

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЧЕРЕПАНИН Василь Миронович

УДК 75.046.3.037

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗАНТІЙСЬКОГО  
ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ  
В МИСТЕЦТВІ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

Спеціальність 09.00.08 – естетика

АВТОРЕФЕРАТ  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата філософських наук

Київ – 2008

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Національному університеті “Києво-Могилянська академія” на кафедрі культурології.

**Науковий керівник:** доктор філософських наук, професор  
Петрова Ольга Миколаївна,  
Національний університет  
“Києво-Могилянська академія”,  
професор кафедри культурології

**Офіційні опоненти:** доктор філософських наук, професор  
**Левчук Лариса Тимофіївна,**  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка,  
професор кафедри етики, естетики і культурології

кандидат філософських наук  
**Каранда Марина Василівна,**  
Чернігівський державний педагогічний університет  
ім. Т.Г. Шевченка,  
доцент кафедри філософії та культурології

Захист дисертації відбудеться 14 лютого 2008 року о 13 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.001.28 при Київському національному університеті імені Тараса Шевченка за адресою: 01033, м.Київ, вул.Володимирська, 60, ауд. 330.

З дисертацією можна ознайомитися у науковій бібліотеці ім. М.Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка за адресою: 01033, м. Київ, вул. Володимирська, 58.

Автореферат розіслано 9 січня 2008 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
Живоглядова

I.B.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність та доцільність дослідження.** Ідея паралельного розгляду і зіставлення одного з головних феноменів середньовічної культури – ікони – та мистецтва некласичної естетики ХХ століття може видатися такою, що базується лише на спорадичних компаративістських пошуках авангардних та сучасних живописців. Тим не менше, глибший аналіз теорії та стилістики ікони і некласичної естетики сучасної художньої культури доводить, що ця ідея виявляється дуже плідною для вивчення еволюції мистецтва модернізму та постмодернізму. Для якнайповнішого розкриття ця проблема повинна розглядатися як мінімум на двох рівнях: теоретичному (філософсько-богословське розуміння ікони і теоретично-естетичні апеляції до неї художників ХХ століття) та практичному (іконографічні атрибути ікони і стилістичні принципи сучасної художньої творчості). Далеко не досить виявити тільки позитивістські послідовну еволюцію як західної, так і української чи російської образотворчості. За радянських часів повноцінно висвітлити проблематику даної дисертації було неможливо з ідеологічних міркувань доби, тому тема залишалася нерозкритою, хоча потреба у такому дослідженні, особливо на теренах, що входили свого часу до візантійської ойкумени, відчувалася дуже гостро. Лише останні 15 років естетична наука починає заглядати в донедавна заборонені зони-лакуни, усвідомлюючи, що для того, щоб рухатися вперед, слід повертатися назад: мистецтво ХХ століття доцільно розглядати, враховуючи фактори минулого розвитку, в тому числі й середньовічну ікону, яка служила для нього одним зі зразків “неправильного”, некласичного сприйняття. Такі порівняння допоможуть виявити динаміку сучасних мистецьких течій і дозволить краще зрозуміти специфіку художнього мислення ХХ століття.

Оскільки зазвичай художній авангард відносять до модернізму, а постмодерністські мистецькі напрями визначають як “сучасне мистецтво” (contemporary art), то в роботі було прийнято весь цей художній масив ХХ століття об’єднати під терміном “мистецтво некласичної естетики”. Тему порівняння мистецтва некласичної естетики та ікони цілеспрямовано і сконцентровано піднімають А.Безансон, В.Бичков, І.Нікітіна, Д.Сараб’янов, Ф.Серс, В.Хофман. Серед українських дослідників можна назвати Д.Горбачова, але він головню зосереджується на висвітленні історії, теорії та практики українського авангарду 1910–1930-х років, тільки вказуючи мимохідь на можливі кореляції з іконою, а також О.Тарасенко, яка вивчала шляхи освоєння спадщини давньоруського іконопису в живописі сецесіону та авангарду (кінець ХІХ – початок ХХ століть). Названі автори переважно аналізують зв’язки іконопису лише з мистецтвом класичного авангарду. Такий підхід є плідним, але дещо обмеженим та не ризикованим, бо пов’язаність свого мистецтва з іконою часто декларують самі авангардисти. В запропонованому дослідженні принципово йдеться про те, щоб у такий компаративістичний аналіз включити мистецтво модернізму та постмодернізму. Хоча це й не конвенційна думка, але різке розведення мистецтва православного зразка і постмодернізму в естетичному плані нам видається неплідним.

Мистецтво ХХ століття свідчить про гостру потребу в сакральності, в контакт з трансцендентним, тому можна говорити про дух (не пануючий, звичайно) ікони в сучасному мистецтві, його (не абсолютну) іконографічність. Дисертація має трансдисциплінарний характер: на стику мистецтвознавства і сучасної філософії мистецтва потрібно виходити із “безпечного” описового мистецтвознавства на рівень філософії мистецтва – на методологію, випробувану в теорії культури. Такий поділ на філософську та мистецтвознавчу частини закріпився і в самій естетичній науці, яка є двопредметною. Тобто дослідження виконане у стилі філософії мистецтва “серединного рівня” (А.Якимович): залишаючись емпірико-історичним, воно дотичне до теорії культури.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дана робота виконана в рамках наукової теми “Моделі світу в цивілізаційному розвитку людства” кафедри культурології Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

**Об’єкт дослідження** – мистецтво некласичної естетики як складова художньої культури ХХ – початку ХХІ століть.

**Предмет дослідження** – шляхи і способи трансформації візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики.

**Мета дисертаційної роботи** – простежити використання (свідоме чи несвідоме) і розвиток естетичних принципів та засад іконопису в мистецьких течіях ХХ століття, а також кореляції між середньовічним і сучасним творами мистецтва. Це не обов'язково пошук прямих аналогій чи тотожностей, коли одне обумовлює чи визначає інше, – між культурними феноменами потрібно виявити як генетичні зв'язки, так і типологічну, стилістичну, структурну схожість кризь епохи.

