

11. Nigel Savio D'Sa Andrei Rublev: Religious Epiphany in Art [Електронний ресурс] // Journal of Religion and Film. Edited by William L. Blizek and Ronald R. Burke, Department of Philosophy and Religion, University of Nebraska at Omaha – Vol. 3, No. 2 (October 1999). [Electronic resource]. – Mode of asses : <http://www.unomaha.edu/jrf/saviodsa.htm>

**Сокол Яна, Колосок Тетяна. Репрезентация феномена сакральности средствами кинематографа (на примере творчества Андрея Тарковского).** В статье авторы исследуют репрезентацию сакральности средствами киноискусства в фильме русского режиссера Андрея Тарковского «Андрей Рублев». Актуальность поднятой проблематики возрастает в ситуации десакрализации культуры, когда провозглашение религиозных догматов становится в значительной мере функцией искусства. Мир феноменов, благодаря которому постигается мир ноуменальный, скрыт в реальном мире. Задачей настоящего художника, как считал В. Иванов, является выявление в уже данной действительности другой, более реальной, ведь вещи реального нижнего уровня причастны реальности высшего порядка и являются ее символами. Кинорежиссер Андрей Тарковский пытался выявить невидимое в видимом и в своих фильмах репрезентирует сакральность при помощи кинематографических средств. Акцентируется внимание на кинематографических средствах передачи сакральности: звуки, черно-белая пленка, вода, огонь, молоко, икона «Троицы», колокол. Вода – символ очищения, белый цвет – цвет блага, чистоты и мира, благодаря которым зрители чувствуют тепло и благодать Божью. Значительное место в фильме отводится образу пути, дороги, движения. Путь к постижению сакрального – путь к самопостижению. Тарковский использует звуки в качестве передачи атмосферы сакральности. Звуки являются продуманным символическим образом реальности, это и звуки природы (звуки грозы, дождя, ветра), и звучание вещей, поэтические и музыкальные творения. Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» является, по сути, символическим кодом, призванным «схватить» невидимое в видимом, то есть изобразить феномен сакральности посредством ситуаций и вещей мира повседневного, ведь предмет, осмысленный в качестве сакрального, становится символом чего-то потустороннего, и, в следствии, приоткрывает человеку этот таинственный мир. Режиссер дает возможность зрителям самостоятельно трактовать увиденное ими на экране, ведь вечные символы, использованные в фильме, даны в коллективном бессознательном.

**Ключевые слова:** сакральность, кинематограф, символ.

**Sokol Yana., Kolosok Tetiana. Representation of the Sacralness Phenomenon by Cinema Means (Using the Example of Andrei Tarkovskii's Work).** In the article the authors investigate representation of the sacralness phenomenon by cinematographic art in the film of Russian stage-director Andrei Tarkovskii «Andrei Rubl'ov». Actuality of the raised problem grows in the situation of culture desacralisation, when proclamation of religious dogmas becomes, to a great extent, the function of art. Phenomena world, due to which the noumenal world is comprehended, is being hidden in the real world. The task of a real artist, to B. Ivanov's mind, is exposure in already existing reality the other one, more real, as things of the real lower order are participating in the reality of the higher order, and are its symbols. The stage-director Andrei Tarkovskii tried to reveal invisible in visible, and in his films represents sacralness using cinematographic means. In the article attention is accented to cinematographic means of sacralness presentation: sounds, black-and-white film, water, fire, milk, Trinity icon, bell. Water is a clearing symbol, white color is a color of blessing, cleanness and peace, due to which audience feels warmness and God's grace. Considerable place in the film is taken to the image of way, road, motion. The way to understanding of sacral, way to selfcomprehension. Tarkovskii uses sounds for representing of sacralness atmosphere. Sounds are carefully thought out symbolic image of reality, they are the sounds of nature (sounds of thunderstorm, rain, wind), and sounding of things, poetic and musical creations. Andrei Tarkovskii's film «Andrei Rubl'ov» is, in fact, the symbolic code which is called to «comprehend» invisible in visible, i. e. to represent the phenomenon of sacralness by the means of situations and things of the everyday world, in fact an object comprehended as sacral becomes the symbol of something other-worldly, and, as a result, opens slightly this mysterious world for a man. The stage-director gives an opportunity to the audience to interpret everything seen by them on the screen independently; in fact the eternal symbols used in the film are given in collective unconscious.

