



Н.П. Крохина

ОБ ИКОНИЧНОСТИ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Новое время начинается ренессансным движением от иконы к картине — от умозрения к визуальному мировидению. Новоевропейская живопись создаёт чудо оптической иллюзии. Картина уподобляется зеркалу. Антропоцентризм воплощает себя в игровой модели организованного, гомогенного пространства и времени.

На исходе Нового времени (начиная с импрессионизма), в культуре начала XX века определяющим становится стремление к целостному постижению мира, которое связано с различными факторами: городской образ жизни и приход машины, научная революция и рождение неклассической науки, влияние теософии с её космическим сознанием и ощущением многомерности мира, поворот на Восток и влияние восточной метафизики всеединства.

Ключевые слова: авангард, икона, иконичность, религия, кубизм, абстрактное искусство.



то целостное видение мира разрушает новоевропейский антропоцентризм, а с ним и антропоморфизм и визуальное мировидение, восходящее к античной классике. «Картина мира превращается... в грудку хлама» [17,с.264]. Живопись вновь становится умозрительной и концептуальной. «Увидеть и воплотить невидимое, которое открывается “духовным зрением” — вот существо посткубистических исканий в русской живописи» [6,с.154-155]. Художник воплощает энергетику мировых сил. «Авангард — это художественное освоение именно тех областей бытия, которые незримы, неосязаемы, неизрекаемы» [15,с.224]. Как и в эпоху Возрождения, живопись вновь становится философичной. Обычно иконическое начало обнаруживают в русском авангарде. «Живопись русского авангарда — это в большинстве случаев “философия в красках”», по мысли Д.В.Сарабьянова [13,с. 301].

Мне бы хотелось подчеркнуть, что Новое время завершается обратным движением от картины к иконе, от визуального образа к умозрению и концептуальности, что, в частности, порождает трансформацию иконоческого начала в авангардном искусстве. Как говорил сам Пикассо, «я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, как его мыслю». Или, по словам Малевича, «видеть мир ещё не значит видеть его глазами» [9, с.180]. Или, по мысли М.Матюшина, «кубизм и футуризм... воплощают то, чего обыкновенный глаз не видит и не воспринимает» [10, с.494]. Свою причастность иконоческой традиции прямо осознают отечественные авангардисты. «Я написал настоящую икону моего времени..., царственную в своей лаконичности», — говорил Малевич о «Чёрном квадрате» в открытом письме 1918 г. А.Бенуа [5, с.18-19].

Иконоческий принцип — это поиски сущностного образа, изображение неизобразимого — один из принципов современного концептуального искусства проявляется в авангарде вместе с отказом от миметического начала, радикальным переосмыслением отношения к предмету, пространству и времени. Художник вновь обращён к мировому метафизическому духу. Вновь настоящей реальностью обладает идея, а не её отражение в материальном мире. Иконичность неотделима от главных черт авангардного искусства — апокалиптическое переживание реальности и апофатические поиски абсолюта. Авангард содержит в себе «чёрную» - апокалиптическую икону — метафизическую фотографию катастрофы (явленную в кубизме, экспрессионизме, сюрреализме) и икону апофатическую, связанную с абстракцией.

Проблему авангард и религия ставит в своих работах М.Эпштейн. «Авангард ближе к иконе, чем к картине, ибо его предмет — прохождение мира». «Проходит образ мира сего», сказано у апостола Павла (1Кор.7:31). Апокалиптическое мироощущение роднит авангард с ранним христианством. «Авангард — это и есть искусство построения образа методом его деструкции, отслоения от зримой, кажущейся поверхности мира» [14, с.306]. Художник становится очевидцем незримого. «Вещный мир провалился... в пропасть пульсирующих полей и растекающихся энергий» [15, с.225]. Иконоческий принцип возрождается по причине устремления авангардного искусства за пределы земного, человеческого измерения. Икономорфизм — один из принципов авангардного искусства, наряду с космоморфизмом, биоморфизмом, техноморфизмом и свидетельствует о несводимости авангардного художественного опыта к игре с хаосом и абсурдом или неоязыческой архаике. «В произведениях авангардистов реальность, теряя зримость и антропоморфность, становится теоморфной», а художник — проводником космических энергий. «Порывая с фигуративностью и антропоморфизмом, авангард восстанавливает религиозные задачи искусства», достигая этого «десакрализацией и деконструкцией всего предметно-человеческого мира» [14, с.308,315]. Человек теряет своё особое положение в мире. Он исчезает в мировом целом, становится проводником «духовного зрения».

Импрессионизм явился итогом движения новоевропейской живописи к постижению изменчивости и текучести мира. Но с открытием, что вещи преходящи и постоянно меняются, начинается освобождение от власти вещей. Поиски иконолического – сущностного образа начинаются в постимпрессионизме. Превышая человеческую меру, в живопись входит вселенская энергия, планетарная структурность. Эти поиски вели к кубизму – «самой радикальной художественной революции со времён Ренессанса». Кубизм Малевич называл «искусством распыления». Художественная революция кубизма разрушала предметный мир и высвобождала энергию вещей.

Аналогом ренессансной религиозной картины (специфический феномен Возрождения, возникающий на пути от иконы к картине), в которой художник парадоксально хочет сказать обо всём сразу (чудесном и реальном), становится в XX веке «чёрная икона» - апокалиптическая икона, метафизическая фотография катастрофы, которая являлась прежде всего в творчестве П.Пикассо, основоположника радикального авангарда. Именно Пикассо посвящают свои статьи, анализирующие современный невиданный кризис искусства, Н.А.Бердяев и С.Н.Булгаков [см.8]. «Чёрными иконами» с их мистической жутью, образами «окультного ясновидения» из иных «планов» бытия назвал С.Н.Булгаков ранние кубистские работы Пикассо, ставя вопрос: «Есть ли это разложение искусства или его расширение?» [3,с.30]. Отрицание земного, человеческого в них мыслитель связывал с восточной метафизикой и теософией. Пафос этого искусства – «не преобразование плоти, но освобождение от неё, преодоление “физического плана” и выход в иные, “высшие” планы “эволюции”» [3,с.35].

Для Н.А.Бердяева всё стало динамичным, ибо «в мир победоносно вошла машина и нарушила вековечный лад органической жизни». Материальные покровы распыляются. «Искусство окончательно отрывается от античности. Начинается процесс проникновения живописи за грани материального плана бытия. Материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твёрдость, крепость, оформленность» [2,с.13,31]. Живопись встаёт на путь дематериализации и девизуализации [см.7]. Пикассо для Бердяева – «гениальный выразитель разложения... распыления физического, телесного, воплощённого мира». «Содрана кожа вещей, спали все одеяния... Совершается как бы таинственное расплавление космоса». Художник видит незримое, «как ясновидец, смотрит через все покровы» [2,с.29-30]. В искусство входит мета-антропное измерение. Пикассо «отдаёт человека воле распыляющего ветра». Этого космического распыления Бердяев опасался. С христианских позиций, утверждающих человека как «образ и подобие бытия абсолютного», современное искусство переживает свой невиданный кризис.

В своих непрерывных поисках и экспериментах, полистилистике и «творческой арлекинаде» [1,с.37] Пикассо предельно многообразен. Он открывает релятивность вещей и конструирует новые объекты в текучем мире, сочетает картину (в технике коллажа) с окружающей средой и одержим театром. Но одним из важных открытий его