Відповідно до поставленої мети, визначено **завдання** дослідження:

продемонструвати теоретичні апеляції до візантійської іконографічної традиції художників ХХ століття у маніфестах, трактатах чи висловлюваннях;

розглянути концепти “ідеї” та “символу” як головні об'єкти зображення середньовічної ікони та мистецтва некласичної естетики;

простежити звернення до візантійського іконографічного канону в мистецьких течіях західного модернізму та постмодернізму та в творах їхніх окремих представників;

виявити, які напрями та особистості українського і російського авангарду перебували під впливом традиції ікони та яким чином вони її модифікували, а також осмислити контексти, в яких сприймалася візантійська чи давньоруська ікона у неофіційному радянському мистецтві другої половини ХХ століття;

дослідити використання таких невід'ємних стилістичних особливостей ікони в сучасному мистецтві, як іконографічні деформації, умовність образу та леттризм (залучення букв, слів чи тексту в художніх творах);

проаналізувати трансформацію в мистецтві некласичної естетики таких атрибутів візантійського художнього канону, як зображення простору, часу, використання зворотньої перспективи, розробки теорій світла та кольорів;

з'ясувати, наскільки подібними є сприйняття глядачем східнохристиянського та сучасного творів мистецтва, при якому визначальною стає концепція “емпатії” В.Воррінгера;

простежити тотожності між художником та іконописцем як суб'єктами сучасного та візантійського мистецтва і з цієї позиції по-новому глянути на художній процес некласичної естетики ХХ століття;

висвітлити спільний принцип, що є головним завданням ікони та сучасного мистецтва, – презентацію трансцендентного сакрального (за термінологією І.Канта та Ж.-Ф.Ліотара, “уявлення неувяного”).

**Теоретико-методологічна основа дослідження.** Задля виконання поставлених завдань ми звернулися до іконологічного методу інтерпретації творів мистецтва (А.Варбург, Е.Гомбріх, Е.Панофський). Розгляд символічних цінностей, часто неусвідомлених художником, а інколи й протилежних його раціональній програмі, складає предмет того, що Е.Панофський називає “іконологією”. Інтелектуальна традиція Інституту Варбурга говорить про живучість форм і формул поза тим контекстом, всередині якого вони зароджувалися. Такі запозичення між різними художниками і школами можна назвати “липучістю” (К.Гінзбург) художніх традицій. Аналізуючи твори, іконолог ставить за мету розкрити багатозначність образів протягом розвитку найрізноманітніших культур, що у нашому випадку означатиме можливість пов'язати символи ікони зі стилістичними принципами, що їх сповідує мистецтво некласичної естетики. Зв'язок між мистецтвом минулих епох і сучасним художнім процесом може бути генетичним (філіація або залежність), аналогічним, духовно-історичними паралелями чи реконструкцією культурних зв'язків, – тобто дослідник встановлює співвідношення, які не завжди безпосередньо наявні. В цілому, іконологія, за висловом К.Гінзбурга, – це антидот від двох протилежних, але однаково небезпечних для філософії мистецтва тенденцій: дешевого детермінізму та ірраціонального вихваляння геніальності. За допомогою теоретико-методологічної легітимації, що її пропонує підхід іконологічного аналізу, а також біографічного методу дослідження творчості художників (закладаючи, таким чином, компаративістику вже на методологічному рівні), ми спробуємо продемонструвати зв'язки ікони із сучасним мистецтвом, віднайти ті царини, де їх можна пов'язати.

**Наукова новизна дослідження.** Порівняльний формальний аналіз теоретичних і стилістичних настанов представників сучасного мистецтва та естетичної програми ікони є одним із несподіваних і конче потрібних підходів до вивчення образотворчості некласичної естетики, який дає підстави стверджувати, що робота в цьому напрямку приносить значні результати для глибшого розуміння як ікони, так і сучасного мистецтва.

Наукова новизна дисертації конкретизується в таких **положеннях**:

вперше обґрунтовано та розширено зміст поняття “візантійський іконографічний канон” як трансісторичної стилістичної системи;

доведено, що змістом образів середньовічної ікони та мистецтва некласичної естетики є концепти “ідеї” та “символу” як головні об’єкти зображення, що створюють символічний простір і породжують трансцендентне;

досліджено, що представники основних течій модернізму (фовізм, експресіонізм, конструктивізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, супрематизм, бойчукізм) і постмодернізму (абстрактний експресіонізм, поп-арт, трансавангард, концептуалізм), а також неофіційного пізньорадянського мистецтва (український трансавангард, московський концептуалізм) активно використовували стилістику візантійського іконографічного канону, що знайшло відображення в їхніх художніх маніфестах, трактатах та творчих пошуках;

визначено такі художньо-стильові особливості сучасного мистецтва, як іконографічні деформації, “літературність” та умовність пластичного образу, які вказують на схожість сучасного мистецтва і візантійського іконографічного канону, що дозволяє їм, інтенсифікуючи зображення, вийти у трансцендентне і органічно поєднати малюнок та ідеограму, колір і символ, образ і слово;