**Key words:** sacralness, cinema, symbol.

Стаття надійшла до редколегії  
18.03.2013 р.

## **Семантика ікони в знаковій системі авангарду**

У статті проаналізовано комплекс семантичних прийомів православного іконопису, який став основою для формування знакової системи авангардного мистецтва в його прагненні репрезентувати сакральне; доведено, що спільним змістом образів православної ікони й авангардного мистецтва є концепти «ідеї», «духу», «абсолюту» як головні об'єкти зображення, що створюють символічний простір і породжують трансцендентне.

**Ключові слова:** ікона, знак, символ, образ, сакральне, трансцендентне, авангард.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Порівняльний аналіз теорії та практики ікони й духовно-художніх пошуків авангардистів початку ХХ століття показує, що така наукова рефлексія не позбавлена підстав і навіть плідна в умовах вивчення шляхів розвитку художньо-десакралізованої культури нашого сторіччя. Вплив православної ікони на естетику авангардного мистецтва можна простежити на двох рівнях: 1) теоретичному (філософсько-богословське розуміння ікони та духовно-естетичні шукання авангардистів); 2) практичному (художній мові ікони та деяких принципах художньої організації творів авангардистів) [2, с. 58]. Передусім варто зазначити, що в авангарді є напрямки, принципово протилежні іконі, які не мають із нею ні в теорії, ні в практиці жодних точок дотику. Це, передовсім, футуризм і конструктивізм. Однак якщо звернутися до таких постатей авангарду, як Василь Кандинський, Казимир Малевич, Наталія Гончарова або Марк Шагал, тоді перед нами відкриваються більш цікаві перспективи для інтерпретації.

**Мета** статті – визначити знаково-символічні, а також світоглядно-естетичні концепти православної ікони в контексті авангардного мистецтва початку ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Передусім варто наголосити на принциповій духовно-естетичній відмінності ікони та мистецтва авангарду. Якщо ікона є вираженням соборного досвіду православ'я, тобто вона принципово анонімна (приватне авторство для іконописця не мало значення), то авангард у своїй практиці продовжує традиції новоєвропейського гранично індивідуалізованого художнього вираження. Звідси й повне неприйняття авангардом принципу канонічності, який виражає соборний, а не індивідуальний досвід. Авангард, як і все новоєвропейське мистецтво, загалом не претендував на сакральність (тобто реальність архетипу) своїх творів, їх чудотворний характер і функції, які з нього випливають [2, с. 63].

Авангард повністю заперечує міметичний принцип, або принцип фотографічності, й літературно-розповідний характер образотворчого мистецтва, – саме ті вимоги, які висуває багато візантійських богословів до ікони.

Винахід фотографії та новоєвропейське розмежування завдань і функцій різних видів мистецтва знімали ті вимоги, які тисячоліттями визначали шляхи розвитку образотворчих мистецтв. Авангард, нарешті, активно пов'язував свої художні пошуки із сучасними науковими досягненнями (особливо із численними психологічними концепціями), тобто з позитивістсько-матеріалістичним світорозумінням, що, зрозуміло, було цілком неприйнятним для середньовічної культури. Навіть ті майстри авангарду, у яких ми виявляємо типологічну подібність із духовно-мистецьким мисленням іконописців, такі як автор «євангелія від мистецтва століття» В. Кандинський, або творець «ікони ХХ століття» К. Малевич, віддавали велику данину науково-технічному прогресу свого часу й науковим (або квазінауковим) досліддам та експериментам у сфері мистецтва. Однак для початку ХХ століття характерний і бурхливий розквіт різних філософсько-богословських, містичних, езотеричних пошуків, осторонь яких не залишалося багато авангардистів [6, с. 77].

