

Дроник Майя Вадимовна

### **ИКОНОГРАФИЯ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО АВАНГАРДА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

Статья посвящена проблеме анализа русского авангардного искусства первой трети XX века. В качестве основного метода исследования автор предлагает использовать иконографический метод анализа произведений. До сих пор находивший применение как метод исследования классического искусства, иконографический метод не часто предлагается в рамках анализа искусства "эстетики противопоставления". Кроме того, если о стилиобразующем значении древнерусской традиции для классического отечественного авангарда говорилось во многих исследованиях, то проблема исследования иконографии русского авангарда до сих пор не исчерпана.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/5/18.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/5/18.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 5(67) С. 76-80. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/5/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/5/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.01:75.03:7.038:7.04

## Искусствоведение

*Статья посвящена проблеме анализа русского авангардного искусства первой трети XX века. В качестве основного метода исследования автор предлагает использовать иконографический метод анализа произведений. До сих пор находивший применение как метод исследования классического искусства, иконографический метод не часто предлагается в рамках анализа искусства «эстетики противопоставления». Кроме того, если о стилиобразующем значении древнерусской традиции для классического отечественного авангарда говорилось во многих исследованиях, то проблема исследования иконографии русского авангарда до сих пор не исчерпана.*

*Ключевые слова и фразы:* авангард; иконографический метод; русское искусство; XX век; кубофутуризм; абстрактная живопись; беспредметная живопись.

**Дроник Майя Вадимовна**

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов  
missmaiya1105@mail.ru*

### ИКОНОГРАФИЯ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО АВАНГАРДА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В свете современных знаний о мире искусство авангарда открывается с новых ракурсов. Становится очевидным его пророческий характер и закономерность его появления. Начало XX века стало тем переходным периодом в истории культуры России, когда основополагающие ценности и понятия неизбежно начинают подвергаться переосмыслению. Русские художники первой трети XX века глубоко прочувствовали мировоззренческую перемену, которая перевернула картину мира человека, шагнувшего в новое время. Открытие древнерусской иконы стало катализатором процесса самоидентификации отечественного искусства этого времени. Несмотря на незримое присутствие древнерусской традиции в отечественном искусстве с момента появления первых светских картин, именно XX век открыл ту форму, в которой она могла существовать в условиях новой реальности. Икона дала ощущение полноты бытия в XX веке, через нее обнаружилась новая структура и новый порядок реальности.

Большинство знаковых исследований русского авангардного искусства обращает внимание на тот факт, что национальная изобразительная традиция – традиция иконописания – существенно повлияла на становление эстетики авангардной живописи. Об этом говорят в своих работах В. В. Бычков [3], Д. В. Сарабьянов [15], Е. А. Бобринская [1]. В то же время до сих пор не была озвучена необходимость изучения наследия авангардного искусства в рамках иконографического метода. В связи с тем фактом, что отечественное авангардное искусство развивалось под воздействием канонического искусства, выбор иконографического метода как основополагающего в исследовании живописи этого периода представляется автору в достаточной степени обоснованным.

Кроме того, иконографический метод мог бы стать универсальным методом при изучении авангардного искусства. Искусство начала XX века с его сложным, побуждающим, «конфликтным» характером, стремлением активизировать человеческое сознание и волю, обостряющим контакт человека с реальностью, нуждается в таких методах исследования, которые позволили бы увидеть неисчерпаемость заложенных смыслов и одновременно выявили бы объективные закономерности. Иконографический метод мог бы стать не только методом анализа, но инструментом интерпретации, считывания и последовательного выявления смыслов произведения. В эпоху активно развивающегося информационного пространства необходимость поэтапного открытия всех «пластов» смыслов становится одной из первостепенных задач для современных исследователей.

Сам термин «иконография» нуждается в некотором пояснении. В самом общем смысле иконография – это устойчивая изобразительная система того или иного вида искусства (живописи, пластики, архитектуры), как правило, независимая от конкретного произведения и его автора. В этом смысле мы можем говорить об иконографии древнерусской живописи. Однако иконографию можно понимать и как смысловую систему изобразительного искусства. Кроме того, иконография – это научное направление и метод в искусствоведении, предметом исследования которого являются темы и мотивы искусства. Именно в этом контексте можно говорить об иконографии русского авангардного искусства первой трети XX века.

Таким образом, идея статьи заключается в том числе в применении метода, нетрадиционного для анализа авангардного искусства. Нередко применяемый к искусству, построенному на обращении к устойчивым типам, иконографический метод остается невостребованным, когда речь заходит об искусстве неклассическом.