проаналізовано на рівні художньої організації твору трансформацію в мистецтві некласичної естетики таких невід’ємних атрибутів ікони, як зображення простору (який змінюється в залежності від зображуваних явищ), часу (розміщення різночасових подій на одній картині та зображення вічності), використання зворотньої перспективи, теорії світла (що як об’єкт і формотворчий фактор стає темою живописного твору) та символічна мова кольорів (в якій кожен колір мав свою семантику);

простежено тотожності між об’єктами (творами) східнохристиянського та сучасного мистецтва у схожості їх сприйняття в контексті концепції “емпатії” В.Ворінгера та тотожності між суб’єктами (художником та іконописцем) в їхньому трактуванні авторської індивідуальності, і з цього погляду розглянуто художній процес некласичної естетики ХХ століття як процес деперсоналізації митця, який виступає деіндивідуалізованим виробником або квазірелігійним медіумом-жерцем;

висвітлено спільний для ікони і сучасного мистецтва принцип – презентацію трансцендентного сакрального (“уявлення неуявного”) та доведено, що ікона є унікальною потужною системою презентації сакрального і в цьому вона залишилася недосяжним феноменом: її не змогло перевершити і мистецтво некласичної естетики, яке намагалось різними способами “представити непредставлюване” протягом усього ХХ століття.

**Теоретичне та практичне значення дослідження** полягає в можливості його використання у навчально-викладацькій діяльності, зокрема при підготовці курсів із теорії та практики мистецтва і художньої культури ХХ століття. Дана робота може виступати теоретичним підґрунтям для митців, а також бути науковою базою для подальших розробок в галузях мистецтвознавства, естетики, історії культури, філософії.

**Апробація дисертації** здійснювалася шляхом обговорення матеріалів дисертації на засіданнях кафедр культурології і філософії та релігієзнавства НаУКМА, на лекціях і семінарах з курсів “Загальна історія мистецтва”, “Вступ до культурології”, “Проблеми соціальної культурології” та виступах на наукових конференціях: “Дні науки НаУКМА” (К., 2004), “Дні науки НаУКМА” (К., 2005), “Дні науки НаУКМА” (К., 2006). Основні положення і результати дисертаційної роботи викладено в 5 публікаціях матеріалів у фахових наукових виданнях. Загальний обсяг публікацій – 37 сторінок.

**Структура роботи** зумовлена метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (12 підрозділів), висновків та списку використаних джерел (326 позицій). Загальний обсяг становить 178 сторінок. Основний текст дисертації – 152 сторінки.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми дослідження, окреслюється ступінь її наукової розробленості, визначаються мета і завдання, характеризуються методи дослідження, формулюється наукова новизна роботи, її теоретичне та практичне значення, наводяться дані про публікації та апробацію роботи.

Перший розділ – **“Ікона в контексті мистецтва ХХ століття”** – складається з чотирьох підрозділів, де проаналізовано, до яких аспектів філософсько-богословського розуміння ікони апелюють художники ХХ століття на теоретичному рівні.

У підрозділі 1.1. – **“Огляд джерельної бази з питань мистецтва некласичної естетики та візантійського іконографічного канону”** – здійснено огляд корпусу філософської та мистецтвознавчої літератури, який ми залучили для якнайповнішого висвітлення проблеми дисертаційного дослідження. Вказано тих філософів, які визначали образ мистецтва некласичної естетики у ХХ столітті і були незамінними у нашій роботі (В.Беньямін, Ж.Бодріяр, М.Дворжак, Г.Зедльмайр, Ж.-Ф.Ліотар, Х.Ортега-і-Гассет, М.Фуко, М.Хайдегер, Б.Хюбнер), а також праці тих авторів, що на них ґрунтувалася методологічна база дисертаційного дослідження (В.Арсланов, Ж.Базен, К.Гінзбург, Е.Гомбріх, Е.Панофський, В.Шестаков). Оскільки повномасштабний огляд джерельної бази із проблем сучасного мистецтва – це принципово непосильне завдання, зумовлене самим об’єктом дослідження, тому зазначено ті праці, які виявилися найкориснішими та найінформативнішими у процесі роботи. Серед західних дослідників особливої уваги заслуговують Д.Анфам, Х.Арнасон, Ж.Діді-Юберман, С.Зонтаг, Р.Краус, Ж.-К.Маркаде, А.Б.Оліва, М.Сануйє, Ж.-Л.Фер’є, Л.Філіпс та Б.Хаскел, Б.Хіллер, представники американської філософії мистецтва другої половини ХХ століття (М.Бердслі, Т.Бінклі, М.Ітон, Д.Фішер).

В іноземних дослідженнях у більшості випадків відсутні зіставлення творів мистецтва некласичної естетики із візантійськими, а українські чи російські праці, незважаючи навіть на радянські шори, написано людьми якщо не православними, то приналежними до просторово-часового континууму православ’я, тому кореляції між художньою культурою некласичної естетики та іконою в них є органічними. Виокремлено дослідження сучасного мистецтва радянських часів (С.Батракова, В.Івбуліс, В.Крючкова, І.Кулікова, І.Лукшин, Н.Малахов, В.Полевой, Л.Рейнгардт, В.Турчин), теперішні російські мистецтвознавчі студії (К.Андреєва, О.Аронсон, М.Герман, І.Голомшток, К.Дьоготь, А.Ковальов, А.Курбановський, В.Мізіано, А.Якимович), дослідження класичного авангарду (К.Бобрінская, А.Наков, Г.Поспелов, Д.Сараб’янов, А.Цуканов, І.Язикова) і пізньорадянського неофіційного мистецтва (С.Бойм, Б.Гройс, В.Тупіцин, М.Тупіцина). Окреслено українське дослідницьке поле мистецтва некласичної естетики (Д.Горбачов, Л.Ковальська, О.Лагутенко, Л.Левчук, В.Личковах, О.Петрова, О.Ріпко, О.Тарасенко, О.Титаренко) та різножанрові теоретичні праці художників ХХ століття (А.Бретон, Д.Бурлюк, І.Кабаков, В.Кандинський, Ю.Лейдерман, Ф.Марк, В.Півоваров та ін.). Зазначено також дослідження, на які ми поклалися в питаннях візантійського іконографічного канону (С.Аверінцев, В.Бичков, Ю.Бобров, І.Бусєва-Давидова, Г.Вагнер, В.Лазарєв, Д.Ліхачов і В.Ліхачова, Г.Логвин, Л.Любімов, Л.Міляєва, Б.Раушенбах, Д.Степовик, З.Удальцова, П.Флоренський).