Варто зазначити, що з кінця ХІХ – початку ХХ століття в художньому житті Російської імперії відбувся справжній «ренесанс ікони» – то була епоха відкриття живописних якостей іконопису й початок його істинного вивчення. Рафіноване, високопрофесійне іконописне мистецтво прийшло до нас із Візантії, однак Давня Русь стала його загальноновизнаною другою батьківщиною. Хронологічно майже паралельно з інтенсивним розвитком досліджень цієї галузі слов'янської культури складається авангардне малярство в Україні. І надзвичайно показово, на нашу думку, що головним аспектом аналізу ікони на той час стає з'ясування саме її духовного змісту, переданого посередництвом кольору та форми. Дуже цікавий матеріал із цього приводу можна знайти в роботах відомих російських релігійних філософів Є. Трубецького та П. Флоренського. Так, у своєму нарисі з показавою

назвою «Умогляд у “барвах”», виданому 1916 року, Є. Трубецької пише про стародавніх іконописців: «То були не філософи, а духовидці, і думки свої вони висловлювали не у словах, а в барвах... Іконописці з вражальною якістю і силою втілили в образах і кольорах те, що наповнювало їх душу – бачення іншої життєвої правди й іншого сенсу світу» [5, с. 6–7]. Завдання іконописця дослідник убачав у зображенні нового, невідомого сучасним людям ладу життя, зазначаючи при цьому, що досягти такого зображення можна було «... лише символічним письмом, яке в жодному разі не повинно бути копією з нашої дійсності» [5, с. 28]. Саме тому краса ліній і фарб ікони є красою переважно сенсовою. «Вони (лінії та фарби – *Н. С.*) прекрасні лише як прозоре вираження того духовного змісту, яке в них втілюється» [5, с. 41]. Неодноразово у своїх творах Є. Трубецької нагадує про сутнісне протистояння ікони «біологізму» життя. Під «Біологізм» філософ розуміє як матеріальний світ (тотожний світу речей, який відкидало й авангардне мистецтво), і цей біологізм неодноразово дослідник пов'язує з натуралістичним живописом. В іконі ж головне – «... радість безповоротної перемоги Боголюдини над звіролюдиною, уведення в храм усього людства ...», і оскільки ікона – праобраз майбутнього храмового, соборного людства, а «... цього людства ми поки не бачимо в сучасних грішних людях, а лише вгадуємо, ікона може бути лише символічним його зображенням» [5, с. 14]. Символічне зображення, як ми знаємо, виступає переважно абстракцією, саме тому ікона певною мірою тяжіє до художньої абстракції, і витонченість тілесних її образів є ні чим іншим, як прагненням подолати той самий «біологізм», – матеріальну речову субстанцію. Ікона, як пише Є. Трубецької, «... возвіщає нам вищу радість – надбіологічний сенс життя і кінець звіриному царству». І радість ця «... висловлюється нашим релігійним мистецтвом у неповторних кольорових видіннях» [5, с. 23].

Відповідно, в О. Архипенка знаходимо думку про те, що справжні митці «перетворюють природу в символічні форми, часто цілком приховуючи натуралістичний вигляд предмета. З погляду художності, вони – вільні послідовники божественного творчого закону різноманітних перетворень, які робить сама природа і про які багато людей ніколи не замислювались» [1, с. 214].

Образотворче мистецтво перетворювалося на мистецтво відображення безплотних, безтілесних ідей. Через теософію обґрунтовували вихід художника за межі предметного світу, сходження до духу. Художня практика, зокрема у Василя Кандинського й голландського абстракціоніста Мондріана, багато в чому виходила з теософської інтерпретації світу. Врешті-решт, головним акцентом авангарду стало прагнення до максимальної концентрації ідей. Оцінювання не якості «художнього», а якості ідей, які пропонуються для реалізації. Авангардисти не задовольнялися професійною філософією, натомість прагнули до створення «нефілософії», яка була б споріднена з «немистецтвом».

Авангард прагнув породити «немистецтво» й поставити його на місце філософії. Діяльність художників створювала щось особливе, світ концентрації ідей, уявлення про буття, які свого часу втілювала ікона. Авангард мріяв про систему ідей; йому уявлявся чистий інтелект, який насолоджується своїм буттям (той самий Бог, який мислить сам себе).