Иконографию, сложившуюся внутри отечественного авангардного искусства первой четверти XX века, отличает сложный синтетический характер. Многоаспектность иконографии русской авангардной живописи первой трети XX века обусловлена необходимостью синтеза в рамках развивающейся идеи глобализации, которая впервые стала осваиваться в искусстве. Не отстаивание локальной природы творчества, но создание некоего сплава культурных и изобразительных традиций должно было способствовать объединению всего мира, организующим и консолидирующим центром которого мыслилась Россия. Целью данной статьи является попытка показать, что иконография русского авангарда совершенно естественным образом выросла на основе древнерусских традиций, укорененных в онтологии космизма, всеединства, соборности и Богочеловечества.

Христианство – то, на чем веками основывалось отечественное мироощущение, и то, что определяло сознание русского человека, – закономерно стало одним из инструментов эволюции мира, а древнерусская изобразительная традиция – организующим началом в живописи. Футуристы, а затем беспредметники обращаются к традиционным христианским образам, стремясь постичь их истоковое значение. В произведениях русских авангардистов начала века происходит единомоментное соединение сакрального и светского. «Сакральное» интерпретируется в авангарде не в традиционном понимании («относящееся к религиозному культу; обрядовое, ритуальное»), но как «сущностное». Синтез «светское-сакральное» осмысливается через ряд других сочетаний: внешнее-внутреннее, видимое-невидимое.

В ходе исследования произведений кубофутуристов в рамках выявления основных тем, сюжетов и образов автор опирался на работы Ю. Н. Гирина [4; 5], Н. Мислер [14], Т. В. Горячевой [6; 7], Е. А. Бобринской [1] и др. Исследователи выделяют иконографию, связанную с «танатологическим кодом» и «авиа-тематикой», а также «восточную», «анималистскую» и «музыкальную» иконографию в живописи кубофутуристов. В то же время о влиянии древнерусской иконографии, как правило, говорится вскользь. Если проблема взаимоотносимости формы произведений кубофутуристов и средневекового искусства поднимается в отечественном и зарубежном искусствознании достаточно часто (мышление крупными цветовыми плоскостями, «иконность» лиц, блики на лице, отсылающие к иконописным пробелам и т.д.), то вопрос сопоставления иконографических мотивов все еще остается открытым.

Сегодня также становится очевидным, что адекватной предмету исследования методологии требует и феномен абстрактного искусства. Факт недостаточной степени исследованности иконографии беспредметной живописи свидетельствует о недооцененности объективной стороны абстрактного метода выражения художественного сознания. Когда к произведениям классического искусства подходят как к предмету дешифровки, это объясняется тем фактом, что современному человеку может быть не вполне хорошо известен сюжет изображения, однако, когда речь идет об анализе произведений абстрактной живописи, сложность нахождения первоначального изобразительного мотива и выявления связи абстрактных образов с действительностью зачастую автоматически исключает необходимость попытки рациональной интерпретации художественного произведения.

О природе абстрактного искусства и иконографии беспредметной живописи в последнее время написано не так много работ. Интересен анализ иконографии плаката Лазаря Лисицкого «Клином красным бей белых» в монографии Д. В. Козлова [10], где автор рассматривает клинокруглую пару как универсальную эмблему эпохи, устойчивую комбинацию, в которой символически отражена идея революционности, а также исследует путь авангарда от футуризма к беспредметности и конструктивизму.

Монографию В. А. Крючковой «Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы» [11] по праву можно назвать одним из самых объемных и содержательных современных исследований, посвященных изучению природы абстрактного искусства. Анализируя роль изобразительного начала в искусстве Франции после Второй мировой войны, автор приходит к заключению, что абстракционизм и реализм следует рассматривать не как противоположности, стоящие на разных основаниях, а как две ветви, имеющие общий корень. Их связь оказывается тем сильнее, чем более они отдаляются друг от друга. Следуя за В. Кандинским, В. А. Крючкова говорит о генетической связи абстракционизма с фигуративным и миметическим искусством, а также предлагает рассматривать абстракцию как порождающую систему, подобную генеративной грамматике Хомского. Сторонники порождающей грамматики придерживаются идеи, что в языке присутствуют и функционируют некие алгоритмы, дискретно определяющие наличие или отсутствие грамматической правильности предложения. Язык выступает активной сущностью, не зависящей от человека и не являющейся порождением человеческой мозговой деятельности. То же – с абстрактной живописью, она выявляет объективно существующие закономерности, описывая реально существующие явления. Даниэль формулирует семиотический парадокс изображения таким образом: «оперируя знаками, живописец не ведает их значения, а язык не предшествует построению текстов, но реконструируется *post factum*» [9, с. 80]. Этот язык уже существовал, но только благодаря художнику, открывшему новое, он стал видим. Абстракция обнажает «грамматическую структуру» языка живописи. Абстрактные модели наделены эвристическим свойством и возможностью порождать новые устойчивые схемы. Интуитивно чувствуя стремление абстрактного произведения к самоорганизации, художник лишь заботится о стилистической однородности элементов абстрактного произведения.