У підрозділі 1.2. – **“Ідея та символ як об’єкти зображення”** – розкрито загальну спільну характеристику сучасного та візантійського мистецтва – презентацію світу ідей, символізацію. Ці тенденції простежено в кубізмі, що демонструє матеріальність метафізичних форм, футуризмі, в якому концепція домінує над видимим, абстракціонізмі, що під впливом Середньовіччя перетворювався на анагогію, створюючи “ікони” безплотних ідей, концептуалізмі. Розглядається символічне означення трансцендентної ідеї, характерне для візантійського іконографічного канону, теорія “неподобних подобій” Псевдо-Діонісія Ареопігита і проводиться паралель із мистецтвом некласичної естетики, яке оперує категорією “ідей”. Обстоюється думка про

символічну природу сучасного мистецтва, яку можна назвати “відкритістю трансцендентному”, оскільки воно, як і ікона, обрало для реалізації символічний простір.

У підрозділі 1.3. – **“Звернення до філософії та естетики іконопису в художніх течіях західного модернізму і постмодернізму”** – проаналізовано ті напрями, представники яких перетворювали традицію середньовічного східнохристиянського мистецтва на матеріал для нових стилістичних конструювань. Розглядаються такі течії та особистості, як безпосередньо ознайомлений з іконою А.Матіс; експресіоністи з групи “Міст”, які прагнули засобами мистецтва “перекинути міст від видимого до невидимого”, зокрема Е.Нольде; кубізм, що синтезує свої художні відчуття із середньовічними; футуризм, який “переходить від матеріальних тіл до духовних” (Н.Бердяєв). У цей контекст також вписано і художників-сюрреалістів. Типологічну схожість із духовно-художнім мисленням іконописців виявлено і в абстракціонізмі, що, як і ікона, передає невидимі структури прихованої від чуттєвого сприйняття реальності. Особливу увагу приділено В.Кандинському, який використовував середньовічну традицію в процесі вироблення власних стилістичних принципів. Із середньовічними уявленнями про мистецтво пов’язується і культурно-історичне тло групи “Де Стейл”, зокрема П.Мондріан, якого зараховують до іконоборців ХХ століття, а також неопластицизм і супрематизм. Всі ці безпредметно-знакові мистецькі програми поставлено в контекст візантійського / давньоруського мистецтва, що його вони “реанімують” у новому вигляді.

Ревізантинізація, побудова метафізичної системи продовжуються і в абстрактному експресіонізмі 1940–1950-х років. У цьому контексті розглянуто таких його представників, як І.Кляйн, Ж.Мат’є, Д.Поллок, Е.Рейнгардт, а також художників colour field Б.Ньюмена і М.Ротко. Досліджується також символічний характер іконографії поп-арту і трансавангарду. Близькість окремих напрямів та художників модернізму і постмодернізму до середньовічного православного мистецтва названо “жагою сакрального”.

У підрозділі 1.4. – **“Візантійський іконографічний канон у трансформації українським та російським авангардом”** – розкрито тенденцію повернення до стилю ікони насамперед в українському, а також у російському мистецтві 1910-30-х років. Ікона була фундаментальним джерелом ідей та форм для українських митців ХХ століття, зокрема для представників конструктивізму (В.Єрмилов), кубофутуризму (О.Богомазов, В.Пальмов). Розглянуто і російських кубофутуристів, художників групи “Хвіст віслюка” на чолі з М.Ларіоновим, В.Татліна з його “Пам’ятником Третього Інтернаціоналу”. Ґрунтовно проаналізовано творчість К.Малевича, який приходить до художнього апофатизму – супрематизму. Окремо розглядається другий, “селянський” період творчості Малевича з його без-ликими фігурами, а також “нага ікона нашого часу” – “Чорний квадрат” та “супрематичні іконостаси”.

Простежено аналогії з іконою і в російських футуристів (Н.Гончарова, Л.Попова, О.Розанова, М.Синякова), у К.Петрова-Водкіна, колишнього іконописця П.Філонова, М.Шагала, А.Явленського. Розглянуто художнє коло О.Екстер, яка поєднувала елементи української культури із мистецтвом Візантії (О.Грищенко, А.Петрицький, К.Редько). Найбільшу увагу приділено такому “іконному” напрямку, як бойчукізм: аналізується творчість М.Бойчука та художників його осередку, які синтезували візантійський іконопис із сучасними формами народного мистецтва, їхні ідеї та методи роботи. Із традицією візантизму пов’язується і стилістика українського мистецтва періоду трансавангарду (Г.Єршов, М.Журавель, Л.Міненко, Д.Нагурний, Г.Неледва, О.Петрова, В.Стрельников) та російське мистецтво неklasичної естетики другої половини ХХ століття (Е.Булатов, К.Звездочотов, В.Півоваров, А.Харитонов, М.Шварцман, М.Шемякін, Е.Штейнберг, група “Медична герменевтика”). Загалом обстоюється думка, що візантійська іконографія набуває нової форми не як тавтологія минулого, а як розкриття сучасних засобів вираження.

