

ІКОНІЧНИЙ ОБРАЗ ЯК МОДЕЛЬ ДЛЯ ПОБУДОВИ НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Мазур А. К.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
E-mail: alfred850@gmail.com

Штирбул В. Ю.

кандидат культурології, викладач
КЗ «Школа мистецтв імені Л. М. Нагаєва
м. Чорноморська Одеського району Одеської області»
ORCID ID: 0000-0003-0915-2097
E-mail: piaintervalik@gmail.com

Мета роботи – виявити особливості сакральних витоків формувальної дійсності мистецької моделі в конкретиці іконічності форм її подання. **Методологічну основу** становлять загальнонаукові методи: аналіз, синтез, компаративний, історично-описовий, інтелектуально-біографічний, дедуктивно-індуктивні досліджування й інші, як це знаходимо у провідних мистецтвознавців-культурологів України – в особах О. Маркової, А. Соколової, О. Тарасенко, у філософсько-культурологічних узагальненнях Р. Барта, В. Вернадського, у релігієзнавчих роботах Е. Дюркгейма, М. Еліаде. **Наукова новизна** закладена виділенням сакральних витоків мистецької і навколومистецької сфер як форм організації творчої діяльності, спрямованої на створення іконічних моделей культури, що трансформують реалії, виконуючи функції моделей, що породжують нову дійсність. **Висновки.** Іконічність спрямовувала живопис і класичну зображальність, починаючи з образів мадонн Ренесансу, однак відсторонюючись якомога далі від канонічно-релігійного чинника, сконцентрованою в символіці. Авангард відмовляється в зображальній мистецькій сфері від «наслідування життя», спираючись на кореневе утворення зображальності в православній іконі, що зберігала і зберігає символічний нежиттєнаслідуваний смисл, який спрямований на відкриття в собі тої Досконалості, отожденої з достоїнствами людини Майбутнього, і який визиваний апеляціями художників до церковних символів у їх творах і умовах подання останніх. Символічна зображальність на картинах авангардистів стала «породжувальною моделлю» для мисленнєвих акцій «інформованості», якими позначене буття наших днів, і майбуттям для творчості авангардистів початку минулого століття.

Ключові слова: іконічний образ, ікон, символ, індекс, авангард, модерн, модель, нова реальність.

Iconic image as a model for building a new reality

Mazur A.K.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Styrbul V.Yu.

Candidate of Cultural Studies, Lecturer
Municipal institution "School of Arts named after L.M. Nagayev,
Chornomorsk, Odesa district, Odesa region"

The purpose of the work is to reveal the peculiarities of the sacred origins of the forming validity of the artistic model in the specifics of the iconicity of the forms of its presentation. **The methodological basis** consists of general scientific methods: analysis, synthesis, comparative, historical-descriptive, intellectual-biographical, deductive-inductive research, and others, as we find in the leading art historians-culturalists of Ukraine – in the persons of O. Markova, A. Sokolova, O. Tarasenko, in the philosophical and cultural generalizations of R. Barta, V. Vernadskyi, in the religious works of E. Durkheim, M. Eliade. **The scientific novelty** is laid by the selection of the sacred origins of artistic and para-artistic spheres as forms of organizing creative activity aimed at creating iconic models of culture that transform realities, performing the functions of models that generate a new reality. **Conclusions.** Iconicity directed painting and classical imagery, starting with the images of Renaissance Madonnas, however, moving away as far as possible from the canonical-religious factor concentrated in symbolism. The avant-garde refuses in the visual art sphere from "imitation of life", relying on the root formation of imagery in the Orthodox icon, which preserved and preserves a symbolic non-life-imitating meaning, which is aimed at the self-discovery of that Perfection in oneself, identified with the merits of the person of the Future and which is evoked by artists'

appeals to church symbols in their works and the conditions of presentation of the latter. Symbolic imagery in the paintings of avant-garde artists, it became a "generative model" for the thinking actions of "awareness", which marked the existence of our days, and the future for the work of avant-garde artists of the beginning of the last century.

Key words: iconic image, icon, symbol, index, avant-garde, modern, model, new reality.

