

Дроник Майя Вадимовна

**ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД КАК СРЕДСТВО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ**

Статья поднимает вопрос изучения содержательного аспекта отечественной абстрактной живописи начала XX века. В этой связи целесообразным представляется использование иконологического метода исследования как средства анализа произведений авангардной живописи. Вопреки общему мнению о том, что беспредметное искусство ничего не изображает и практически не прочитываемо, в данном исследовании будет сделана попытка доказать, что смысл произведений беспредметного искусства может быть раскрыт при помощи метода, предложенного Э. Панофским.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/17.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/17.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 6(80): в 2-х ч. Ч. 1. С. 62-65. 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/3/2017/6-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/)

**© 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 поднимает вопрос изучения содержательного аспекта отечественной абстрактной живописи начала XX века. В этой связи целесообразным представляется использование иконологического метода исследования как средства анализа произведений авангардной живописи. Вопреки общему мнению о том, что беспредметное искусство ничего не изображает и практически не прочитываемо, в данном исследовании будет сделана попытка доказать, что смысл произведений беспредметного искусства может быть раскрыт при помощи метода, предложенного Э. Панофским.*

*Ключевые слова и фразы:* авангард; иконология; иконография; русское искусство; XX век; абстрактная живопись; беспредметная живопись; К. Малевич.

**Дроник Майя Вадимовна**

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов  
maiyaadronik@gmail.com*

### ИКОНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД КАК СРЕДСТВО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

В рамках изучения произведений авангардной живописи чаще всего используется формальный метод анализа, в то же время незаслуженно забытым оказывается метод содержательной интерпретации – иконологический подход, разработанный Э. Панофским.

В ходе исследования русской авангардной живописи начала XX века стало ясно, что отечественное искусство этого периода было нацелено не только на разрыв с существующей образной системой, но и на создание собственной устойчивой иконографии. Полное свое воплощение эта программа получила в беспредметном искусстве. Первые абстракционисты создают собственные знаковые системы, элементы которых существуют по определенным законам, определяющим образность произведения.

Вследствие этого было выдвинуто предположение о том, что иконография как метод, применяемый к изучению произведений искусства, построенных на обращении с устойчивыми типами, может быть использован как принцип исследования образных систем беспредметных произведений раннего русского авангарда. В то же время иконологический метод позволит дешифровать художественные значения образов, объяснить, «развернуть» и раскрыть набор смыслов авангардных произведений, приблизиться к содержательной интерпретации первых произведений абстрактной живописи. В данной статье речь пойдет в первую очередь о применении иконологического метода к изучению беспредметной живописи К. Малевича.

Сегодня особенно важно напомнить о том величии и монументальности, которым были изначально наделены супрематизм и его центральное произведение – «Черный квадрат», какая концентрированность смыслов была заложена в этом образе, породившем впоследствии новую образную систему. В момент своего появления черный квадрат действительно был подобен «царственному младенцу». Он был создан как универсальный образ, наделенный неисчислимым количеством смыслов, несущий в себе возможность нового пути в искусстве. Сегодня уже не вызывает сомнений тот факт, что это произведение оказало мощное влияние на всю культурную жизнь XX века и определило новый вектор развития искусства. В то же время супрематизм буквально разобрали на цитаты, «Черный квадрат» стал общеупотребительным и доступным визуальным знаком, что способствовало забвению его истинного смысла. Нахождение художественного смысла супрематических произведений при помощи иконологического подхода позволит приблизиться к раскрытию глубинного смысла этих образов.

В этой связи важно отметить, что иконология позволяет считывать только те смыслы, которые вкладывали в эту образную систему осознанно сами художники. Иконологический анализ не предполагает выявление смыслов, которые возникли с течением времени, даже если они не противоречат авторской интерпретации. Задача иконологии – узнать архетипический образ в его новом облике. Иконологический анализ даст возможность интерпретировать беспредметные произведения с учетом особенностей используемого ими символического языка. Метод иконологического анализа в этом случае будет тесно связан с методом символической интерпретации.

