

9. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермайєра. Автореф.канд.дис., 17.00.03. Одеса, ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2012. 19 с.
10. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва, Музыка, 1989. 448 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. 260 с.
12. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

References

1. Aleksejev A. (1993). Skryabin and Sofronickiy. The Experience of the comparative feature performance art. Odessa. 35 p. [in Ukrainian]
2. Androscova D.V. (2014). Symbolism and polyclaviring in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint. 400 p. [in Ukrainian]
3. Asafiev B. Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka, 1971. 379 p. [in Russian]
4. Bandura A. (1997). The Folk legend about seeds race. The Evolution of the person in music-literary legacy of A.N. Skryabin. Delfis, № 3 (11). P. 37-42 [in Russian]
5. Gojowy D. (1998). E.Golyshev and dada-serialism. Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odessa. P.96-101. [in Ukrainian]
6. Koncerto (1990). The Music encyclopedic dictionary. Moscow: Sov.enciklopedija. P. 269. [in Russian]
7. Kuzemina L. Performance aesthetics of B. Yavorskij. Moscow, Kompozytor, 2000. 111 p. [in Russian]
8. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]
9. Podobas I. (2012). The Mazurkas of F. Chopin in context Warszawa biedermeier. Autoref. of diss. of Cand. Digree in art : 17.00.03– Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa. 19 p. [in Ukrainian].
10. Rubcova V. (1989). Alekszndr Nikolajevich Skryabin. Moscow, Muzyka. 448 p. [in Russian]
11. Holopova V. (1994). Music as type art. Moscow, Nauchno-tvorch.centr "Konservatoriya". 260 p. [in Russian]
12. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (1999). Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina. 587 s. [in Polska]

Стаття надійшла до редакції 14.04.2019 р.

УДК 75.046.3(477.83/.86)"19/20"

Лесів Тарас Васильович.

викладач кафедри сакрального мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID: 0000-0001-7719-1704
taraslesiv@lnam.edu.ua

ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНИЙ ВИМІР СУЧАСНОГО ІКОНОПИСУ

Метою статті є висвітлення естетичного і соціального підходів до вивчення та інтерпретації сучасного східнохристиянського іконопису. **Методологічною** основою дослідження є контекстуальний підхід із застосуванням компаративного методу та методу систематизації. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві систематизовано найрельєфніші концепції, що характеризують розвиток східнохристиянської іконописної традиції в наш час. В роботі враховані ключові ідеї провідних вітчизняних та західних науковців в цій галузі. **Висновки.** В межах теорії мистецтва сучасна іконописна традиція, як жанр живопису, неодмінно пов'язується вченими з середньовічною візантійською та поствізантійською культурною спадщиною. Хоча ідеї різних авторів щодо перспективи та канонічності ікони в наш час часто різняться, всіх їх об'єднує віддаленість в часі від середньовічної, «правдивої» іконописної традиції, до якої вони апелюють. Якщо деякі дослідники оцінюють сучасний іконопис як некритичний консерватизм і навіть відмовляють іконі в існуванні, їм опонують інші, констатуючи, що сьогодення потребує іконопису базується не стільки на естетичному, скільки на соціальному підґрунті. Якщо естетична аргументація сучасного іконопису тісно пов'язана з богословським та релігійно-естетичним дискурсом, соціальний вимір іконопису полягає в тому, що він відіграв і продовжує відігравати помітну роль у розбудові національної пам'яті у Східній Європі.

Ключові слова: сучасний іконопис, сакральне мистецтво, богослов'я ікони, естетика, теорія мистецтва.

Лесив Тарас Васильевич, преподаватель кафедры сакрального искусства Львовской национальной академии искусств

Естетическое и социальное измерение современной иконописи

Целью статьи является освещение эстетического и социального подходов к изучению и интерпретации современной восточнохристианской иконописи. **Методологической** основой исследования является контекстуальный подход с применением компаративного метода и метода систематизации. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в отечественном искусствознании систематизированы рельефные концепции, характеризующие развитие иконописной традиции в наше время в Восточной Европе. В работе учтены ключевые идеи ведущих отечественных и западных ученых в этой области. **Выводы.** В рамках теории искусства современная иконописная традиция, как жанр живописи, связывается с средневековой византийским и поствизантийским культурным наследием. Хотя идеи разных авторов о перспективах и каноничности иконы в наше время часто отличаются, всех их объединяет удаленность во времени от средневековой, «истинной» иконописной традиции, к которой они апеллируют. Когда некоторые исследователи оценивают современную икону как некритический консерватизм и даже отказывают иконе в существовании, им оппонировать другие, утверждая, что сегодняшняя востребованность иконописи базируется не столько на эстетической, сколько на социальной почве. Если эстетическая аргументация современной иконописи тесно связана с богословским восприятием, социальное измерение иконописи заключается в том, что оно сыграло и продолжает играть заметную роль в развитии национальной памяти в Восточной Европе.