Актуальність цього дослідження визначається динамікою соціальних процесів сучасності, у яких штучні форми мистецької театралізації насичують соціально суттєві акції, тоді як мистецька сфера як така містеріалізується, «втягується» в системи мас-культурного подання, що відсторонює цінності художньо самодостатнього вираження. Усе сказане звертає нас до відмови від раціоналістичної системи розділених областей знань. Відверта театралізація політичних і взагалі соціально-значущих акцій і, навпаки, зняття покрову «другої реальності» з мистецьких актів, які містеріалізуються, наповнюються умовним символічним смислом, викликаючи потребу в перегляді співвідношень сфер дійсності й релігійно-мистецьких надбань. І з тої причини набуває нового значення просакральна місія усіх різновидів мистецтв у прямому втіленні ритуально-виховних, обрядово-ініціативних акцій. Ця сторона ритуально породжувальних форм у мистецтві вийшла на поверхню в роботах етнологів Е. Дюркгейма [6], М. Еліаде [1], фактично у Ю. Кристеві [3], О. Блаватської та ін.

Мета роботи – виявити особливості сакральних витоків формувальної дійсності мистецької моделі в конкретиці іконічності форм її подання. **Методологічну основу** становлять загальнонаукові методи: аналіз, синтез, компаративний, історично-описовий, інтелектуально-біографічний, дедуктивно-індуктивні прослідковування й інші, як це знаходимо у провідних мистецтвознавців-культурологів України – в особах О. Маркової, А. Соколової, О. Тарасенко, у філософсько-культурологічних узагальненнях Р. Барта, В. Вернадського, у релігієзнавчих роботах Е. Дюркгейма, М. Еліаде. **Наукова новизна** закладена виділенням сакральних витоків мистецької і навколо-мистецької сфер як форм організації творчої діяльності, спрямованої на створення іконічних моделей культури, що трансформують реалії, виконуючи функції моделей, породжувальних нову дійсність.

Автономія, яку митці періоду кінця XIX – початку XX століття виборювали для своїх творів, давала їм можливість перебувати поза академічними формальними аспектами, такими, наприклад, як художній задум, реалістичність відтворення дійсності та інші. Ці, раніше необхідні, складові мистецького твору ставали тепер другорядними щодо тієї нової ідеї, яку вкладав в них автор. Завдяки цьому мистецтво ставало вільним від релігійного, політичного або морального змісту й інших ідей, якими б потужними вони не були. Тому представники певних авангардних

напрямів в образотворчій сфері рішуче заперечували цінність усіх культурних надбань попередніх епох (крім первісних-«примітивних») або, навпаки, ототожнювали творчо-практично і соціально-організаційну сфери (футуризм).

Проти збереження традицій минулого як своєрідного «гальма» для створення «нового мистецтва» виступав один з основоположників художнього авангарду В. Кандинський: «Кожен культурний період створює власне своє мистецтво, яке не може повторюватися. Прагнення знову викликати до життя принципи мистецтва минулого може закінчитися у кращому випадку мертвонародженнями творами» [9]. Але, незважаючи на, здавалося б, повне заперечення традицій минулого, авангардний рух взяв на озброєння деякі з цих принципів і синтезував їх зі своїми новітніми ідеями таким чином, що досягнення мистецтва колишніх епох у трансформованому вигляді допомогли гідно представити «нове мистецтво».

Але було в традиціях мистецтва те, що не могло відкидатися, тому що це було витоком самого мистецтва, яким для авангарду став іконопис, з глибин першозображальності йдучий символ втілення того, чого немає в бутті, але без чого людське існування неможливе. Використання цього символу Досконалості в соціально-етичному, психологічно-дійовому, зображально-презентативному виявленні дало можливість художникам-авангардистам досягти естетичного «злиття» з недосконалими, але життєво значущими прикметами часу. Авангард, який відмовлявся від «наслідування життя» навіть у його найдосконаліших виявленнях, усе ж зосереджувався на символіці, досконалість якої засновувалася на релігійному досвіді іконопису.