Другий розділ – **“Атрибути візантійського іконографічного канону в сучасному мистецтві”** – складається з п’яти підрозділів, у яких на рівні організації мистецького твору здійснюється аналіз використання стилістично-художніх аспектів ікони у напрямках мистецтва неklasичної естетики та в їхніх представників.

У підрозділі 2.1. – **“Іконографічні деформації та умовність образу”** – яскраво виражену в сучасному мистецтві орієнтацію на деформацію (чи, радше, створення нових форм) зображення

зіставлено із деформаціями, прийнятими у візантійському іконографічному каноні: підкреслення матеріальності живопису, площинності полотна, фактури, зведена до схеми композиція, чітка контурна лінія і т.ін. Розглянуто два типи іконописних деформацій – коректувальні та художньо значимі. Розпад художнього образу в ХХ столітті відбувається, як і у Візантії, через прагнення вийти у трансцендентність, спрямовується на інтенсифікацію вираження, тому принцип образної деформації є базовою властивістю цілого сімейства деформуєчих естетик (експресіонізм, сюрреалізм, кубізм, футуризм, конструктивізм). Загалом, простежено схожі з іконою стилістичні деформації від фовістів до ранньої абстракції, оскільки іконографічні деформації, що їх використовуватимуть подальші напрями сучасного мистецтва, робитимуться з іншою, не “трансцендентною” метою і тому не матимуть з іконою нічого спільного.

У підрозділі 2.2. – **“Літературний контекст художнього твору та його модифікації”** – розглянуто ситуацію сучасного мистецтва, коли воно дає зразки “текстових” і вербальних творів, тому в ньому, як і в іконі, виникла потреба співвідношення слова і зображення. Це питання пов’язано із “літературністю” візантійського іконографічного канону, який виконував насамперед функцію опису релігійного тексту, тобто ніс інформацію історично-нарративного плану, а також із написами на іконах, що мали релігійно-символічне значення. На прикладі кубізму, посткубістичних пошуків у російському авангарді, самобутнього американського художника С.Девіса, сюрреалізму (особливо А.Бретона) продемонстровано експериментування художників модернізму із включенням писаного і друкованого слова у живописну композицію. Аналізується увага до слів і в мистецтві постмодернізму (поп-арт, концептуалізм, акціоністське мистецтво, московський концептуалізм, зокрема Е.Булатов, І.Кабаков, Д.Прігов). В цьому контексті стилістика сучасного мистецтва нагадує візантійський іконографічний канон: малюнок та ідеограму прирівняно, зображення підкоряється / дорівнює письмовому слову, мистецтво та його пояснення нероздільні.

У підрозділі 2.3. – **“Перспектива і зображення простору”** – з’ясовується спільність розуміння художнього простору в мистецтві неklasичної естетики та в іконі, що полягає в заміні прямої / повітряної перспективи з її фіксованою точкою погляду перспективою “розкладеною”, зміщеною, яка базується на множинності точок погляду (в іконі цей ефект досягається за допомогою зворотньої перспективи). Розглянуто головні принципи зворотньої перспективи як вираження духовної онтологічної реальності та схожі експерименти фовістів (з акцентом на творчості А.Матіса), кубістів (зокрема П.Пікассо), футуристів, абстракціоністів (з наголосом на досвіді П.Мондріана). Наведено приклади впливу візантійських ідей зображення простору на мистецтво ХХ століття не тільки на його початкових етапах, а й на теперішнє інтерактивне, зокрема комп’ютерне анімаційне мистецтво, яке організовується у зворотній перспективі (Т.Валічка, Г.Венчер, М.Хепфель). Як і у випадку ікони, художній простір ХХ століття є не “вмістилищем речей”, а змінюється в залежності від зображуваних явищ, тобто простір і його “наповнення” взаємовизначають одне одного.

У підрозділі 2.4. – **“Теорії світла і мова кольорів”** – здійснено аналіз спектральних досліджень кольорових контрастів, поширених у ХХ столітті, і зіставлено їх із кольоровою лексикою візантійського канону, в якому кожен колір мав свою семантику. Як і ікона, фовісти, Р.Делоне, П.Пікассо розглядають колір як матеріалізоване світло. Розглянуто теологію світла, що відіграла велику роль у зображенні святих і була однією з найважливіших парадигм у мистецтві неklasичної естетики, зокрема в абстракціонізмі (К.Малевич, П.Мондріан). Сучасне мистецтво не використовує освітлення як каталізатор зображення, а саме світло як об’єкт, як формотворчий фактор стає темою живописного твору. В цей контекст поставлено “люмінізм” Р.Делоне і Ф.Марка, “лучизм” М.Ларіонова і Н.Гончарової, “кольоропис” К.Малевича, “світіння” Т.Сільваші та Д.Вола. Особливу увагу приділено білому як першопочатку і “уявленню нескінченності” (І.Кабаков, К.Малевич, В.Півоваров). Ґрунтовно аналізується найбільша за своєю проробленістю, значенням і впливом на мистецтво ХХ століття теорія кольорів В.Кандинського, яка в головних рисах збігається із візантійською, а також безпосередньо пов’язані з нею його теорії форм та композиції. Враховано також правила мови кольорів, що їх запропонували П.Клеє, І.Кляйн,



П.Мондріан, і кольорова система К.Петрова-Водкіна, який відштовхувався від візантійського кольорового канону, зокрема від традицій давньоруського іконопису.