Особливо помітні спроби авангарду створити «середовище», яке не мало б аналогій зі звичним середовищем. Конструкція середовища авангарду повинна створюватися особливими засобами, коли сама матерія чи об'єкт – лише знак або носій знака. Це спроба відтворити середовище ідей. Д. Кошут зазначає: «Мистецтво – сила ідеї, а не матеріалу» [3, с. 77]. За теорією авангарду, те, що ми бачимо як об'єкт чи суму об'єктів, є лише постійним натяком, ілюзією на щось інше, реально не існуюче.

Таке символічне сприйняття світу і творів людських рук – одна з характерних рис середньовічного світогляду. Спираючися на філонські та неоплатонічні традиції, уже перші християнські мислителі, а згодом і ранньовізантійські отці Церкви побудували розгорнуту систему знаково-символічного світосприйняття. Псевдо-Діонісій Ареопагіт розробив найповнішу теорію символічного означення трансцендентного Абсолюту, що лягла в основу всього середньовічного символізму, визначивши напрям розвитку середньовічної, передовсім візантійської свідомості й характер середньовічного, частково східнохристиянського мистецтва. В основу візантійського творчого методу закладено пошук конкретно-чуттєвого, нетотожного аналога трансцендентної ідеї, іманентної світу буття.

Принцип образу-символу сповідували іконописці. Християнські теологи стверджували, що через видимий образ наше мислення має спрямовуватися до невидимої величі Бога, людина підноситься до божественного споглядання через образи. Метою іконописця було зображення не одного явища, а ідеї, яка лежала в його основі. Ця ідея – прототип – розглядалась як творча думка

Бога. До неї можна було лише наблизитися, але її неможливо було зафіксувати в матерії. Тому іконописці прагнули зображати не випадкові моменти, а незмінну сутність. Ікони самі по собі як предмети не є об'єктом вшанування, а лише видимими символами осіб, яким віддають шану.

Так іконографічний канон сприяв виникненню особливої пластичної виразності символу, який утворився на базі релігійного матеріалу і став основою образу візантійського живопису.

Авангард теж має символічну природу. Його символічність треба трактувати широко, поза конкретним співвіднесенням із символізмом за допомогою образів-символів. Складання іконографії мистецтва межі століть потрібно трактувати як спробу моделювання через символ часу, простору, природи, релігійної метафізики, трансцендентного буття. Ікони ж, за висловом Псевдо-Діонісія, є «неподібні подоби». Більша частина класичного мистецтва надала перевагу вираженню в естетичному просторі. Авангардне мистецтво й ікона вибрали для реалізації семантично-символічний простір.

В епоху Середньовіччя зображення загалом тлумачили як посередник на шляху від видимого до невидимого. Ікона завжди пов'язана з межею в тому чи тому вигляді – стіною храму, порталом, вікнами, вівтарною переділкою. Зображення – це завжди персоніфікований «отвір» зі світу тварного, чуттєвого у світ небесний, трансцендентний. Зображення є ніби багаторазовою репродукованою рамою: від архітектурного обрамлення, через поля (тавро в «житійній» іконі), через обрамлювальні фігури («свідки») – до сакрального центру, який, у свою чергу, є останнім отвором, що виводить за межі світу. У цьому сенсі ікону можна тлумачити не як власне зображення, а як потенцію зображення. Вона виходить за власні рамки, які зникають, коли вона бере участь у богослужінні.

Практиці авангарду також властива ідея порушення / розмивання меж, вихід потой бік життя. Для В. Кандинського картина – теж «вікно у світ». Американський антрополог Роберт Редфілд у своїй статті «Мистецтво та ікона» стверджує, що «примітивне» чи «іконне» мистецтво й авангардне мистецтво однаково важкі для сприйняття через свої трансцендентні значення. Він теж порівнює мистецтво з вікном, яке відкривається в сад: лише деякі глядачі здатні одночасно фокусувати свою увагу на рамі й на тому, що відкривається за вікном [7, с.79].