Художній авангард, поява якого збігалася з «відкриттям» стародавньої православної ікони, характеризується не лише запереченням старих норм і канонів, різким неприйняттям традицій та орієнтацією на новаторство у використанні мистецьких засобів, а й опорою на ідеї релігійно-філософської думки того часу і зв'язком із середньовічним іконописом. Ось як пише про це французький мистецтвознавець, дослідник художнього авангарду початку XX століття Ж. Маркаде: «...всі новаторські художники першої чверті XX століття зазнали впливу ікони. Ікони зіграли першорядну роль в естетичній революції, очоленої художнім авангардом у 1910–1920-х роках. Це змусило художників усвідомити, який формальний скарб вони репрезентують. Більше того, саме це вабило станковий

живопис до ікони, тобто до самостійного простору зі своєю побудовою та ритмом» [12].

Підтвердженням того, що авангард, як своєрідна аналогія модерну, повинен був мати безпосередній зв'язок із прадавнім минулим і, зокрема, спиратися на першохристиянські традиції, є думки Ю. Хабермаса із цього приводу: «Слово *modernus* вперше було застосовано в кінці V століття для відмежування нещодавно офіційно визнаної християнської сучасності від римсько-язичницького минулого. Зміст змінюється, але *modernus* кожен раз є вираженням свідомості епох, які співвідносять себе з минулим та прадавністю і розуміють себе як результат переходу від «старого» до «нового»» [8, с. 39].

З приводу початку і закінчення епохи модерну серед дослідників так і не склалося єдиної думки. Наприклад, Ю. Хабермас у своїх лекціях «Філософський дискурс про модернізм» виводить початок модерну до часів пізньої античності, коли християни називали себе *moderni*, на відміну від язичників *antiqui*. Тож час модерну розуміється філософом як християнська ера в протиставленні з більш давньою сакральною традицією, що «пояснює, чому терміни *Moderne* і *Modernité*, *modernité* і *modernity* до сьогодні зберегли естетичне ядро свого значення, створене в процесі саморозуміння авангардистського мистецтва» [8, с. 8].

Сучасний німецький філософ П. Козловськи, продовжуючи цю думку, пропонує історичний підхід до визначення цього поняття: «Модерн або Новий час... як епоха, має не один, а цілу купу проєктів: реформація, контрреформація, бароко, Просвітництво, німецький ідеалізм і марксизм» [2, с. 229]. Завдяки такому розгляду цього напрямку вибудовується його триступенева система, яка є аналогом божественної тріадності, «де античність – це царство Отця, середні віки – царство Сина, а Новий час – царство Духу» [2, с. 235–236].

Найкрупніший напрям модерну, який згодом породив авангард, – то символізм, назва якого прямо вказувала на релігійні засади мислення сповідників того мистецького надбання.

Тому позамистецькі ідеї та впливи і насамперед релігійні та духовні традиції мали першорядне значення у створенні, змісті та значенні мистецтва XX століття, яке небезпідставно називали «ангажованим». Завдяки цьому питання духовності набуло особливої актуальності для авангардного мистецтва. Основоположний трактат Василя Кандинського «Про духовне в мистецтві» (*Über das Geistige in der Kunst*) 1911–1912 років було проголошено однією з найважливіших праць в історії сучасного мистецтва. Теорії В. Кандинського, засновані на духовних уявленнях поза Православ'ям, тепер інтерпретуються з погляду теософії та впливу духовних традицій, що виходять за межі панівної релігії, спираючись на авангардне мистецтво: «Основні геометричні

форми розчиняються в неймовірному різноманітті форм, серед яких переважають біоморфні видозміни геометричних форм» [8, с. 80].

Теоретик і практик абстракціонізму обґрунтовує необхідність безпредметного мистецтва як містичного вираження волі Божественного Духа через особистість художника. Митець, за В. Кандинським – це пророк і діяч, який тягне вперед і вгору «застряглий віз людства» [9]. Його мета – висловити в художній формі Духовне, що існує об'єктивно. У художнику живе непереборне «бажання самовираження об'єктивного», яке В. Кандинський називає «внутрішньою необхідністю» [9].