Изучение иконографии футуристов показывает, что отделить христианскую иконографию от многообразия других, в том числе от «эсхатологической», достаточно сложно. Это связано с тем, что основным мифом эпохи является миф о грядущем апокалипсисе, который порождает мифологему войны с сопутствующими ей образами и темами (например, образы новейшей летательной техники и связанные с ними метафоры – бомбардировки, небесного воинства у Гончаровой; образ фабрики как образ ада, тема урбанизированного города и т.д.) С этой тематикой связано появление мифологем авиатора, авиации, птицы, акробата, циркача, образы «Икаров» и мотив «икарийского комплекса», сюжеты, связанные с падением, взлетом и т.д. Идея полета, вложенная в концепт героя-авиатора и связанные с этим ассоциации авиатора с ангелом и предвестником нового совершенного мира, позволяет соотнести образ урбанизированного города с образом мира небесного. В то же время образ «ощетинившегося» современного города получает осмысление как образ ада, а образ авиатора становится главной «инфернальной фигурой» [8, с. 78] XX века.

Авангардисты стремятся внести временный хаос (понимаемый как аналог смерти) в бытие для последующего переупорядочивания мироустройства. Основными компонентами «танатологического кода» становятся темы героизма, мученичества, жертвенности, трансцендентности и иммортализма. Мотив жертвенности нередко проявляется в произведениях через тенденцию отождествления себя (или своего персонажа) с Богом, самосознания себя как творца. В автопортрете 1907 года (*Автопортрет в тюрбане*) Ларионов изображает себя в тюрбане

и белоснежных одеждах на фоне стены с висящей пилой. Еще более последовательно и прямолинейно иконография образа Христа отражена в *Портрете поэта-футуриста В. Каменского* (1917) работы Давида Бурлюка.

Одновременно в живопись футуристов проникают и непосредственно религиозные сюжеты. Впервые христианская иконография была привнесена в обиход через примитив. «Я понял крестьян через икону» [13, с. 37], – признавался Малевич в воспоминаниях, однако и в инверсированном виде это утверждение будет истинным: икона была понята им через крестьян. В таких работах, как *Уборка урожая, 1912* и *Дровосек, 1912-13*, комбинация геометрических прямоугольных и округлых элементов оказывается предельно близка композиции некоторых икон. Малевич «переводит символику геометрической формы иконы в другую коннотацию, означаемую в терминах иной эстетической спиритуальности» [12, с. 53].

Художники-авангардисты видели в наивных художниках «носителей мифологического сознания» [2, с. 15] и подлинной духовности, кроме того, декларативно-знаковый характер фольклорного творчества сближал его с эстетикой иконы. «*Евангелисты*» (1911), «*Богородица с младенцем*» (1911) и многие другие произведения Гончаровой, «*Все святые*» (1911) Кандинского, крестьянский цикл Малевича, многие работы Татлина (*Продавец сукна, 1910; Продавец птиц, 1911; Матрос, 1911*) явственно демонстрируют стремление сопричастности традиции и реминисценции православной иконы.

Христианская иконография в футуризме связана также с изображением повседневных сцен труда и жизни народа. Осознав метафизические истоки бытового жанра, авангардисты насыщают сцены повседневной крестьянской жизни отзвуками ритуального вневременного акта, отсылающего к религиозным сюжетам. Так, мотив купания (*Ларионов М. Ф. Купающиеся солдаты, 1911; Гончарова Н. С. Купающиеся мальчики, 1911*) неизменно будет ассоциирован с сюжетом Крещения, а мотив трапезы (*Гончарова Н. С. Пьющие вино, 1911*) – с образом Троицы или таинством Евхаристии. Простые действия, связанные с сельскохозяйственными работами и ежедневным трудом, совершаются в атмосфере абсолютного молчания, сообщающего сценам характерные черты священного обряда. Крестьяне Гончаровой и Малевича будто следуют каким-то торжественным ритуалам, которые обеспечивают упорядоченность мира и правильный размеренный ход жизни.