У підрозділі 2.5. – **“Проблема художньої темпоральності”** – розкрито питання художнього ставлення до часу в мистецтві некласичної естетики. Реформи художньої стилістики у ХХ столітті проходили великою мірою під знаком демонстрації часу в просторових мистецтвах. Але ставлення до часу двояке: вловлювання його вислизаючого руху доповнюється прагненням перервати хід годин, “вистрибнути” із часового потоку. Обстоюється думка, що візантійська іконографія вирішує ті ж завдання: зображенням робиться спроба відбити позачасовий і позапросторовий світ, тому й художній хронотоп має бути позапросторовим і позачасовим. З іншого боку, іконописець вносить у твір часову протяжність: зображається не один момент, а вся подія чи різні моменти Священної історії – на одній дошці об’єднуються різно- і одночасові події (багатоподійні ікони, ікони з клеймами). Як приклади сучасного мистецтва наведено статичність кубізму (нероздільність у просторі і часі), “симультанізм” або “одночасовість” футуризму (створення відчуття часового процесу) – аналог т.зв. “кручення” в іконах, позачасову безмежність абстракціонізму, а також таких художників, як І.Кабаков, М.Ларіонов, К.Петров-Водкін, П.Філонов, М.Шагал. Загалом розглянуто два підходи до зображення часу як в іконі, так і в мистецтві некласичної естетики: розміщення різночасових подій на одній картині та зображення вічності. Ікона ж, на відміну від сучасного мистецтва, здатна поєднувати обидва способи презентації темпоральності.

Третій розділ – **“Позиції глядача і художника щодо твору мистецтва”** – складається із трьох підрозділів, в яких здійснюється аналіз сприйняття ікони і мистецького твору некласичної естетики та концепцій особистості іконописця і сучасного художника, а також метафізичних завдань, які вони перед собою ставлять.

У підрозділі 3.1. – **“Естетична теорія перцепції як емпатії В.Ворінгера та її використання”** – в контексті концепції “вживання” або “вчування” (“projection of feelings”, “вчувствование”) В.Ворінгера розглянуто схожість сприйняття творів мистецтва ХХ століття та ікони: те, що називається “втягуванням” глядача у зображення ікони, щодо сучасного твору носить назву “емпатії”. Прийом “вчування” в об’єкт широко використовувався у мистецтві некласичної естетики: наведено інтерпретації “емпатії” в експресіоністів, зокрема в ініціатора групи “Міст” Е.Кірхнера, В.Кандинського, у прихильника цієї концепції Д.Стольніца, візантологів В.Бичкова і В.Лазарева.

У підрозділі 3.2. – **“Еволюція деперсоналізації митця у ХХ столітті”** – розкрито тлумачення особистостей іконописця та художника ХХ століття. Виявлено, що сучасний художник часто схиляється до того, щоби бути виконавцем, а часом і до майже цілковитої втрати індивідуальності, що свідчить про його певну схожість з іконописцем. Деперсоналізація художника у мистецтві некласичної естетики, втрата самобутності у художній діяльності дуже нагадує ситуацію іконописця, який в принципі не є художником, а ремісником, копійцем “готового” усталеного першообразу: він також виключає суб’єктивність із творчого процесу, не привносить щось від себе у загальноприйнятий канон. Для з’ясування причин деформації “професії” художника у ХХ столітті наведено контраверсійні погляди різних дослідників на цей процес (К.Андрєєвої, І.Голомштока, Б.Гройса, Ж.-Ф.Ліотара, В.Полевого) і зроблено спробу описати історію мистецтва некласичної естетики як історію розчинення суб’єкта творчості. Як найяскравіші приклади подано кубізм (зокрема Ж.Брак), деякі аспекти творчості М.Дюшана, нівелювання авторства в сюрреалізмі (автоматичні та механічні техніки письма), спроби десуб’єктивації художньої творчості у супрематизмі К.Малевича, конструктивізмі, мінімалізмі Т.Сміта, французькому “новому реалізмі” (М.Рейс, Сезар, Д.Споері). Розкрито також постать художника-монтажера як фікції художника у поп-арті (Е.Ворхол, К.Ольденбург, Р.Раушенберг), способи винесення автора “за дужки” в італійському “бідному мистецтві” (А.Буррі, Л.Фонтана), “біокінетиці”, концептуалізмі (Р.Беррі, Є.Гессе), апропріаціонізмі (М.Бідло, Ш.Лівайн).

Інший аспект особистості сучасного художника базується на уявленнях про релігійно-магічну фігуру митця, здатного під впливом вищих сил перетворити на твір мистецтва будь-який предмет (сюрреалізм в особі А.Бретона, абстракціонізм в особі В.Кандинського, І.Кляйн,

К.Мандзоні, Д.Опенгейм). В цілому смисл процесів, які відбуваються в мистецтві неklasичної естетики стосовно особистості митця, можна краще зрозуміти, порівнюючи сучасного художника та іконописця. Виявлено, що таке зіставлення двояке: з одного боку, роль сучасного художника як деіндивідуалізованого виробника, “махера” зводиться до організації матеріалу, з іншого ж художник виступає квазірелігійним медіумом-жрецем, якого скеровує “Духовне” чи “надреальність”.