Незважаючи на те що В. Кандинський першим сформулював принцип незалежності художньої творчості й оформлення мистецького матеріалу, він, як і всі авангардні художники, категорично відмовився від спокуси проголошення гасла «Мистецтва заради мистецтва». Мистецтво саме по собі, яке з'являється лише в періоди, коли «душа, покинута і задюшена матеріалістичними ідеями та невірою», що прив'язуються лише до зовнішності речей, є «атеїстичним» (безбожним) [12]. У 1910 році у статті «Форма та зміст» В. Кандинський проголосив наступ «епохи великої духовності», заснований на «принципі внутрішньої духовності» [12]. За його словами, мистецтво «служить духовному», тобто «служить божественному»; творчий акт – «повна таємниця»; художник не є легковажним творцем, «його творчість складна і часто стає хрестом» [12].

Поняття «духовне» тут використовується як загальний термін, що охоплює широкий спектр релігійних джерел і мистецтва, синтез яких приваблював, а іноді й захоплював критиків і художників кінця XIX – початку XX століття. Слід віддати належне величезному впливу на авангардний рух ікони та фрески, які наприкінці XIX століття вперше були оцінені як художні, а також як релігійні об'єкти й духовні концепції.

Інший представник авангардного руху К. Малевич у своїх творах практично втілював синтез ідей, іконічності та супрематизму (буквальний переклад з латині назви цього авторського художнього напрямку – «найвищий»). Ж. Маркаде, який багато своїх робіт присвятив дослідженню впливу православних ікон на мистецтво К. Малевича, підтверджує цей факт: «Малевич, із своєю образотворчою схемою та іконологічним поглядом, протягом усієї своєї творчості сприймав людське обличчя як метонімічну парадигму Лика Світу» [12].

Хоча авангардисти заперечували реалістичність зображення, замінюючи її безпредметністю чи символічно витлумачуваною предметністю, філософськи-умоглядно їх творчість має в собі ті самі смисли, що і творіння попередніх епох. Багато спільного можна знайти і в техніці виконання робіт. Наприклад, зворотна перспектива,

яка була характерною для ікони, мала велике значення для художників ХХ століття, оскільки вони не бажали обмежуватися лише «науковою перспективою», успадкованою від Відродження. Крім цього, К. Малевич спирався на архетипи Христа Спасителя та Христа Пантократора (Спаса в Силах) для створення власного іконопису. Він не наслідував жодної конкретної ікони, а конструював образ з елементів ікони та власних прийомів, придуманих і зроблених ним для потреб свого живопису.

Деякі із супрематичних образів К. Малевича нагадують ікони, але не мають точної моделі іконопису загалом. Ж. Маркаде доводить цю тезу в аналізі автопортретів К. Малевича з погляду особливостей іконопису: «Погляд наскрізь проникає через видиме, не зупиняючись на ньому. Цю рису, притаманну іконі, особливо видно у портретах фовістського періоду. Візьмемо, наприклад, «Автопортрет» (бл. 1909)... Від ікони тут успадкований пронизуючий погляд. У традиційному автопортреті художник дивиться на самого себе очима глядача. На картинах у Малевича погляд персонажа звернутий в точку злиття зовнішнього та внутрішнього світу. Інший елемент, що впливає з ікони, полягає в тому, що автопортрет – не стільки портрет даного живописця, скільки абстрактного художника в собі» [11].

Далі мистецтвознавець звертає увагу на поєднання кольорів: «...вплив іконопису досить очевидний для супрематичних творів: гра червоного й білого, чорного й білого кольорів є квінтесенцією цих самих комбінацій в іконописі» [11]. Про «Автопортрет» 1933 року Ж. Маркаде пише так: «Основною структурою цього портрету є іконний прообраз «Божої Матері Одигітрії», тобто Богородиці, що вказує перстом своїм на Сина, на Путь. Малевич вибрав цю форму, щоб зобразити самого себе» [11].