Важную часть авангардистской иконографии, связанной с народной традицией, составляют анималистические мотивы. Образ животного (петух, павлин, конь, лев, бык и др.) нередко выступает символом святого или отсылает к определенному библейскому сюжету. Животное начинает мыслиться доиндивидуальным, архетипическим и онтологизированным.

«Предельным» проявлением авангардного искусства становится беспредметная живопись. Именно в России сконцентрировалась энергия, которая дала рождение двум принципиально новым языкам живописи – беспредметной живописи Малевича и Кандинского. Если живопись футуристов, воспроизводя (с существенными отступлениями от канона) иконографические схемы древнерусской живописи, ставит перед собой задачу сохранения и закрепления национальной традиции, то абстрактная живопись выстраивает собственную мифологию и эстетику, используя при этом обобщенные схемы традиционных иконописных сюжетов. Посредством изображения символов внутри беспредметной живописи отрабатывается идея эволюции реальности и придания ей черт идеального мира. Существующий мир провозглашается неудачной, «недостойной» копией самой идеи мира. Проект нового мира представлен в искусстве. Тем самым доказывается, что искусство не инструмент воспроизведения реальности, но источник новых идей, «идеальных» проектов, которые могут быть овеществлены в реальном мире благодаря воле человека.

Существуя и развиваясь вне канонов, беспредметная живопись была направлена на окончательное разрушение нормативов. Однако отмена старых канонов не обусловила отказ от стремления к системности. Осознавая оторванность от канонической системы, абстрактная живопись стремится доказать собственную значительность и преодолеть хаотическое разнообразие, тщательно и последовательно формируя иконографию. Геометрические фигуры, линии, точки, плоскости – то есть «ожившая» форма составляет ее основу.

Простейшие геометрические фигуры, элементарные символы-образы, из которых на заре человечества уже сложился универсальный код универсальных архетипических понятий, стали проводниками смыслов. Геометрические символы оказались тем сакральным материалом, который был использован абстракционистами для создания умозрительной модели идеального мира. Сакральное значение «первоформ» помогла осознать икона. Интуитивно были найдены фундаментальные соответствия, которые имели отношение как к новой иконографии, так и к православной традиции.

Через обнаруженные архетипические соответствия первоформ, цветов и их сакрального смысла супрематизм выстраивает схемы-высказывания, схемы-пророчества о новом мире. Основным мотивом в супрематизме Малевича становится мотив преображения, который в футуристической иконографии был реализован через «миф о затмении» в таких работах, как, например, «*Англичанин в Москве*» (1914) или «*Частичное затмение*» (1915-16). Если черный квадрат условно представить как воплощение «хаоса» (смерти), то на картине «*Черный квадрат и красный квадрат*» (1915), где эти объекты даны в диалогическом сопоставлении (красный квадрат находится в оппозиции к черному), актуализируется идея рождения новой реальности. Центром ее станет богочеловек: «*Красный квадрат*» (второе название – *реализм крестьянки в двух измерениях*) (1915) – метафорическая модель нового человека и нового мира (красный квадрат – символ земного начала). Если треугольник – символ человека, а синий цвет – символ мира горного, то композиция с синим треугольником «*Супрематизм с синим треугольником и черным квадратом*» (1915), наплывающим на черный квадрат, содержит в себе метафору эволюции, преобразования мира человеком (преображающим элементом предстает в этом случае треугольник).

В композиции с черным крестом Малевич использует иконические элементы образа Распятия и Рождества Христова. В композиции с красным крестом черный круг напоминает деталь икон «Преображение»

и «Вознесение». Подобное жонглирование символами, произвольное, на первый взгляд, повторение одних и элиминирование других элементов, не исключает свойства виртуальной коммуникации и способности отсылать зрителя к первообразам. Используемые «универсальные символы» в составе метафор имеют прямое отношение, в первую очередь, к иконописной традиции, и можно предположить, что описанные выше умозрительные модели могут быть истолкованы в качестве библейских сюжетов-архетипов. Каждый сюжет праздничного чина иконостаса Малевич стремится трансформировать в знак преображения мира. Если футуристы используют иконографию евангельских сюжетов избирательно, частично следуя канону, что порождает дополнительные смысловые уровни произведения, то Малевич пытается понять первопричину канона, источник и корень правил.