О связи творчества Малевича с иконографией средневековой живописи говорится в основном в контексте его фигуративных работ досупрематического или так называемого «постсупрематического» периода. Множество работ посвящено исследованию стилистического воздействия иконы: А. Шатских [13], Д. В. Сарабьянов [12] и др. И. Маркаэ [10] и И. Е. Левкова-Ламм [8] говорят о влиянии православной иконографии на ранние фигуративные произведения Малевича, в том числе эскизы фресок. Т. В. Горячева [4] и Е. Лукьянов [9] интерпретируют супрематизм (вслед за его создателем), исходя из идеи о том, что посредством беспредметного искусства Малевич создал художественный образ космического пространства. Неоднократно эта точка зрения озвучивается и в статьях различных авторов сборника «Проекция авангарда» [1]. В то же время не было проведено именно иконографического сопоставления символических элементов образной системы супрематизма и произведений средневекового искусства. Несмотря на высокую степень изученности стилистической соотнесенности произведений авангарда и древнерусского искусства, вопрос системного изучения иконографического влияния сакральных памятников средневекового изобразительного искусства на образы беспредметных произведений до сих пор остается открытым.

Хрестоматийным исследованием по теме иконографии должна считаться одна из ранних работ Эрвина Панофского, опубликованная в 1939 году, «Этюды по иконологии» [11]. Она явилась основой, изложенной позже методологии ученого. В основе метода Панофского – философская теория Эрнста Кассирера. Кассирер пишет о том, что мир культуры – это мир символов, а культура – система символизации. Кассирер называет «символическими формами» язык, миф, религию, искусство, науку, историю. Эти разнообразные сферы культуры он рассматривает как самостоятельные, несводимые друг к другу образования. Кассирер определяет человека как «животного, созидającego символы». Результаты исследований и работы над собственной концепцией философии культуры были опубликованы в трех томах «Философии символических форм» (1923-1929) [7]. Каждый том посвящен изучению и интерпретации одной из «символических форм культуры»: первый том – языку, второй – мифу, третий – феноменологии познания. Первую «символическую форму» – язык – Кассирер определяет как «магическое зеркало», отражающее и преобразующее (искривляющее) формы реальности посредством своих собственных законов. Миф, согласно Кассиреру, напротив, не отражает, а творчески видоизменяет реальность. Интересно, что искусству в философии культуры Кассирер не уделяет достаточного и специального внимания, рассматривая этот феномен как одну из многих «символических форм». Время работы над концепцией Кассирера совпало со временем его наиболее тесного общения с Э. Панофским. На основе философии Кассирера, примененной уже непосредственно по отношению к искусству, Панофский создает обобщающий и универсальный метод интерпретации художественного произведения.

Согласно теории Панофского, внутреннее содержание (значение) произведения искусства имеет три уровня. Первый уровень – «предиконграфическое» описание произведения. Оно предполагает перечисление присутствующих художественных мотивов. Мотивом может быть объект, изображающий что-либо, а также его свойство. Мир мотивов – мир «чистых форм». Благодаря восприятию форм, а также присущих им экспрессивных свойств мы постигаем так называемое «первичное» или «естественное» значение произведения. Второй уровень – это анализ сочетаний мотивов с темами и понятиями, которые находят выражение в определенных образах, сюжетах и аллегориях. Третий уровень предполагает выявление связи художественного произведения с культурно-историческим контекстом и традициями эпохи, обусловившими его смысл. Если первые два уровня в концепции Панофского связаны с описанием и анализом иконографией, то третий уровень – это уровень иконологического анализа, то есть, уровень интерпретации. Понятия «иконаграфия» и «иконалогия» находятся в сложной корреляции. Они тесно взаимосвязаны, однако некоторые исследователи приходят к мнению о том, что иконаграфия может быть самостоятельным методом анализа, в то время как иконалогия не может существовать без иконографии. С точки зрения Синдинг-Ларсена [14], иконаграфия является не одним из уровней иконологии, но, напротив, более широким понятием, в то время как иконалогия становится лишь одним из аспектов иконографии.

В монографии С. Ванеяна «Архитектура и иконаграфия. “Тело символа” в зеркале классической методологии» [2] также была сформулирована точка зрения относительно особого статуса иконографии. Ванеян считает, что иконологический метод подходит для интерпретации светского искусства, ориентированного по большей части на подражание природе. В то же время к постижению смысла сакрального произведения, говорящего на языке символов, можно приблизиться, используя иконографический метод. Иконалогия, обладая интерпретационной способностью, не может дешифровать саму систему символов, которые приобретают конкретное значение только в связях друг с другом. В то же время иконаграфия не только описывает, но и дает представление об общей структуре образной системы.