Створенню духу універсального космізму – і в авангардних роботах, і в іконі та взагалі у середньовічному мистецтві активно сприяв художній символізм, який впливав на психіку реципієнта винятково на підсвідомому рівні [2, с. 71]. Ідеться про символіку чистих форм і кольору. Зрозуміло, що і візантійські богослови, і теоретики авангарду, кожен по-своєму, намагалися осмислити цю символіку на національному рівні. Однак глибинний сенс кольорово-формальної організації не піддається вербалізації. Він звернений винятково до глибинних позарациональних частин душі й до кінця розкривається лише там, доставляючи суб'єктові при цьому сприйнятті невимовну духовно-естетичну насолоду, яка осмислювали і середньовічні мислителі, й авангардистами як результат проникнення за допомогою творів у недоступні для розуму сфери буття. У цьому багато творів авангардистів стоять значно ближче до класичної ікони, ніж до реалістичного, натуралістичного або академічного мистецтва XIX ст. Саме цей аспект ікони – її найвищий художньо-естетичний рівень (вираження духовної сутності буття винятково мальовничими засобами за допомогою художньо-організованих композицій кольору, форми, лінії) досягають свого найбільш повного вираження саме в абстрактному мистецтві (супрематизмі, частково, кубофутуризмі й лучизмі) [2, с.71]. В іконі підвищеному естетизму сприяв іконографічний канон, натомість в авангардистів – виняткове художнє відчуття кожного конкретного живописця.

Якщо звернутися до другого рівня порівняння ікони й авангарда – рівня художньої мови, то тут між іконою і картинами авангардистів існує, мабуть, більше спільного, ніж на теоретичному. Уже згаданий високий рівень естетизму, який виражає чисту духовність, зближує ці зовні ніби у всьому протилежні феномени художньої культури.

Загальнолюдську духовно-естетичну цінність і середньовічних ікон, і творів авангардистів складає їх суто мальовниче рішення. В іконі воно формується на основі традиційної канонічної сюжетної іконографії; у творах авангарду, як зазвичай, – позаконкретному образотворчому елементу або при його другорядній ролі. І ікона, і класичні шедеври авангарду – це художні символи, які володіють анагогічною функцією, тобто введення глядача від матеріального світу в інші простори духовних вимірів, ікона також пронизана світлом, яке не має конкретного локалізованого джерела. Головними носіями світла є золоті фони і яскраві сяючі фарби [2, с.72].

Художній простір ікони виникає з єдності багаторівневих просторово-часових поєднань (різночасових подій, різних поглядів тощо). Аналогічно організуються багатовимірні простори й в авангардистів (Філонова, Кандинського, раннього Малевича, Шагала). Візантійські іконописці вже на ранньому етапі відмовилися від використання відомої ще з античності прямої перспективи, яка створює ілюзію глибокого простору. До цього прийому повернувся і новоєвропейський живопис. Авангард також відмовляється від створення тривимірного простору й повертається до прийомів іконопису, примітивного мистецтва древніх народів, дитячих малюнків.

Для ікони характерним є інваріантний тип художнього мислення – використання якогось стереотипного образотворчого елемента (схилена в молитовному стані фігура, символічний жест рук і т. п.), що виконує функції художнього символу або знака, своєрідного ієрогліфа в багатьох зображеннях. Щось подібне ми бачимо і в полотнах Шагала або Філонова. Та й у напіваабстрактних роботах раннього Кандинського й у «селянській» серії Малевича подібних художньоозначених елементів немало [2, с.73].

Однак авангард за всіма своїми параметрами гранично неоднорідний у своїй спільності з іконою. Так, прагнення до вираження позачасових станів буття втілювалося в статичності та ієратичності іконного образу. Навпаки, драматично-апокаліптичне або революційно-динамічне світосприйняття авангардистів початку ХХ століття призвело до підвищеного динамізму і драматизму багатьох полотен Кандинського, Шагала, раннього Філонова. Той же Малевич, який своїм супрематизмом проникнув в абсолютне Ніщо, створив гранично статично-ієратичні образи, близькі своїм ієратизмом до класичної ікони, які ніби виводить її на новий рівень, адекватний художньому мисленню століття. Глибинною Апокаліптикою пройнята вся творчість Марка Шагала, який гостро відчував соціальні, психологічні та духовні катаклізми початку століття. «Бог, перспектива, колір, Біблія, форма і лінії, – писав він, – традиції і те, що називається «людським»: безпека, сім'я, школа, виховання, слово пророків, а також життя з Христом, – усе це розклеїлося, вийшло з колії. Ймовірно і мною з-поміж усього цього опанував сумнів, і я почав писати перекинутий світ; я відділяв голови від моїх фігур, розчленовував їх на частини і змушував їх витати десь в просторі моїх картин». І подібні умонастрої характерні були для багатьох авангардистів початку ХХ століття. Цю яскраво виражену в авангарді орієнтацію на зруйнування зображення італійський критик Ренато Паджолі називає «іконоборством» [7, с.79].