Супрематическая система стремится к выражению фундаментальных основ христианской религии, полагаясь на устойчивость, объективность и отточенность иконографии древнерусского искусства. Изначально «иконичность» авангарда была связана с апокалиптической канвой, однако уже абстрактное искусство через обретение символов, ставших проводниками онтологической основы, выходит к следующему, созидательному этапу своего существования. Состоявшееся новое рождение искусства потребовало новых, «утвердительных» методов, закрепляющих результат. Образы становятся все более конкретными. Уже ученик Малевича – Суетин – становится более прямолинейным в своих пластических цитатах древнерусской иконы. «Он осознанно создает тип “супрематической иконы”, ориентируясь на богородичные образы и заимствовав из них абрис фигуры, характерный наклон головы, иногда – целиком композицию Богоматери с Младенцем» [7, с. 136] (речь идет о таких композициях Н. М. Суетина, как «Богоматерь с Младенцем», 1927; «Супрематическая композиция с овалами», 1927).

В плакате Лисицкого «Клином красным бей белых» (1920) трансформирована схема, которую Малевич использовал в работе «Супрематизм с синим треугольником и черным квадратом» (1915). Если у Малевича треугольник выступает «инструментом», посредством которого будет осуществлен процесс эволюции, то в комбинации, в которой выступает эта форма в плакате Лисицкого, заложен уже более радикальный и одновременно более конкретный смысл. Треугольник становится символом революционного наступления. Будучи окрашенным в «земной» красный, он уже не «наплывает», но разбивает оппозиционную форму, которой является круг (здесь образ инертного, пассивного начала). Треугольник и квадрат Малевича – умозрительный образ. Красный треугольник, врезающийся в круг, – образ, стремящийся к натуроподобию, воплощение идеи революции, данное почти в осязаемой форме, метафора борьбы старого и нового, противостояния радикальности и стагнации. Даже при изъятии надписи «Клином красных бей белых» очевиден конфликтный характер комбинации элементов.

Одним из факторов рождения абстракции является процесс последовательного сближения вербального и изобразительного аспектов вплоть до полного синтеза. Онтологизация слова и онтологизация первоэлементов художественной формы открыла единственность и взаимообратимость этих явлений. В абстрактных произведениях происходит слияние слова и зримого образа, и благодаря этому неканоническая система получает способность «говорить» максимально конкретно, используя особый, «нерасчлененный» язык, в котором изображение неотделимо от слова. Именно геометрическая схематизация образа становится механизмом языковой категоризации и концептуализации в обоих течениях абстракции.

Благодаря заимствованию алгоритмов и механизмов языковой системы беспредметная живопись начинает использовать принцип воспроизведения формы, что сближает сам тип живописного мышления абстракционистов (инвариантный тип) с основным принципом создания средневековых изображений.

И к христианским образам, и к геометрическим символам авангард апеллирует как к полученным во время Богооткровения и озарения, в ходе которых человек не только смог «открыть себя» универсуму, но и возвысился над субъективной реальностью, постиг подлинный духовный опыт. «Знаковый» характер иконографии русского классического авангарда определил масштабность, «космичность», универсальный характер этого искусства.

Авангардистами фактически был пройден путь назад – от современности до глубокой древности – и запущен механизм восстановления памяти. Опыт предыдущих столетий оказался универсальным, позволив опередить те страны, художественный эксперимент которых еще в недавнем прошлом доходил до нас с двадцатилетним опозданием.

Иконографический метод исследования дал возможность увидеть, что «иконичность» авангарда была связана не только с апокалиптической канвой. Авангард онтологизировал статус категорий цвета, света и формы, выдвигая цветовой и световой шифр иконы, кодирующий основополагающие установки древнерусской культуры, ее мировоззренческие доминанты. Древнерусская традиция с ее иконографией и канонической системой стала для русских авангардистов не просто художественной формой с неисчерпаемым образным потенциалом, но в первую очередь нравственной основой мироощущения. Способность древнерусской традиции видоизменяться и адаптироваться к актуальной действительности позволила художникам вывести ее на новый уровень, соответствующий художественному мышлению XX века. Иконографический метод позволил проследить стадии развития иконографии на трех этапах (кубофутуризм, беспредметная живопись и конструктивизм) авангардного искусства, каждый из которых актуализировал смыслы, укорененные в древнерусской изобразительной традиции.