В связи с этим в данном исследовании также большое внимание уделяется обоснованию иконографического метода анализа. В контексте анализа авангардных произведений иконографический уровень представляется также очень важным и может претендовать на то, чтобы стать самостоятельным методом исследования. В то же время без иконологической интерпретации смысл описываемых образов останется недоступен. Для понимания абстрактного искусства, также использующего язык символов и стремящегося к созданию собственной образной системы, необходимо последовательное применение всех уровней иконологического анализа.

Задачей иконографии как метода в самом общем смысле является идентификация сюжета, образа, мотива и установление источника заимствования (вербального или визуального), или прообраза. Каждая предыдущая эпоха выступает «поставщиком образов» для следующей, а каждое произведение является «системой отсылок». Иконаграфия позволяет изучать каждый образ в отдельности, историю его существования в искусстве. Иконографический метод, примененный к абстрактной живописи, должен иметь цель найти источник, к которому тот или иной абстрактный образ отсылает. Иконографический метод позволит установить, что абстрактные образы продолжают интерпретировать темы и сюжеты, уже существовавшие в искусстве на протяжении предыдущих столетий. Облеченные в совершенно новую форму, они преобразуются в знаки-образы новой реальности и остаются неузнанными.

Иконографический анализ как инструмент интерпретации, считывания и последовательного выявления смыслов произведения позволит очертить основной круг тем, мотивов, образов и сюжетов, которые составили основу образной системы первых русских абстракционистов.

Иконографический метод в его традиционном понимании применить к абстрактной живописи достаточно сложно, так как выявить сюжеты, мотивы и темы в абстрактной живописи безотносительно к их художественной форме не представляется возможным, поскольку форма в абстракции отчасти и есть сам сюжет. В связи с этим необходимо новое понимание иконографии (это касается обоих значений этого понятия как метода интерпретации и как образной системы), которое бы доказало возможность и рациональность применения этого термина к русскому искусству абстракции начала XX века.

В первом значении иконография – это изобразительная система, элементы которой имеют устойчивое смысловое и символическое значение и служат инструментами различения и дефиниции. С момента своего появления понятие «иконография» относилось в первую очередь к христианскому религиозному искусству. В 1915 г. Н. П. Кондаков защитил докторскую диссертацию «Иконография Богоматери», в которой систематизировал и описал все варианты изображения Богородицы. «Иконографический» в данном случае будет означать не только «конвенциональный», но и «сакральный», «связанный с храмовым пространством». С этой точки зрения иконография является «проявлением литургического контекста сакрального образа» [6]. По отношению к восточнохристианскому религиозному искусству понятие «иконографический» применяется в первую очередь именно в значении «сакральный». В отношении религиозных произведений западноевропейского искусства (картин на религиозный сюжет) понятие «иконография» в меньшей степени ассоциируется со значением «сакральный». Симптоматично, что более широкое применение термин «иконография» в современной науке нашел благодаря западноевропейским ученым – А. Варбургу [3] и Э. Панофскому [11]. Термин стал использоваться применительно к светскому, профанному искусству, в котором также были найдены устойчивые иконографические типы. Фактически ученые пришли к выводу, что собственная иконография как смысловая система изобразительного искусства, не зависящая от конкретного произведения и конкретного автора, характерна для каждого отдельного периода искусства от первобытной эпохи до нашего времени. Новое понимание иконографии упразднило значение сакральности, присущее ему изначально. Иконография стала пониматься как система изображения определенных сюжетов и персонажей, предполагающая создание художественных форм с устойчивым значением.

Иконографию в ее современном значении определяют 2 важных аспекта: повторяемость характерных черт архетипа или первообраза, т.е. конвенциональность, и сохранение того же смыслового содержания при повторениях. Свидетельством иконографичности изображения является присутствие отношения «прообраз-извод» (или схема «прототип – тип – вариант»), то есть соотносительность с определенным прототипом (трансцендентным или посюсторонним).