Канадська дослідниця авангарду Мирослава Мудрак продовжує думку Ж. Маркаде, аналізуючи означений взаємозв'язок у творчості К. Малевича: «Прийняття Малевичем християнських тем у душі французьких символістів підтверджується його алюзією на увінчану терном голову Христа у Бернара та Гогена. Фронтальне та переднє, з легким нахилом голови (як на автопортреті Бернара), обличчя художника безпосередньо взаємодіє з глядачем. У контексті літургійної практики та іконографічної традиції православ'я, особливо всюдисущого образу Пантократора або Христа-Святителя, особистість художника тут змикається з роллю послухника» [13].

Далі М. Мудрак доводить свою думку порівнянням К. Малевича з Орфеем-живописцем, який оформлює свої роботи у вигляді своєрідного тексту маніфесту: «Подолання невпевненості в собі та невпевненості у невідомості (як це виражено в його ранніх портретах) сприяло самопроголошеній ролі Малевича як провидця та «жерця» мистецтва.

Запитуюча манера поведінки у його Автопортреті, який, можна сказати, займає центральне місце у циклі фресок, вказує на ступінь самоаналізу, що підтверджує його покликання як художника... Те, що перший Автопортрет Малевича відноситься до періоду його символізму, кристалізує уявлення про те, що митець бачив себе покликанним до вищого призначення, хоча все ще сумнівався у виборі свого шляху. Портрет набуває рис маніфесту, оскільки звертається до питань приналежності, індукції та зивання» [13].

«Чорний квадрат» Казимира Малевича можна розглядати крізь призму «відкриття» ікони, яке відбувалося паралельно з розквітом авангарду. Для більш повного опису того, як впливають прості монохромні геометричні форми К. Малевича на глядача, варто згадати про те місце в експозиції, що було призначено для «Чорного квадрата» автором. Цей аспект, неодноразово висвітлений у різних джерелах, включно з іноземними, має глибоко символічне значення. Зв'язок ікони з авангардом надзвичайним чином виявився під час Останньої футуристичної виставки картин «0,10» наприкінці 1915 року.

Ось як описує цю подію М. Мудрак: «Абстрактні, безпредметні супрематичні картини Казимира Малевича є яскравим прикладом духовності в модерністському мистецтві. Немає більшого підтвердження цьому факту, ніж символічне розміщення «Чорного квадрата» на відкритті виставки супрематизму... Малевич розташував картину в кутку однієї із залів галереї, під самою стелею, навмисно наслідуючи поширену серед православних віруючих практику ставити в шанованому «червоному кутку» сімейні ікони, які часто прикрашались рушниками ручної вишивки» [13]. К. Малевич встановив свій «супрематичний живопис» на тому місці, де зазвичай розташовувалася центральна ікона, і назвав картину, пізніше широко відому як «Чорний квадрат на білому полі», «іконою сучасності». Але це не означало, що його твір був православною іконою, тобто предметом богослужіння, оскільки церковна ікона не має сенсу без Злиття людського і Божественного, втіленого в Христі.

У часи розквіту символізму К. Малевич уже перебував у пошуках вищої мети для мистецтва і більш значущого місця для живопису, що виходило за рамки академічних канонів. У мірі того, як рішуча прихильність художника до нового мистецтва ставала все сильнішою, його символістський проєкт, у якому основна увага приділялася смерті та піднесеному відродженню, трансформувалася в символічне згасання фігуративного мистецтва, що було витіснене трансцендентним відображенням ікони в абстракції.

Для К. Малевича супрематична ікона повинна була стати новим живописним творінням, яке виходило б за межі як православної ікони, так і традиційного живопису. Це було вираженням

сутнісного образу, позбавленого будь-яких традиційних канонів. Таким чином, унікальність ікони була відновлена в нових історичних умовах і за допомогою нових засобів художньої виразності. На К. Малевича вплинув не лише формальний аспект ікони. Він блискуче вловив її філософсько-богословський принцип, а саме те, що реальна присутність полягає не в зображеному символічному образі, а у відношенні цього образу до відсутньої моделі (зразка): «Невидимість зображення є джерелом видимості ікони» [12].