Футуризм стал переходным этапом, чья роль заключалась в сохранении национальной традиции. Именно через футуристический опыт беспредметное искусство вобрало в себя иконографию древнерусской живописи. Интуитивно понимая значения «первоформ», русские авангардисты стремятся создать с их помощью новую пластическую систему, включая в ее содержательный план традиционные мировоззренческие основы. Беспредметным искусством были восприняты световой код и колористические предпочтения древнерусского искусства, а также внутреннее наполнение, вложенное в них иконописцами. Древнерусская традиция легла в основу «идеологии» супрематизма, а позднее сформировала базисные понятия художественной философии и ключевые правила построения образа в искусстве конструктивизма.

Дальнейшее изучение иконографии (в том числе и древнерусской) в контексте поэтапного развития искусства отечественного авангарда от искусства кубофутуристов к беспредметному искусству и работам конструктивистов позволит также проследить эволюцию и трансформацию основных тем, сюжетов и образов.

*Список литературы*

1. **Бобринская Е. А.** Русский авангард: истоки и метаморфозы: монография. М.: Пятая страна, 2003. 304 с.
2. **Богемская К. Г.** Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.
3. **Бычков В. В.** Икона и авангард [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philosophy2.ru/library/bychkov/icon-avantgru.html> (дата обращения: 19.12.2015).
4. **Гириин Ю. Н.** Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2-х кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 34-76.
5. **Гириин Ю. Н.** Системообразующие концепты русского авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2-х кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 77-156.
6. **Горячева Т. В.** Иконология кубофутуризма // Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 139-147.
7. **Горячева Т. В.** Нас будет трое... Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и графика из коллекции Serperot Foundation (Лихтенштейн). М.: Арт Бридж, 2012. 184 с.
8. **Горячева Т. В.** Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2-х кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 66-138.
9. **Даниэль С. М.** Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2002. 302 с.
10. **Козлов Д. В.** Клином красным бей белых: геометрическая символика в искусстве авангарда. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 164 с.
11. **Крючкова В. А.** Мимесис в эпоху абстракции: образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 472 с.
12. **Левкова-Ламм И. Е.** Лицо квадрата: мистерии Казимира Малевича. М.: Пинакотека, 2004. 208 с.
13. **Малевич о себе. Современники о Малевиче:** письма, документы, воспоминания, критика: в 2-х т. М., 2004. Т. 1. 680 с.
14. **Мислер Н.** Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Натальи Гончаровой // Н. Гончарова, М. Ларионов: исследования и публикации. М., 2001. С. 31-42.
15. **Сарабьянов Д. В.** Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. 431 с.

**ON ICONOGRAPHY OF RUSSIAN CLASSICAL AVANT-GARDE**

**Dronik Maiya Vadimovna**

*Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences*

*missmaiya1105@mail.ru*

The article is devoted to the problem of analyzing the Russian avant-garde of the first third of the XX century. The author proposes to use the iconographic method of the works analysis as the basic research method. The iconographic method that has previously been used to study classical art is rarely applied while analyzing the art of "aesthetics of opposition". Moreover, if the style-formative significance of the Old Russian tradition for the classical domestic avant-garde was much spoken of, then the problem of studying the iconography of the Russian avant-garde is still relevant.

*Key words and phrases:* avant-garde; iconographic method; Russian art; the XX century; cubo-futurism; abstract painting; objectless painting.

УДК 392

**Исторические науки и археология**

*В статье проанализированы общественные изменения в религиозной сфере, произошедшие за последние несколько лет в Ингушетии. Подняты проблемы координации действий власти и религиозных объединений по урегулированию разлада между представителями духовенства и группами людей, поддерживающими противоборствующих духовных лиц, вопросы влияния религиозной пропаганды запрещенных в России террористических организаций. На основе анализа Конституции Республики Ингушетия и практики религиозной жизни сделана попытка ответить на вопрос о соблюдении прав верующих, о взаимосвязи между правом и религией.*

*Ключевые слова и фразы:* религия; ислам; право; Республика Ингушетия; ваады; Конституция Республики Ингушетия; духовенство Ингушетии.

**Евлоева Лиана Маисовна**

*Институт истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской академии наук  
inggirl@mail.ru*

**ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРАВА И РЕЛИГИИ В ИНГУШЕТИИ**

Исторический опыт подтверждает существование связи между религией и правом. Например, предписание Корана – это закон, причем не только нравственный, но и правовой в силу его обязательности для исполнения всеми мусульманами. Они стали основой для правовых систем многих мусульманских стран, в частности,