Благодаря Панофскому иконография также стала пониматься как научное направление и метод в искусствоведении, предметом исследования которого являются темы и мотивы в искусстве, безотносительно к их художественной форме. Иконография как раздел искусствоведения занимается описанием и систематизацией типологических признаков и схем, принятых в изображении каких-либо персонажей или сюжетных сцен. Задачей иконографического метода анализа является построение типологически близких рядов произведения. Для успешного использования иконографического метода необходимо знание литературных и других источников, а также обширные и точные знания в смежных областях. Метод иконографического исследования с первой половины XX века стал одним из основных подходов к изучению произведения искусства (наряду с иконологическим анализом, а также формальным, стилистическим, структурализмом и постструктурализмом).

Таким образом, понятие «иконография» имеет как минимум 3 варианта определения, существенно отличающихся друг от друга по значению. В понятии «иконография беспредметной живописи» иконография должна пониматься как система изобразительных элементов и форм с устойчивым значением. Эта система оперирует формальными структурами, которые сами по себе являются нейтральными по отношению к содержанию, то есть не имеют прямой связи с передаваемым сообщением. В то же время они являются знаками некоего кода. Знаки в связках начнут приобретать все более конкретные значения, и тогда осуществится постепенный переход к образным значениям и метафорам.

Если иконография – это система образов, отсылающих к определенному источнику или прототипу, то говорить об иконографии русской беспредметной живописи уместно, если найти «извод», с которым соотносятся образы этой системы. Этим прототипом для отечественной абстрактной живописи становится древнерусская икона. Новая иконография не тождественна древнерусской, но включает ее элементы и отсылает к ней как к первоисточнику. Говоря об иконографии раннего русского беспредметного искусства важно сказать о стремлении абстракции к оперированию именно сакральными формами. Рассмотрим это на примерах.

В композиции с черным крестом Малевич использует иконические элементы и «формулу» образа «Распятие», в композиции с черным квадратом и синим треугольником – «формулу» сюжета «Благовещение», а красный крест на фоне черного овала может быть прочитан условно как образ, выражающий идею «Конец времен» (отсылает к «Спасу в Силах»). Графическая работа Малевича «Трибуна Ораторов» 1919 г. явственно демонстрирует источник, давший жизнь новой пластической схеме. Этот проект реализует идею нового иконостаза с изображением «Спаса в Силах» и предстоящими (треугольник отсылает к образу Спаса, композиция с крестом – к образу Иоанна Крестителя, Круг – Богоматери). «Черный квадрат» может быть трактован в этом случае как образ «Распятия» и «Рождества» одновременно.

Помимо «деисусного чина», этот «иконостас» мог содержать «праздничный ряд», в который вошла бы, к примеру, супрематическая композиция 1915 года с желтым кругом в левом нижнем углу среди парящих черных прямоугольников, формульно отсылающая к образу «Сошествие во ад». Умозрительные модели Малевича могут быть истолкованы в качестве библейских сюжетов-архетипов, при этом каждый сюжет праздничного чина иконостаза трансформируется им в знак преображения мира. «Преображающим» элементом нередко выступает крест, он стремится «освоить» и изменить мир, «сообщив ему свой импульс» [5, с. 110].

Нельзя сказать, что Малевич закрепил за каждой формой или каждым цветом конкретное символическое значение, напротив, один и тот же элемент может выступать в новых ипостасях. Элементы приобретают определенный смысл только в связках друг с другом, через определенный тип взаимодействия. Так, красный квадрат может быть знаком-образом земного мира, человеческой природы Христа, «преображенного» человека,

а также Распятая. В работе Лисицкого «Два квадрата», которая почти повторяет работу Малевича «Черный квадрат и красный квадрат», Лисицкий сокращает дистанцию между квадратами, таким образом, агрессивный характер красного становится более очевидным. Наступление «новой эры» ощущается здесь еще более явно. Это доказывает, что взаимодействие простейших геометрических элементов оказывает определенное эстетическое воздействие, и оно оказывается сильнее, если найти источник – первообраз этой формулы.

