцреалізму можна побачити широкий спектр стилів, технік і сюжетів. Здається, що сьогодні в українському мистецтві представлені всі можливі художні напрями. Вибір тематики теж, на щастя, не обмежується, і тому сюжети картин дуже різноманітні.

Великого поширення в сучасному мистецтві набула релігійна тема, що можна пояснити кількома факторами. З одного боку, мистецтво, яке завжди втілює дух свого часу, не могло не зреагувати на відродження релігійності в нашій країні. З іншого боку, інтерес до релігійного мистецтва й іконопису не є відкриттям дев'яностих років. Звернення до ікони було характерним для авангарду перших десятиліть ХХ століття, про що і піде мова в цій статті. Певне, коренів сучасної поширеності релігійної теми треба шукати також і в працях митців 10-30-х років. Ми спробуємо розглянути найбільш важливі риси виражальних засобів ікони, простежити, як вони втілювалися в авангардному мистецтві початку ХХ століття і більш детально зупинитися на творчості Михайла Бойчука і представників його школи. Крім того, торкнемося питання, як мова ікони використовувалася в радянському агітмистецтві.

Візантійський іконопис потрапив до Росії у сформованому вигляді із розвиненою

системою специфічних виражальних засобів. На перший погляд, давній іконопис може видатися недосконалим з точки зору законів лінійної перспективи. Невипадковість і доцільність відхилень від прямої перспективи доводить священник Павло Флоренський у статті "Зворотна перспектива". Він пише, що на іконі нерідко бувають показані такі частини, які неможливо побачити одразу. При зображенні фасаду споруди, іконописець може показати обидві бічні стіни; в Євангелії видно одразу три або навіть чотири зрізи. На обличчі зображено і тім'я, і скроні, і вуха, і розгорнуті до глядача площини носа, які б не мали бути видні водночас, проте така своєрідність давнього іконопису не є його вадою, а навпаки, виконує цілком визначену догматичну функцію [1].

Серед інших особливостей іконопису Флоренський виділяє різноцентровість у зображеннях: ікона має кілька центрів, ніби око глядача зміщується від однієї позиції до іншої. Таким чином, лінійна перспектива знову порушується, адже вона передбачає, зокрема, обов'язково фіксовану позицію глядача і непорушність зображуваного об'єкта. Але, як зауважує автор, людське око не може перебувати у стані повного спокою, воно постійно рухається, а отже, змінює фокуси зору. Звідси випливає, що багатоцентрове зображення є більш природним для сприйняття, ніж строго витримана лінійна перспектива з фокусом в одній точці [2]. Павло Флоренський звертає увагу на своєрідний розподіл світла й тіні в іконах, що

підкреслює відмінність іконописного зображення від натуралістичного живопису. "Відсутність визначеного фокуса світла, суперечливість освітлення в різних місцях ікони, прагнення виділити місця, які мали б бути затемненими, це знову не випадковість і не помилки майстра-примітивіста, а художні розрахунки, які дають максимум художньої образотворчості" [3].

Далі автор зазначає, що малюнок ікони, як правило, обводиться і цим підкреслюються його особливості. Важливу функцію виконують і пробіли, які ніби виділяють усі нерівності, що не повинні були б бути помітними.

Усі вищезгадані засоби не були наслідком незнання законів перспективи або невміння ними користуватися. Порушення лінійної перспективи було свідомим і розширювало можливості зображення. Але величезний потенціал виражальних засобів ікони не був належно осягнений та оцінений, і український іконопис дуже рано і послідовно відступає від традицій канонічного візантійського іконопису і дедалі більше тяжіє до світської картини. Російський іконопис порівняно довго зберігав вірність канону (очевидно, тому, що російські іконописці, на відміну від українських, користувалися іконописними подлінниками), але з часом все ж і вони відходять від канону, і вже у ХІХ столітті ікону важко було відрізнити від світського живопису.

Авангардне мистецтво початку ХХ століття через свою зацікавленість народним примітивом ніби заново "відкрило" канонічну ікону. "Авангард завжди прагнув посісти місце між мистецтвом і життям, а звідси і працювати на глибинах самих естетичних схильностей свідомості, на межі свідомого і підсвідомого. У своєму пошуку знаків найбільш суттєвих смислів авангардистська свідомість рухалася за часовими шарами культурної пам'яті з цікавістю археолога", - пише сучасний мистецтвознавець О. Тарасов [4].