У підрозділі 3.3. – **“Презентація трансцендентного сакрального: “піднесене” як мистецький об’єкт”** – висвітлено підсумковий спільний принцип мистецтва неklasичної естетики та ікони, названий, за термінологією І.Канта та Ж.-Ф.Ліотара, “уявленням неуявного”. Сучасне мистецтво є великою мірою метафізичним, “піднесеним”, адже засобами зображення воно намагається презентувати незображуване. Ця стилістична проблема тотожна центральній ідеї візантійського богослів’я – відображення Трансцендентного в іманентному, адже ікона за своєю суттю антиномічна, є вираженням невиразимого. Це спільна стратегія ікони і сучасного мистецтва – не репрезентувати, не відтворювати, а презентувати, представляти реальність безпосередньо, бо репрезентація має вторинний характер, це тактика мистецтва класичної естетики.

На основі проведеного дослідження сформульовано **висновки**.

Звертаючись до мистецтва неklasичної естетики, ми виявлятимемо більше відмінностей від ікони, ніж спільних аспектів, – і це цілком очевидно. На відміну від ікони, сучасне мистецтво стилістично досить неоднорідне, і наша спроба співвіднести його із середньовічним свідомо обмежувалася лише відповідностями і не зачіпала відмінностей між двома історичними сферами мистецтва: підкреслення відмінностей виходить за рамки даного дисертаційного дослідження. Жоден представник мистецтва неklasичної естетики не створював і не прагнув створити аналог візантійської ікони, бо це й так непотрібно: ікона була і залишається неповторним феноменом середньовічної культури. Натомість, сучасне мистецтво свідомо і несвідомо відроджувало багато характерних для іконошанування тенденцій інтерпретації мистецтва, оскільки відчувало гостру потребу в презентації сакрального, в контакт з трансцендентним.

У дисертаційному дослідженні доведено, що “ідея” та “символ” були головними об’єктами зображення середньовічної ікони та мистецтва неklasичної естетики. А такі стилістичні особливості ікони в сучасному мистецтві, як іконографічні деформації, умовність образу та “літературність” художнього твору, а також розуміння сприйняття картини як емпатії засвідчили, що як візантійське, так і мистецтво неklasичної естетики прагнуть бути провідниками віруючого / глядача в тому духовному світі, який вони презентують. З’ясовано, що й іконі, і деяким течіям сучасного мистецтва властива аналогія – піднесення глядача від видимого до “непредставлюваного”. Саме тому показові постійні апеляції до візантійського іконографічного канону представників модернізму і постмодернізму, українського та російського авангарду.

На рівні стилістично-художньої організації твору між іконою та сучасним мистецтвом виявлено більше спільного, ніж на власне теоретичному. Проаналізовано еволюцію в мистецтві неklasичної естетики таких невід’ємних атрибутів ікони, як зображення простору, часу, використання зворотньої перспективи, символіка світла та кольорів. Художники ХХ століття часто відмовляються, як свого часу іконописці, від створення ілюзії тривимірного простору за допомогою прямої / повітряної перспективи, певною мірою повертаючись до хронотопних прийомів іконопису (єдність багатомірних просторово-часових зміщень, зображення різночасових подій, різних точок погляду). В мистецтві неklasичної естетики, як і в іконі, розробляються теорії світла та символічного використання кольорів, які відіграють головну роль в організації картини. Крім цього, враховано, що іконописець та сучасний художник досить часто збігаються і в трактуванні своєї авторської суб’єктивності. В цілому розкрито проблему освоєння візантійського іконографічного канону шляхом його використання для вироблення нових художніх систем.

Отже, мистецтво неklasичної естетики та семантика ікони мають ряд спільних моментів, оскільки ікона беззаперечно була однією зі смислових домінант мистецтва ХХ століття. Сучасне мистецтво демонструє найрізноманітніші стилістичні принципи і деякі з них мають свої витoki у візантійському іконографічному каноні. Зіткнувшись у точці “піднесеного”, дійшовши до проблеми уявлення неуявного, ікона і мистецтво неklasичної естетики вирішують її по-різному:

сучасне мистецтво – негативно, а ікона долає апофазу тим, що Бог (Дух) втілюється у людину і жив серед нас. Таким чином, виявлено, що аргументи іконошанувальників теоретично та практично довершені, адже ікона як іконографічна система знаходить унікальну і водночас потужну можливість презентувати сакральне і в цьому їй немає рівних: навіть мистецтво неklasичної естетики, яке великою мірою билось над цією проблемою все ХХ століття, не змогло її в цьому перевершити.

Порівняльний формальний аналіз теоретичних настанов мистецтва неklasичної естетики і середньовічного богослів'я ікони, а також художньої стилістики цих феноменів, демонструє, що робота в цьому напрямку може дати значні результати для розуміння як ікони, так і сучасного мистецтва. Це один зі штрихів, що виявляє нові риси, один із несподіваних підходів до вивчення такої гетерогенної сучасної художньої культури.

### **Основні положення дисертації представлено у таких публікаціях:**

1. *Черепанин В.М.* Сучасне мистецтво і політичне: проблеми взаємовпливу // Національний університет “Києво-Могилянська академія”. Наукові записки. – Т.49. – Теорія та історія культури. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2006. – С. 87 – 93.

2. *Черепанин В.М.* Практики тілесності в сучасному мистецтві: боді-арт і випадок Олега Кулика // Національний університет “Києво-Могилянська академія”. Наукові записки. – Т.40.– Теорія та історія культури. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2005. – С. 81 – 85.

3. *Черепанин В.М.* Ікона в контексті авангардного мистецтва: до постановки питання // Національний університет “Києво-Могилянська академія”. Наукові записки. – Т.24. – Теорія та історія культури. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2004. – С. 76 – 84.