Витончене око професіонала-авангардиста не могло не бачити в іконі унікальної майстерності в побудові площинної композиції, використанні насиченого локального кольору, монументальності й експресивності фронтальних фігур та зображень. Зворотна ж перспектива, сповнена глибоким релігійним умоглядом (не смертний дивився на ікону, а святий лик – на нього), ще на початку століття вважали «неученою», з погляду «правильності» ренесансної перспективи, яка перетворювала глядача в точку відліку. Особливу увагу на значення зворотної перспективи в написанні та сприйнятті ікони звернув ще один відомий російський релігійний філософ П. Флоренський [6, с.71]. Він зазначає, що зворотна перспектива в іконописі – аж ніяк не свідчення невмілості чи необізнаності майстрів-іконописців, а цілком свідомий, цілеспрямований технічний прийом, який мав велике символічне значення, «оскільки живопис має завдання не дублювати дійсність, а дати найглибше осягнення її архітектоніки – споглядаючому оку художника дається в живому дотику з реальністю, уживанням та вчуванням у реальність». Філософ помітив, що глядач набагато більше довіряє і йому легше спілкуватися з тією іконою, у якій порушені правила перспективи, тоді як «ікони з «правильним» малюнком видаються холодними, нежиттєвими, вони втратили близький зв'язок з реальністю» [6, с.72].

Іконописці переконані, що живописний образ не повинен бути дублікатом, копією оригіналу. Сутнісною ознакою його є схожість із прототипом за основними параметрами за обов'язкової наявності деяких розбіжностей. Образ потрібен для того, щоб показати приховане, втаємничене. Тому майстри-іконописці часто зверталися до таких прийомів, як зворотна перспектива, порушення пропорцій, різні деформації, акцентували увагу на сутнісних характеристиках зображуваного об'єкта. Розгортання деструктивного начала здійснюється різними способами – через зміщення планів, фрагментарність окремих точок погляду, вилучення певних елементів. Спочатку цей демонтаж здійснюється у сфері художнього образу та його побудови – звідси різні деформації чи, точніше, створення нових форм зображення (ті ж деформації людських фігур в іконі), підкреслення матеріальності живопису (площини полотна, фактури фарб) – поверхня ікони теж не прагне уподібнитися

реальному простору й залишається площиною, – виявлення штучності живописних прийомів (зведена до схеми композиція, чітка контурна лінія, характерна й для ікони) і т. п. Згодом картина стала «фізичним об'єктом поряд з іншими об'єктами», лінія контрхудожньої активності змістилася – тепер уже йшлося про фізичну взаємодію між художником і його полотном, про «пантоміму живопису». Образ мав стати результатом такого зіткнення» [7, с.79].

В авангардистських творах реальність утрачає антропоморфність, стає теоморфною, «боговидною», готується до прийняття і відображення тих форм, які виводять за межі історичного існування людини. Авангард оголює субмолекулярну структуру речовини; окреслює схеми світових сил, приспаних у підсвідомості, іде далі втілюваного, далі прекрасної видимості естетики, із середини; намагається зобразити суть, зміст, вищі еманациї Духу. Авангард – це художнє опанування тими сферами буття, які незримі, невисловлювані, невідчутні, але специфіка мистецтва в тому й полягає, що сама невисловлюваність повинна бути висловлена (а не збережена в мовчанні), незримість показана (а не схована в п'їтмі).