Іконопис став своєрідною модою. Художники-авангардисти, зокрема Михайло Ларіонов і Наталія Гончарова, почали збирати ікони, релігійні лубки, іконописні подлінники. Слово "ікона" часто стало з'являтися в мові

публіцистики, критики теоретичних програм нових художніх об'єднань. Ікона спричинила також відмінності між російським і західним авангардним мистецтвом. Це витікало з полеміки в період проведення другої виставки Нового Мюнхенського об'єднання, яке організував Василь Кандинський. Головними рисами, які відрізняли російський авангард від західноєвропейського мистецтва, були "архаїзм" і "синтез" - те, що могло бути запозичене саме від іконопису [5].

Як у примітивістських картинах Наталії Гончарової, так і в роботах примітивістського періоду Казимира Малевича чи Володимира Татліна неважко простежити елементи зображувальної системи ікони. Це умовність зображення і пов'язані з цим деформації, різкі ракурси, динаміка пози, зворотна перспектива, одночасне зображення різних боків предмета, накладання різних позицій глядача [6].

Художники-авангардисти зуміли віддати належне потужності системи зображувальних засобів ікони, хоча не прагнули осягнути всю їхню глибину. Авангардистів цікавили, очевидно, не стільки причини, скільки наслідки застосування особливостей іконопису.

Серед українських художників початку століття найбільш яскраво і плідно переосмислювали і застосовували у своїй творчості іконописні засади Михайло Бойчук та його учні.

Михайло Бойчук народився у 1882 році в селі Романівка на Тернопільщині. Майстер здобув європейську художню освіту: вчився живопису в Краківській академії красних мистецтв, у Віденській академії, по закінченні якої студіював у Мюнхені та Парижі. Ще навчаючись у Краківській академії, Бойчук цікавився монументальним мистецтвом, мріяв відродити традиції візантійського і старовинного українського живопису [7].

Приїхавши восени 1907 року до Парижа, Бойчук заснував там школу, до якої входили Касперович, Сагайдачний, Бодуен де Куртене, Леваковська та інші. Школа була нечисленна, але досить активна і часто

брала участь у виставках "Салону незалежних". Роботи бойчукістів викликали інтерес у французьких художніх критиків, і Гійом Аполлінер присвятив їй окрему статтю "Релігійний живопис Малоросії". Аполлінер назвав школу Бойчука "школою, яка відроджує візантинізм". З одного боку, Бойчук прагне відродити традиції цехового малярства, колективної плідної творчості, "властивої добуржуазній епосі Джотто, Рубльова, Чимабує. Відродити їхню безкорисливість і моралізм, подолати духовну нестабільність і гендлярство сучасної доби"[8].

З іншого боку, Михайло Бойчук намагався повернути у мистецтво художню специфіку візантійського проторенесансного та давньоруського живопису. "Певний аскетизм, властивий портретним зображенням М.Бойчука, швидше пов'язаний з імперсональними індивідуальними характеристиками. Разом з тим цей аскетизм, як і аскетизм самого колірною рішення, що йде від приглушеної тональності фрескового живопису, лінійна ритміка створюють своєрідний лад, в якому одухотвореність обличчя набирає дещо абстрактного, холоднувато безпристрасного виразу. Портретні образи М.Бойчука зумовлені насамперед пошуками монументально-узагальнюючої мови, засновані на стильових особливостях середньовічного мистецтва.

Широка узагальненість форм, підкреслюваних чітким енергійним рухом ліній, великі площини локальних кольорів, якими визначається підхід художника до портретного зображення, однаковою мірою дозволяють узгодити площинну статичність і внутрішню експресію форми" [9].

Невідомо, чи збереглися твори паризької школи, але залишилися відгуки критиків. Так, Гійом Аполлінер писав, що Бойчук і його учні прагнуть зберегти недоторканими традиції релігійного живопису України. В цьому вони досягли успіху, і їхні роботи, старанно виконані, з хорошим малюнком, є втіленням візантинізму. Всі вони застосовують просту композицію, золоте тло і детальне оздоблення у невеликих картинах на найсучасніші теми.

Інша французька дослідниця Симона Корбіо писала, що учні Бойчука "відроджують монументальне фрескове мистецтво, розвиваючи народні традиції." На думку Корбіо, бойчукісти, зокрема Касперович, вселяють нове релігійне почуття в давню техніку іконопису [10].