Якщо порівнювати творчу діяльність іконописця і художника, то можна дійти висновку, що обидва переслідують ту саму мету, але використовують різні підходи. Вони полягають у тому, що іконописець через святий образ спричиняє дію, яка входить у літургійне життя Церкви, а художник робить видимим невидиме буття світу. Однак К. Малевич розумів свою роль як «жертви» мистецтва більш широко і тому він «розробив концепцію мистецтва, яке за своїм спрямуванням виходило за межі індивідуальної суб'єктивності, досягаючи гуманістичного універсалізму. У всьому цьому він, як і символисти до нього, звертався до об'єднуючого імпульсу...» [13].

Завдяки скликуваній і об'єднувальній функції Церкви та чуттєвому досвіду візантійської літургії склався трансцендентний досвід очікування, надії та виконання, який К. Малевич засвоїв і сприйняв як керівну роль у розробці принципів власного цілком світського мистецтва. Як пише М. Мудрак, «саме цю вищу мету він привніс у супрематизм і супранатуралізм, створивши, в першу чергу, храмоподібне середовище в галерейному просторі на Останній футуристичній виставці живопису 0,10 («Нуль-десять») у 1915 році, а потім у 1920-х і на початку 1930-х років, представляючи людей вічними, в основному безликими істотами... Проте їх примарні форми натякають те, що вони живуть не в земному, а в іншому позачасовому й ефірному царстві» [13]. Треба зазначити, що «художник був добре знайомий з історією богослов'я... і мав повну обізнаність про церковний систематичний, общинний метод приведення людини до вищої духовної свідомості» [13].

Своєрідною підготовкою до створення образу нової супрематичної іконності було написання К. Малевичем з березня по червень 1918 р. сімнадцяти статей, у яких він доводив, що лише за допомогою супрематизму можна змоделювати новий міжпланетний простір, нове небо та нову Землю, відкинувши при цьому культурні надбання минулого: «Ми, як нова планета на блакитній брамі згаслого Сонця, знаходячись на межі абсолютно нового світу, оголошуємо всі об'єкти несумісними» [12]. Повернення художника до іконічного образу після 1927 року – це фактично визнання синтезу нового мистецтва з православною традицією, яку він відкрив для себе «після вивчення

ікон», побачивши в них об'єктивність, яка пронизує людей, зображених у положенні вічності [11].

Сучасне використання іконопису як «форми найвищого мистецтва» можна побачити в картині «Жіночий торс № 1» [11]. У цій роботі К. Малевич повертається до принципу піктограми, тобто стилізованого спрощеного зображення, було присутнім в його творах ще на початку 1910-х років, але тут художник застосовує нову структуру. Звичайно, К. Малевич не іконописець, а митець, який прагнув надати картині те ж структурно-метафізичне забарвлення, яке було характерним для церковної ікони, щоб розробити новий образ Всесвіту. Цим його творчість відрізняється, наприклад, від візантійської школи бойчуків, яка мала на меті представлення сучасної дійсності у формах традиційного іконопису.

К. Малевич не зображував обличчя багатьох своїх персонажів не лише тому, що він не уявляв собі людину майбутнього, а, найімовірніше, тому, що майбутнє для нього було невідомою таємницею. Цим можна пояснити наявність христологічних посилань, які в замаскованому вигляді присутні в багатьох образах художника. До таких замаскованих посилань можна віднести символіку кольору, використання якої К. Малевич пояснює так: «Я бачу також Новий Храм, чорний, білий та інших кольорів, які поділяю на три дії – в білому бачу Чисту дію Світу, кольори – це... втілення Сонячного світла та релігії» [11]. Саме в «Жіночому торсі № 1» можна побачити, що три кольори – сірий, чорний та червоний – протиставлені білим фігурам та будові з правого боку.

Характер нового образу в тому вигляді, у якому він зустрічається в «Жіночому торсі № 1», є дуже своєрідним: у ньому жінка одночасно представлена обличчям глядача і до Всесвіту. Здається, що права біла частина (обличчя та торс) зображена в анфас, а ліва червоно-чорна піднята сторона створює враження, що персонаж повернувся до глядача спиною і дивиться в космічну безодню. Таким є нове втілення супрематизму в іконічних контурах. «Жіночий торс № 1» дає можливість по-новому інтерпретувати супрематичну творчість К. Малевича, а також зрозуміти витоки синтезу нового мистецтва, іконічності та символіки кольорів, який художник прагнув здійснити. Цей синтез є унікальним і абсолютно оригінальним у європейському мистецтві кінця 1920-х – початку 1930-х років.