Ключевые слова: современный иконопис, сакральное искусство, богословие иконы, эстетика, теория искусства.

*Lesiv Taras, lecturer of the Department of the sacred art of the Lviv National Academy of Arts
The Aesthetic and Social Dimension of Contemporary Icon Painting*

The purpose of the article is to highlight the aesthetic and social approaches to the interpretation of the contemporary Eastern Christian icon painting tradition. **The methodology** of the research is a contextual approach using both comparative and systematization methods. **The scientific novelty** of the paper is that it systematizes the most significant concepts that characterize the development of the contemporary icon-painting tradition in Eastern Europe. The work debates the findings of the leading scholars in the field. **Conclusions.** Among art critics, there is a clear understanding of the icon painting tradition as a piece of art that is executed by predetermined rules and church canons. In this sense, the icon painting tradition is bound with medieval Byzantine and post-Byzantine cultural heritage. Although the ideas of various authors regarding the prospect and canonicity of the icon often vary, all of them appeal to medieval, icon-painting tradition as a "true" one. While some researchers evaluate contemporary icons with "uncritical conservatism" and deny its perspective, others oppose them, stating that today's development of Eastern Christian icon painting is based not only on aesthetics but also on a social basis. If the aesthetic argument of modern icon painting is closely linked to theological and religious discourse, the social function of the icon has played and continues to play a prominent role in the development of national identity building in Eastern Europe

Key words: modern icon painting, sacred art, theology of icons, aesthetics, theory of art.

Виклад основного матеріалу. Коли дослідники сакрального мистецтва пишуть про розвиток ікони в ХХ ст. і в наш час, вони часто констатують кризу цього жанру у ХІХ ст. Цю кризу, як правило, пов'язують із втратою сакральними творами середньовічних (візантійських) іконографічних принципів. Ці принципи ще були відчутні в іконографії ХVІІ ст., проте, згодом вони поступово нівелювались під впливом мистецтва класицизму. Вплив класицизму на православну іконографію був характерним в різних регіонах поширення східного християнства. Тому констатація втрати сакральними творами візантійських основ інспірувала поступове переосмислення логіки східнохристиянської сакральної творчості, як на поч. ХХ ст., так і після падіння комуністичних режимів у Східній Європі.

Актуальність дослідження полягає в тому, що завдання, які постали перед сучасним іконописом, кардинально відрізняються від тих завдань, які це мистецтво намагається наслідувати чи відроджувати. Незважаючи на візуальну подібність з візантійським мистецтвом, іконопис нашого часу має іншу естетичну платформу та інші витоки формування. Аналіз останніх досліджень показує, що витоки цих джерел дебатуються провідними фахівцями галузі: Дмитром Степовиком [7], Віктором Бичковим [3], Гансом Белтінгом [2], Девідом Морганом [14], Лізою Дебур [11], Джеймсом Елкінсом [12] та ін.. Я виділяю два ключові підходи: естетичний і соціальний, які вплинули і продовжують впливати на концептуалізацію сучасного іконопису цими та іншими авторами. Метою статті є висвітлення методологічних підходів до вивчення та інтерпретації сучасного східнохристиянського іконопису.

Серед богословів ікони сформоване стійке переконання, що сакральне мистецтво нероздільно пов'язано з догматичною логікою та літургійним життям церкви. Приміром російський богослов і дослідник ікони Леонід Успенський констатував, що «ні зрозуміти, ні пояснити церковне мистецтво поза Церквою і її життям неможливо» [8, 9]. Схожі висновки щодо ікони характерні і для інших православних мислителів. Зокрема, грецький письменник та іконописець Фотіс Контоглоу, який був основоположником відродження візантійської традиції іконопису в цій країні в минулому столітті, стверджував, що зрозуміти іконопис можливо тільки практикуючи православ'я [13, 42-43]. Сучасний богослов Андреас Андреопулос, погоджуючись з таким підходом, зауважує, що сучасний іконопис є таким же чином церковним мистецтвом, яким воно було в VII ст. І хоча теорія іконопису, як він зауважує, «була розроблена в Середньовіччі, і цей стиль з того часу не змінився, принаймні у порівнянні з темпом розвитку Західного мистецтва..., було б помилкою інтерпретувати це як некритичний консерватизм» [10, 18]. У цьому контексті для багатьох богословів та іконописців візантійська (середньовічна) стилістика ікони стала лакмусовим папірцем, з яким прийнято зв'язати «правдивість» традиції.