У 1912 році Бойчук повертається до Російської імперії і остаточно оселяється в Києві. Тут він викладає в художній академії і продовжує розпочату за кордоном роботу. В його майстерні працюють такі художники як О.Павленко, В.Седляр, М.Павлюк, А.Іванова, І.Падалка, М.Рокицький, Е.Шехтман та інші. Вони на практиці доводять, що їхній метод роботи не лише має право на існування, а й на подальший розвиток. Однак, Бойчука часто звинувачують в надмірній зацікавленості давниною і традиційністю та в небажанні створювати нове радянське мистецтво. Михайло Бойчук, проте, ніколи не змінював своїх мистецьких переконань і успішно втілював їх у монументальних розписах. У 1922 році він писав:

"Я гадаю, що нам нема чого боятися історії, наше завдання - розкрити, розшифрувати і зрозуміти історію... Нова епоха гарантована у створенні своїх форм не тому, що ми нарочито що-небудь створимо, а тому, що настали інші економічні та соціальні умови... За часів середньовіччя були написані цілі розклади, що повинен був робити митець, як себе поводити, і навіть що їсти... Ми будемо будувати міста, розписувати будинки - ми повинні створювати Велике Мистецтво" [11].

Михайла Бойчука спіткала доля багатьох видатних українських митців: його було репресовано у 1938 році, а разом з ним зникла і яскрава художня школа "неовізантинізму".

Після Жовтневої революції мова ікони стала широко використовуватися в радянському агітмистецтві. Старі коди і знаки повинні були служити заміні об'єктів віри. Новий соціалістичний міф отримав підвищений сакральний статус, а портрети вождів замінили ікони в "красних кутах".

Досить своєрідно виявився вплив іконопису на такий поширений в перші роки

радянської влади напрям мистецтва як агітаційний плакат. У деяких випадках автори плакатів очевидно і навіть підкреслено використовують іконописну композицію, водночас висміюючи і тих, кого зображено, і саму ікону. Прикладом такого використання може бути плакат російського графіка В. Дені "Селянська Богородиця". На ньому замість Марії з немовлям зображено Чернова з Колчаком на руках, але з німбами і у вбранні Богородиці і Христа. Обабіч них - херувими з обличчями Юденича і Денікіна [12].

Інший тип використання іконописної мови полягає у більш прихованому застосуванні композиції ікони. О.Тарасов наводить приклад плаката - розповіді про долю куркуля Прова [13]. В центрі плаката - зображення Прова, навколо нього - окремі картинки з його життя. Такі плакати (а вони були досить поширені) композиційно точно наслідують житійні ікони, навіть зберігають таку ж послідовність зображення різних сюжетів. Звичайний порядок розміщення сюжетів робив плакат легким для прочитання та запам'ятовування.

Так само Д.Мельников використовує композицію ікони в плакаті "По копеечке с

крестьянства собралось церковей убранство - серебро и золото. Что ж вы стали черным станом? Все отдать должны крестьянам, умирающим от голода"[14]. Композиція плаката складається з двох вертикально розміщених зображень монастиря. У нижньому - навколо монастиря лежать мертві селяни. У верхньому - селяни заходять до монастиря і беруть все, що їм необхідно. Така схема нагадує композицію Страшного Суду, яка читається знизу вгору - від грішного до святого.

Отже, виражальні засоби іконопису, свого часу забуті, знайшли своє втілення в мистецтві початку ХХ століття. Ікона мала вплив на творчість авангардистів, зокрема Михайла Бойчука і його школи "неовізанізму". Використовувався іконопис і в агітаційному радянському мистецтві. Однак, існує принципова різниця між зверненням до ікони художників-авангардистів і зверненням до ікони авторів плакатів. Якщо перші широко цікавилися іконописом і намагалися відродити його найбільш характерні риси, то другі руйнували ікону, перекинувши і висміюючи її зміст.

1. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. - М., 1996. - С.10.
2. Там само. - С. 12.
3. Там само. - С. 13.
4. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России- М, 1995. - С.411
5. Там само. - С. 409
6. Там само. - С. 408
7. *Жаборюк А. А.* Український живопис останньої третини ХІХ - початку ХХ століття. - К. - Одеса, 1990. - С 194.
8. Український авангард 1910-1930 рр. - К, 1996. - С.5.
9. *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини ХІХ-початку ХХ століття. - К., 1986. - С. 190.
10. *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры. - К., 1989. - С.97
11. Літературна Україна. - № 44,29 жовтня 1987.
12. *Бутник-Сиверский Б. С.* Советский плакат эпохи гражданской войны. 1918-1921.-М.,1960, Кат. №589
13. *Тарасов О.Ю.* Вказ.праці. - С. 415
14. *Бутник-Сиверский Б.С.* Вказ.праці. Кат. №2755.

Inga Shevchuk

ICON-PAINTING INFLUENCE ON THE AVANT-GARDE ART OF THE FIRST THIRD OF THE XX-TH CENTURY.

This article is devoted to the problem of usage of characteristic features of icon-painting in secular art of the beginning of the XX th century. The author investigates the influence of icon on the works of avant-garde painters and on Mikhaylo Boytchuk's school of "neobyzantinism" in particular. The types of the use of icon composition in soviet agitation art are also studied.