Зважаючи на всі ці факти, не можна не звернути увагу на те, якою мірою авангард, що вважався матеріалістичним, був одержимим православною християнською традицією. Про прихильність цього напрямку до духовності та іконічності свідчать навіть книга В. Кандинського «Про духовне в мистецтві» та трактат К. Малевича «Бога не скинуто».

В. Кандинський і К. Малевич – це дві найважливіші постаті в універсальному мистецтві,

два стовпи авангарду, два засновники абстракціонізму, які заклали основи сучасного мистецтва. В. Кандинський і К. Малевич, які завершили цей період демонстрацією духовного в мистецтві та створенням нового синтетичного іконічного образу.

Тематика іконопису отримала своєрідне заломлення у творчості авангардистів, що виявилось в поєднанні різних підходів до тлумачення його смислів. Взаємодія авангарду з традиційними релігійними іконами та священним образом визнана багатьма дослідниками цього художнього напрямку.

Фактично протягом усього XX століття ікони були джерелом натхнення для різноманітних мистецьких рухів, які шукали нові засоби художньої виразності у трансформації живопису та самого життя, що французький мистецтвознавець Бруно Дюборгель називає «іконофільською одержимістю наближення до досвіду не образного» [5, с. 35] У своїй роботі «Малевич. Питання про ікону» дослідник проводить паралель між іконами та мистецтвом К. Малевича, намагаючись показати «гомологію, яка одночасно зберігає дистанцію між ними, гарантує їхню різницю і виявляє, що вони знаходяться у стосунках один з одним і навіть взаємодіють на цьому піднесеному рівні», підтверджуючи свою сучасність [5, с. 9].

Іконічний принцип – це пошуки сутнісного образу, зображення того, що неможливо зобразити. Він проявляється в авангарді разом із радикальним переосмисленням ставлення до предмета, простору та часу. Іконічність невіддільна від головних рис авангардного мистецтва – апокаліптичного переживання дійсності та пошуків абсолюту. Авангард містить у собі «чорну», тобто апокаліптичну, ікону – метафізичну фотографію катастрофи та ікону, що пов'язана з абстракцією. Апокаліптичне світовідчуття ріднить авангард

із раннім християнством. Іконічний принцип відроджується через прагнення авангардного мистецтва вийти за межі земного, людського виміру. Іконічність пов'язана з апокаліптичною основою авангардного мистецтва, яку становлять контакт із безмежним космосом і глибинне відчуття часу. Цей художній напрям перейшов межі мистецтва у його традиційному розумінні і змусив світ переглянути ті канонічні обмеження, що склалися під час історичного розвитку.

XXI століття ввійшло вже в історію з назвою «вік інформатики», відзначаючи повідомленість взагалі, на відміну від конкретики провідних знань-дій у назвах попередніх століть (вік романтизму – про XIX століття, вік класичної фізики – про XVIII, вік математики – про XVII і т. ін.). Така назва століття – це як зображення людей на картинах К. Малевича – без облич, як заміна «антропоморфностями» людських зображень у абстракціоніста В. Кандинського тощо.