4. *Черепанин В.М.* Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському авангарді // Гуманітарні науки. Науково-практичний журнал. – 2002. – №1. – К.: “Педагогічна преса”. – С. 127 – 138.

5. *Черепанин В.М.* Рецепція ікон: між музеєм і церквою // Національний університет “Києво-Могилянська академія”. Наукові записки. – Т.19. – Спеціальний випуск. – Ч.1. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2000. – С. 111 – 114.

### **АНОТАЦІЯ**

**Черепанин В.М. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві неklasичної естетики.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.08 – естетика. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2007.

У роботі досліджується трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві неklasичної естетики ХХ століття. Проаналізовано концепти “ідеї” та “символу” як головні об'єкти зображення ікони та сучасного мистецтва, а також такі стилістичні особливості ікони в мистецтві ХХ століття, як іконографічні деформації, умовність образу та “літературність” художнього твору в контексті звернення до візантійської традиції в художніх течіях західного модернізму і постмодернізму, українського і російського авангарду та в неофіційному пізньорадянському мистецтві. Розглянуто шляхи і способи використання в мистецьких течіях ХХ століття таких естетичних принципів ікони, як зображення часопростору, зворотня перспектива, теорія світла та символічна мова кольорів. Проведено паралель між об'єктами (творами) східнохристиянського та сучасного мистецтва у схожості їх сприйняття та між суб'єктами (художником та іконописцем) в їх трактуванні авторської індивідуальності. Висвітлено спільний для ікони і мистецтва неklasичної естетики принцип – презентацію трансцендентного сакрального. Застосований в роботі аналіз теоретичних і стилістичних настанов представників сучасного мистецтва та естетичної програми ікони демонструє значні результати як для розуміння ікони, так і для вивчення гетерогенного мистецтва неklasичної естетики.

**Ключові слова:** візантійський іконографічний канон, візантійський стиль, трансцендентне сакральне, ідея та символічність, мистецтво неklasичної естетики, іконографічні деформації, художній хронотоп, теорії світла і кольорів, емпатія, деперсоналізація художника.

#### АННОТАЦИЯ

**Черепанин В.М. Трансформация византийского иконографического канона в искусстве неклассической эстетики.** – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук по специальности 09.00.08 – эстетика. – Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, 2007.

В работе исследуется трансформация византийского иконографического канона в искусстве неклассической эстетики XX века. Проанализированы концепты “идеи” и “символа” как главные объекты изображения иконы и современного искусства. Утверждается, что современное искусство имеет символическую природу, которую можно назвать “открытостью трансцендентному”, поскольку оно, как и икона, выбрало для реализации символическое пространство. Исследованы также такие стилистические особенности иконы в искусстве XX века, как иконографические деформации, условность образа и “литературность” художественного произведения в контексте обращения к византийской традиции в художественных течениях западного модернизма и постмодернизма, украинского и русского авангарда и в неофициальном позднесоветском искусстве. Близость отдельных направлений и художников модернизма и постмодернизма к средневековому православному искусству названа “жаждой сакрального”, поскольку современное искусство сознательно и несознательно возрождало много характерных для иконописи тенденций интерпретации искусства.

Рассмотрены пути и способы использования в течениях искусства XX века таких эстетических принципов иконы, как изображение пространства и времени, обратная перспектива, теория света и символический язык цветов. Проведена параллель между объектами (произведениями) восточнохристианского и современного искусства в сходстве их восприятия и между субъектами (художником и иконописцем) в их интерпретации авторской индивидуальности. Освещен общий для иконы и искусства неклассической эстетики принцип – презентация трансцендентного сакрального. В этом контексте византийская иконография приобретает новые формы не как тавтология прошлого, а как разработка современных средств выражения. В целом раскрыто проблему освоения византийского иконографического канона через его использование для выработки новых художественных систем. Примененный в работе сравнительный формальный анализ теоретических и стилистических установок представителей современного искусства и эстетической программы иконы демонстрирует значительные результаты как для понимания иконы, так и для изучения гетерогенного искусства неклассической эстетики.

**Ключевые слова:** византийский иконографический канон, византийский стиль, трансцендентное сакральное, идея и символы, искусство неклассической эстетики, иконографические деформации, художественный хронотоп, теории света и цветов, эмпатия, деперсонализация художника.

#### SUMMARY

**Cherepanyn V.M. Transformation of Byzantine Iconographic Canon in the Art of Nonclassic Aesthetics.** – Manuscript.

Dissertation for the Degree of Philosophy Candidate, specialization 09.00.08 – aesthetics. – Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, 2007.

The thesis studies transformation of Byzantine iconographic canon in the art of nonclassic aesthetics of the XX-th century. The concepts of “idea” and “symbol” as main objects of representation of icon and contemporary art are analyzed – as well as such stylistic features of icon in the XX-th century art as iconographic deformations, conventional character of image and “literatureness” of art work in the context of appealing to the Byzantine tradition in the art trends of Western modernism and postmodernism, Ukrainian and Russian avant-guard and in the unofficial late soviet art. The evolution of such characteristics of icon as representation of space and time, usage of reverse perspective, theory of light and symbolic language of colours in the art of nonclasic aesthetics is explored. The light is also thrown upon the mutual principle of icon and contemporary art – the presentation of transcendental sacrum. Comparative formal analysis of theory and stylistics of contemporary art and aesthetical programme of icon demonstrates important results as for study of icon, as well as for investigation of the heterogenous art of nonclassic aesthetics.

**Key words:** Byzantine iconographic canon, Byzantine style, transcendental sacrum, idea and symbol, art of nonclassic aesthetics, iconographic deformations, art chronotope, theories of light and colours, empathy, depersonalization of artist.