Хоча для богословів та іконописців «правдивість» іконописної традиції часто є визначеною, серед теоретиків сакрального мистецтва все ще тривають дискусії з цього приводу. Американська мистецтвознавиця Ліза Дебур, як і багато вітчизняних вчених (наприклад Дмитро Степовик [7, 15-16]), звертає увагу на те, що приміром, з ХVІІ ст. на українських та білоруських землях ікона зазнає суттєвих впливів західного мистецтва, зокрема стилю бароко. В цей час місцеві східнохристиянські традиції виразно переплітались із західними. Питанням тут є міра вестернізації церковного мистецтва, після якого воно перестає бути іконним, канонічним. З цим питанням, на думку дослідниці, неминуче стикаються сучасні іконописці. Адже відродження візантійських традицій іконопису передбачає залишатись осторонь західних мистецьких практик, воно також не повинно викликати підозр щодо зашквурності традиції [11, 45].

Питання щодо «правдивості» іконописної традиції призводить до оціночних суджень щодо перспективи цього жанру. Зокрема, деякі іконописці-інтелектуали з песимізмом оцінюють існування сакрального мистецтва в наш час. Так, польський іконописець і мислитель Єжи Новосельський стверджував, що сучасна ікона в Східній Європі існує «силою традиції та звички, але це тільки інерція церковної традиції, і залишились тільки дуже вузькі кола таких церковних «вершків», що сприймають ікону як харизматичну дійсність» [6, 64]. На думку цього теоретика, сучасний світ ворожий містичній східнохристиянській реальності, а тому ікона нині перетворюється в утилітарний предмет. Для широкого загалу християн вона вже є незрозумілою. Проте розуміння сакрального мистецтва – це не тільки інтелектуальне завдання. Тут, на думку львівського художника та іконописця Любомира Медвіда, потрібне особливе відчуття – сакруму. А воно, за його концепцією, сьогодні перебуває в стані деградації. Це стало наслідком прогресуючої дегуманізації. Людина нашого часу побувала в космосі, відкрила для

себе безкінечну панораму Вселенної, проте, не змогла в ній розмістити Бога. Це місце зайняв Розум, а тому християнський містицизм чужий сучасній людині [4, 420-421].

Питання «правдивості» іконописної традиції дебатуються і в контексті неklasичної естетики з характерним апелюванням до ідей Вальтера Беньяміна, Жана Бодрійяра, Жака Дерріда та ін. Чільним представником такого підходу є знаний російський естетик, дослідник ікони Віктор Бичков. Цей вчений вважає, що на початку ХХ ст. ікона як «духовно-естетичний феномен» завершила своє існування, зберігши за собою тільки роль культового предмета. Посилаючись на британського історика Арнольда Тойнбі, російський естетик констатує, що сучасний «постхристиянський» світ відмовився від «Духу», а тому в своїй основі антидуховний і навіть ворожий сакральним явищам. Теперішні іконописці, як і по-модерністи, ведуть свідому гру, змінюючи сакральні символи їх симулякрами, деконструючи оригінальний культурний текст. Внаслідок цього сучасне церковне мистецтво заповнюють «естетські» копії і «рیمейки» древньоруських, візантійських і барокових ікон. Такі ікони, на думку Бичкова, позбавлені духовної життєвості, художньо-містичного процесу їх творення глибоко віруючими іконописцями. Він підсумовує: «Постмодернізм може створити і створює (особливо в сучасному православному світі – у незліченній кількості) симулякри ікон, але не може створити справжню ікону» [3, Кн.1, 709]. Подібні думки висловлюють і сучасні західні мистецтвознавці. Багато з них констатує, що релігійне мистецтво в наш час є здебільшого явищем маргінальним. Тому інтерес до цього мистецтва є мізерним. Сучасне релігійне мистецтво, як правило, протиставляється сучасним мистецьким практикам. Натомість повторення іконографічного досвіду минулого не викликає в дослідників інтерес і не отримує позитивної оцінки. Наприклад, американський мистецтвознавець Джеймс Елкінс стверджує, що шляхи сучасного мистецтва та релігійного мистецтва різко розходяться. Сучасне мистецтво не є релігійним, а релігійне мистецтво не є сучасним. Релігія практично ігнорується сучасним мистецтвом. Вчений констатує, що більшість релігійних творів, які виконуються сьогодні для храмів та приватних помешкань, є «поганим мистецтвом», «убогим» та таким, що «не зачіпає». Проте «так відбувається не тому, що (релігійні – Т. Л.) художники менш талановиті, аніж Джаспер Джонс чи Енді Ворхол, а тому, що мистецтво, яке прагне передати духовні цінності, розвивається всупереч історії модернізму» [12, 20]. Богословські та естетичні судження про літургійне мистецтво відіграють значну роль в його осмисленні та інтерпретації. Проте ці судження, зазвичай, не враховують соціальних факторів розвитку цього мистецтва. Для богослова чи естетика ікона є об'єктом теоретизування, в той час як для історика мистецтва, вона є предметом дослідження. Хоча різні теологічні та естетичні судження про ікону широко дебатуються істориками мистецтва, проте, мистецтвознавство не задіяне в їх розбудові, доповненні чи запереченні. Німецький мистецтвознавець Ганс Белтінг якимось слушно зауважив, що «теологи говорять тільки про те, чим ікона повинна бути, але не говорять про те, чим вона була (є – Л. Т.) насправді» [2, 41]. Останнє за його переконанням повинні робити мистецтвознавці.