**Висновки.** У картинах авангардистів знаходимо формально-стилістичні мотиви іконопису. Це умовність зображення і пов'язані з цим деформації, тобто конкретні прийоми семантичного синтаксису ікони та її просторово-часові характеристики: статика пози й ритмів рухів, зворотна перспектива, синтетичне поєднання в одному зображенні різних сторін предмета й округлість форм як результат сумування зорової позиції, накінець синтез зображувального й словесного ряду. Вплив іконопису проявився і у внутрішньому змісті авангардистських пошуків. По-перше, авангард був внутрішньо схильний писати «ікони». Точніше, навіть не писати, а відкривати їх через своє тяжіння до певного максималізму, орієнтації на пошук можливості «виходу» за межі реального світу у сферу трансцендентного, чи, з іншого боку, зі сфери образів у незриме, сокровенно-втаємничене, трактуючи останнє як знак. Загалом в авангарді, так само як і в апофатичному богослов'ї, може йтися про особливий тип знаків-символів, які відкривають останню доступну глибину реального світу та його рух до «безобразного» й «надоб'єктного». Цей рух руйнуючий і одночасно експлікуючий. Інша справа, що, на відміну від справжньої ікони, авангардистський «надоб'єкт» може залишатися самодостатнім, замкнутися на самому собі й самому стати іконою без виходу в трансцендентне. І по-друге, слід мати на увазі й те, що стало тепер загальним місцем – зв'язок авангардного мистецтва з новим міфом і соціально-естетичною утопією. Однак утопізм раннього авангарду був скомпроментований і відкинутий досвідом реалізації цих утопій в самій історичній практиці, яка виявила жадливість та убогість тих вищих реальностей до буквального втілення яких – в естетиці й онтології містичного комунізму – закликали Д. Бурлюк і К. Малевич.

#### *Джерела та література*

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // Хроніка 2000. – 1997. – Вип. 17–18. – С. 214.
2. Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века / В. В. Бычков // Коревище : Кн. неклассической эстетики. – М. : ИФ РАН, 1998. – С. 58–75.
3. Кошут Дж. Искусство после философии / Дж. Кошут [пер. с англ. А. А. Курбановского] // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 77.
4. Лозова Л. Я. Образ в іконі та супрематизмі: спадковість чи заперечення / Л. Я. Лозова // Наук. зап. НаУКМА. – 2011. – Т. 114. Теорія та історія культури. – К. : Пед. преса. – С. 78–87.
5. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе / Е. Трубецкой. – М. : Инфо-Арт, 1991. – С. 5–42.
6. Флоренский П. Обратная перспектива / П. Флоренский // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. – М. : Прогресс. Культура, 1993. – С. 6–72.
7. Черепанин В. М. Икона в контексті авангардного мистецтва: до постановки питання / В. М. Черепанин // Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Наук. зап. – Т. 24. Теорія та історія культури. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 76–84.

**Столярчук Наталя.** Семантика ікони в знакової системі авангарда. В статті аналізується комплекс семантичних прийомів православної іконографії, котрий став основою для формування знакової системи авангардного мистецтва в його стремленні к репрезентації сакрального; доказывается, что общим содержанием для образов православных икон и произведений авангардного искусства выступают концепты «идея», «дух», «абсолют» как главные объекты изображения, создающие символическое пространство и порождающие трансцендентное. Рассматривается влияние православных икон на эстетику авангардистов на двух уровнях: теоретическом (философское и теологическое понимание иконы и духовно-эстетические иска-

ния авангардистов); практическом (художественный язык иконы и некоторые принципы художественной организации своих произведений авангардистами).

**Ключевые слова:** икона, знак, символ, изображение, сакральное, трансцендентное, деформации, обратная перспектива, авангард.

**Stolyarchuk Natalia. The Semantics of the Icons in the Vanguard of the Sign System.** This article analyzes the complex semantic techniques of Orthodox iconography, which became the basis for the formation of the sign system of avant-garde art in its quest for representation of the sacred; It is proved that the General content of the image for Orthodox icons and their avant-garde art are the concepts of «idea», «spirit», «absolute» as the main objects in the image, creating a symbolic space and giving rise to transcendent. The influence of the Orthodox icons on the aesthetics of avant-garde artists on two levels: theoretical (philosophical and theological understanding icons and spiritually-aesthetic avant-garde spirit); practical (artistic language icons and some of the principles of the art of avant-garde work).

**Key words:** icon, sign, symbol, image, sacred, transcendent, deformation, inverse perspective, vanguard.

Стаття надійшла до редколегії  
08.04.2013 р.