Висновки. Іконічність спрямовувала живопис і класичну зображальність, починаючи з образів мадонн Ренесансу, однак відсторонюючись якомога далі від канонічно-релігійного чинника, сконцентованого в символіці. Авангард відмовляється в зображальній мистецькій сфері від «наслідування життя», спираючись на кореневе утворення зображальності в православній іконі, що зберігала і зберігає символічний нежиттєнаслідуваний смисл, який спрямований на відкриття в собі тої Досконалості, що ототожнюється з достоїнствами людини Майбутнього, і який визиваний апеляціями художників до церковних символів в їх творах і умовах подання останніх. Символічна зображальність на картинах авангардистів стала «породжувальною моделлю» для мисленнєвих акцій «інформованості», якими позначене буття наших днів, і майбуттям для творчості авангардистів початку минулого століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Еліаде М. Священне і мирське. Мефістофель і андроген / пер з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 12–104.
2. Козловський П. Постомодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку. Сучасна зарубіжна філософія: Течії і напрямки : хрестоматія / упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. С. 214–294.
3. Кристева Ю. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Юлія_Кристева (зверн.: 21.10.2024).
4. Düring H. Wassily Kandinsky, 1866–1944: a revolution in painting. 2nd ed. Berlin: Taschen, 1999. 96 p.
5. Duborgel B. Malévitch. La question de l'icône, Université de Saint-Étienne, 1997. 190 p.
6. Durkheim E. The rules of sociological method. New York, NY: The Free Press, 1982. 269 p.
7. Habermas J. Modernity: An Unfinished Project // D'Entreves M., Benhabib S. Habermas and the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1997. P. 38–55.
8. Habermas J. The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures. Polity Press, 1998. 430 p.
9. Kandinsky W. Concerning the Spiritual in Art / Trans. M.T.H.Sadler; New York: Dover Publications, 1977. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/5321/pg5321-images.html>.
10. Kandinsky W. Punkt und linie zu fläche. Beitrag zur analyse der malerischen elemente. Bauhausbucher, 1928. 193 p.
11. Marcadé J.-C. Catégorie De l'Ukraine. 2023. URL: <https://www.vania-marcade.com/category/de-lukraine/>.
12. Marcadé J.-C. Russian Icons and the Russian Avant-garde, Two Major Facets of Universal Art. 2020. URL: <https://www.vania-marcade.com/russian-icons-and-the-russian-avant-garde-two-major-facets-of-universal-art/>.

13. Mudrak M. Kazimir Malevich, Symbolism, and Ecclesiastic Orthodoxy. OBP collection, 2017. URL: <https://books.openedition.org/obp/4648>.

REFERENCES

1. Eliade, M. (2001). Sviashchennye i myrske. Mefistofel i androgen [Sacred and profane. Mephistopheles and the androgen]. Kyiv: Publishing House of Solomia Pavlychko "Osnovy". P. 12–104 [in Ukraine].
2. Kozlovsky, P. (1996). Postmoderna kultura: suspilno-kulturni naslidky tekhnichnoho rozvytku. Suchasna zarubizhna filosofii: Techii i napriamky: Khrestomatiia [Postmodern culture: socio-cultural consequences of technological development. Modern foreign philosophy: Trends and directions: Readers]. Kyiv: Wakler. P. 214–294 [in Ukraine].
3. Wikipedia. Kristeva Yu. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Yulia_Kristeva [in Ukraine].
4. DÜchting, H. (1999). Wassily Kandinsky, 1866–1944: a revolution in painting. 2nd ed. Berlin: Taschen, 96 p. [in Germany].
5. Duborgel, B. (1997). Malévitch. La question de l'icône, Université de Saint-Étienne [in France].
6. Durkheim, E. (1982). The rules of sociological method. New York: The Free Press [in English].
7. Habermas, J. (1997). Modernity: An Unfinished Project. D'Entreves, M., Benhabib, S. Habermas and the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. P. 38–55 [in English].
8. Habermas, J. (1998). The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures. Polity Press [in English].
9. Kandinsky, W. (1997). Concerning the Spiritual in Art / Trans. M.T.H.Sadler; New York: Dover Publications. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/5321/pg5321-images.html> [in English].
10. Kandinsky, W. (1928). Punkt und linie zu fläche. Beitrag zur analyse der malerischen elemente. Bauhausbücher [in Germany].
11. Marcadé, J.-C. (2023). Catégorie De l'Ukraine. Retrieved from: <https://www.vania-marcade.com/category/de-lukraine/> [in French].
12. Marcadé, J.-C. (2020). Russian Icons and the Russian Avant-garde, Two Major Facets of Universal Art. Retrieved from: <https://www.vania-marcade.com/russian-icons-and-the-russian-avant-garde-two-major-facets-of-universal-art/> [in English].
13. Mudrak, M. (2017). Kazimir Malevich, Symbolism, and Ecclesiastic Orthodoxy. OBP collection. Retrieved from: <https://books.openedition.org/obp/4648> [in English].