Ганс Белтінг сформував соціальний підхід до сакрального мистецтва, виклавши його у праці «Образ і культ: історія образу до історії мистецтва». У ній автор стверджує, що до епохи Відродження, або як він визначає цей період, до «епохи мистецтва», всі зображення були релігійними і виконували культові функції. Іншими словами, образи служили релігії, були центральною складовою культу, а мистецтва в сучасному його розумінні ще не існувало. Мистецтво, на думку Белтінга, з'являється тоді, коли появляється поняття художник та дискусії про природу художньої творчості [2, 12]. Таким чином, наше розуміння і сприйняття християнського сакрального мистецтва відрізняється від його розуміння і сприйняття в попередні століття, а особливо в період Середньовіччя. «Образи стають предметом дослідження істориків мистецтва тільки тоді, – стверджує Белтінг, – коли їх починають збирати як твори живопису і розглядати згідно правил мистецтва» [2, 15].

Дослідниця сучасних релігійних мистецьких практик Єлена Александрова також зауважує, що мистецтво та релігія є соціальними явищами. Сприйняття релігійних творів, як предметів церковного інтер'єру, та наділення їх «сакральною значущістю» з'явилося порівняно недавно. «Перед тим, як стати мистецтвом, релігійні зображення мали виразну публічну значимість та силу», – констатує дослідниця [9, 4]. В різний час сприйняття та інтерпретація сакральних зображень були різними. Секуляризація мистецтва, на яку так часто вказують деякі критики, не може вважатись відступом мистецтва від релігії, оскільки обидва терміни виникли в період Просвітництва, коли релігія ставала приватною справою.

Вищенаведена думка є доповненням ідей американського теоретика мистецтва Девіда Моргана, який визначення понять «мистецтво» та «релігія» пов'язує з формуванням націй та національних держав, які в свою чергу приходили на зміну імперіям, монархіям та династіям. У цьому зв'язку важливу роль відігравали музеї, які змінювали уявлення про матеріальні цінності. Те, що колись було власністю королівських сімей чи заможних верств населення, завдяки музеям ставало надбанням нації. Експоновані в музеях артефакти почали репрезентувати «національну пам'ять» та «людські досягнення». Мистецтво і релігія на цьому тлі починають усвідомлюватися як виразник «національного духу». В своїх роздумах про національні рухи Морган посилається на відоме визначення націоналізму, як «уявної спільноти», запропоноване американським соціологом Бенедиктом Андерсоном. Виходячи з цього, Морган зауважує, що поняття «мистецтво» та «релігія» також впливають з «націоналістичної уяви» та інтерпретуються як різні прояви культурної діяльності. Таким чином мистецтво та релігія

«стають суверенним засобом вираження сутності нації, народу і починають відігравати важливу роль у забезпеченні державності» [14, 27].

Якщо під таким кутом розглядати сучасну традицію іконопису, то правдоподібно, що ця традиція не завершується з падінням Візантійської імперії, початком епохи Відродження, впливами класицизму, чи постмодерністським світосприйняттям. Ця традиція помітно зберігає значний вплив у східнохристиянських церквах понині. У ХХ ст. вона відіграла значну роль у розбудові національних ідей у Східній Європі і продовжує впливати на культурне та релігійне самовизначення християн східного обряду після падіння комуністичних режимів.