Малевич три раза представляет универсальный вариант «абсолютной» живописи: в черном квадрате, красном квадрате и в белом супрематизме. Эти произведения могут быть рассмотрены как автономные, самодостаточные образы, но не менее важно рассмотрение их с точки зрения их взаимосвязи. Три этапа супрематизма можно представить как художественное выражение идеи Троицы. Также они могут быть интерпретированы как Рождение – Распятие – Вознесение Христа. Каждый из этапов супрематизма в этом случае является образом определенного периода жизни Христа. Развитие концепции супрематизма сопоставимо с развитием евангельского мифа. Даже история восприятия супрематизма – от неприятия и поругания в начале и середине XX века до растаскивания на цитаты и следующее за этим забвение подлинного смысла напоминает историю бытования христианского учения от его зарождения и до наших дней.

В белых холстах для Малевича приобретает исключительную важность фактура краски: «в метафизической пустыне белого появляется антропоморфный ритм» [1, с. 33]. Он стремится сохранить жест письма и тем самым преодолевает впечатление отстраненности, прибавляя ощущение рукотворности. Эти работы ориентированы не только на умозрение, «ощупывая» фактуру, зритель находится почти в тактильном контакте с произведением. В сознании реконструируется ощущение приятного тактильного опыта. Среди белых холстов Малевича отдельно необходимо отметить холст с изображением креста, который может быть интерпретирован как образ Спаса, и холст с диагональным вектором, пересеченным тремя дугами, схематично повторяющий композицию иконы «Богородица Умиления».

В русском искусстве (реалистическом или беспредметном) иконография всегда будет связана с системой сакральных значений. Образ беспредметного произведения искусства будет отсылать к определенному мотиву и окажется связан с архетипическим смыслом. Определенный иконографический тип может превратиться в концептуальный или эмоциональный символ. В литургическом пространстве иконография является участником священнодействия и действует как система, а в посюстороннем пространстве – распадается на отдельные иконографические мотивы, восприятие и понимание которых в связи с этим в корне меняется. В посюстороннем пространстве нет этой объединяющей и всеобъемлющей силы, подобно той, что действует в храме, но беспредметная живопись стремится ее обнаружить, найти некий общий знаменатель, контексту которого будет служить.

#### *Список источников*

1. **Бобринская Е.** Новое зрение // Проекция авангарда / авт. и сост. О. Шишко. М.: Арт Гид, 2015. С. 24-35.
2. **Ванеян С.** Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 832 с.
3. **Варбург А.** Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. 416 с.
4. **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.
5. **Дроник М. В.** Иконописные традиции в русском беспредметном искусстве первой половины XX века // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Новосибирск: СибАК, 2014. № 11 (42). Сб. ст. по материалам XLII междунар. науч.-практ. конф. С. 98-112.
6. **Иконография** [Электронный ресурс]. URL: <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0134879:article> (дата обращения: 05.03.2017).
7. **Кассирер Э.** Философия символических форм: в 3-х кн. СПб.: Университетская книга, 2015. 960 с.
8. **Левкова-Ламм И. Е.** Лицо квадрата: мистерии Казимира Малевича. М.: Пинакотека, 2004. 208 с.
9. **Лукьянов Е.** Супрематические прозрения Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича // Малевич. Классический авангард. Витебск: альманах. Минск: Экономпресс, 2007. Вып. 9. С. 89-129.
10. **Маркадэ И.** Малевич и православная иконография // Поэзия и живопись: сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / сост. М. Б. Мейлах, Д. В. Сарабянов. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 167-173.
11. **Пановский Э.** Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 480 с.
12. **Сарабянов Д. В.** Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. 431 с.
13. **Шатских А. С.** Казимир Малевич. М.: Слово, 1996. 96 с.
14. **Sinding-Larsen St.** Iconography and Ritual: a Study of Analytical Perspectives. Oxford University Press, 1985. 208 p.

#### ICONOLOGICAL METHOD AS A MEANS TO ANALYZE NON-FIGURATIVE PAINTING

**Dronik Maiya Vadimovna**

*Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences  
maiya.dronik@gmail.com*

The article is devoted to studying the meaningful aspect of domestic abstract painting of the beginning of the XX century. In this connection the author considers it relevant to use the iconological method as a means to analyze avant-garde painting. Contrary to the common opinion that non-figurative art depicts nothing and is practically unreadable, the paper argues that the meaning of non-figurative art can be discovered by the method suggested by E. Panofsky.

*Key words and phrases:* avant-garde; iconology; iconography; Russian art; XX century; abstract painting; non-figurative painting; K. Malevich.