Висновки. В сучасному мистецтвознавстві наміtilись щонайменше два ключових підходи до інтерпретації розвитку іконописної традиції в наш час: естетичний та соціальний. (Цих підходів є значно більше і вони ще потребують поглибленого вивчення. В цьому є власне перспектива подальших досліджень). Висвітлені у цій статті підходи, різняться в інтерпретації досліджуваного явища. Спільним для них є те, що їх представники апелюють до середньовічних (візантійських) витоків формування іконописного жанру і віднаходять в ньому «правдивість» традиції. Проте, у першому випадку, дослідники керуються богословськими та релігійно-філософськими ідеями при оцінці сакральної творчості. Деякі з дослідників розвиток іконописного жанру розглядають також у контексті неklasичної естетики, відповідно якій ікона втратила свою «правдиву» роль і стала симулякром. У другому випадку, розвиток сучасного іконопису розуміється контекстуально. У цьому сенсі ікона інтерпретується не тільки як атрибут культу, чи художній твір, який виражає смаки певної спільноти, але й як об'єкт, навколо якого формується національна пам'ять та ідентичність певного регіону та східнохристиянської спільноти.

Примітки

1 Більш детально про реакцію на класицизм та західноєвропейські культури процеси в різних регіонах поширення східного християнства можна ознайомитись у працях наступних авторів: Васіліос Марініс звертає увагу як цей процес проходив в Греції [15, 42-43], Іріна Томіч в Сербії [14, 220], Ален Безансон в Росії [1, 146-148], Нута Драгічі-Василеску в Румунії [13], Олесь Нога в Україні [5].

Література

1. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества / пер. с франц. М. Розанова. Москва: МИК, 1999. 424 с.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. Пиганович. – Москва: Прогресс-традиция, 2002. 752с.
3. Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века: в 2-х кн. Москва: Культурная революция, 2008.
4. Медвідь Л. М. Деградація відчуття сакруму і криза гуманності. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. / упоряд. Р. М. Яців. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. С. 419-423.
5. Нога О. П. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Львів: Українські технології, 1999. 180 с.
6. Подгужец З. Розмови з Єжи Новосельським про мистецтво. / пер. з пол. Д. Матіяш. Київ: Темпора, 2011. 406с.
7. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ початку ХХІ століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква: Місіонер, 2012. 288 с.
8. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Москва: ДАРЪ, 2007. 480 с.
9. Alexandrova A. Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art. New York: Fordham University Press, 2017.
10. Andreopoulos A. Art as Theology: from the Postmodern to the Medieval. London, Oakville, 2006.
11. DeBoer, L. J. Visual arts in the worshipping church. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company, 2016.
12. Elkins J. On the Strange Place of Religion in Contemporary Art. New York: Routledge, 2004.
13. Marinis V. "Fotis Kontoglou and the Struggle for an "Authentic" Ecclesiastical Art in Greece" in Verdon, T. The Ecumenism of beauty. Brewster Massachusetts: Paraclete Press, 2017. Pp. 39-47.
14. Morgan, David "Art and Religion in the Modern Age" in Elkins, James, and David Morgan. Re-enchantment. Art Seminar; v. 7. New York: Routledge, 2009. Pp. 25-45.
15. Nuta D-Vasilescu, E. Changes in the phenomenon of icon-painting in Romania from the second half of the nineteenth century to the present day (PhD thesis). University of Oxford, 2005.
16. Tomić I. "Serbian Icon Painting of the 20th Century" in Maksimović, L., & Trivan, J. Byzantine heritage and Serbian art. Belgrade: The Serbian National Committee of Byzantine Studies, 2016. Pp. 219-227.

References

1. Bezanson, A. (1999). The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm. Moscow: MIK [in Russian].
2. Belting, H. (2002). Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art. Moscow: Progress-traditsiya [in Russian].
3. Bychkov, V. (2008). The Artistic Apocalypse of Culture: 20th-century Stromata: in 2 books. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya [in Russian].
4. Medvid, L. (2012). "Degradation of the Sacrum and Crisis of the Humanity" in Ideas, meanings, interpretations of fine arts: Ukrainian theoretical thought of the 20th century: Anthology, (pp. 419-423) Lviv: Lviv National Academy of Arts; The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
5. Noha, O. (1999). Ukrainian Style in the Church Art of Galicia at the End of the 19 - Early XX Centuries. Lviv: Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].
6. Podhuzhets, Z. (2011). Conversations with Jerzy Novoselski about Art. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
7. Stepovyk, D. (2012). New Ukrainian Icon of the 20th – the Beginning of the 21st Century: Traditional Iconography and New Stylistics. Zhovkva: Misioner [in Ukrainian].
8. Uspenskiy, L. (2007). A Theology of the Orthodox Church Icon in the Orthodox Church. Moscow: DAR [in Russian].