

**РЕМІНІСЦЕНЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
БІБЛІЙНИХ ОБРАЗІВ ТА СЮЖЕТІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ:
кінець ХХ – початок ХХІ ст.**

Мета роботи. У статті висвітлено роль ремінісценції як однієї з мистецьких стратегій, що найбільш поширена серед сучасних українських майстрів у роботі із християнською тематикою. **Методологія дослідження** спирається на системний підхід, на базі якого використані іконографічний, компаративний та формальний методи. **Наукова новизна.** На прикладі робіт українських митців 1990-х – 2010-х рр. з Харкова, Львова, Луцька вперше проаналізовано специфіку взаємодії ремінісценції із традиціями християнського церковного мистецтва, зокрема православним іконописним канонам. **Висновки.** У творах простежуються посилання на конкретні сюжети, поширені в церковному живописі (як православному, так і католицькому). Втім, вони є не реплікацією спадку українського або західного церковного мистецтва, це діалог із ним, спроба виявити його неперебутні риси, зрозумілі глядачам різних поколінь. Завдяки можливості інтерпретації матеріалу на різних рівнях (сюжетному, стилістичному, технічному) ремінісценції дають змогу митцям глибше осягнути православний іконописний канон, адже саме дистанція, яка створюється через художнє осмислення, виявляє його знакову природу.

Ключові слова: ремінісценція, сучасне українське мистецтво, християнська тематика, постмодернізм, іконописний канон.

Осадчая Александра Анатольевна, аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств
Реминисценция как инструмент художественной репрезентации библейских образов и сюжетов в творчестве украинских художников: конец ХХ – начало ХХІ в.

Цель. В статье рассмотрена роль реминисценции как одной из художественных стратегий, которая наиболее распространена среди современных украинских мастеров в работе с христианской тематикой. **Методология исследования** опирается на системный подход, на базе которого применены иконографический, компаративный и формальный методы. **Научная новизна.** На примере работ украинских художников 1990-х – 2010-х гг. из Харькова, Львова и Луцка впервые проанализирована специфика взаимодействия реминисценции с традициями христианского церковного искусства, в частности с православным иконописным канонам. **Выводы.** В произведениях прослеживаются ссылки на конкретные сюжеты, распространенные в церковной живописи (как православной, так и католической). Впрочем, они являются не репликацией наследия украинского или западного церковного искусства, это диалог с ним, попытка выявить его непреходящих черты, понятные зрителям разных поколений. Благодаря возможности интерпретации материала на разных уровнях (сюжетном, стилістическом, техническом) реминисценции позволяют художникам глубже постичь православный иконописный канон, ведь именно дистанция, которая создается через художественное осмысление, выявляет его знаковую природу.

Ключевые слова: реминисценция, современное украинское искусство, христианская тематика, постмодернизм, иконописный канон.

Osadcha Oleksandra, Ph.D. student of the Kharkiv State Academy of Design and Arts
Reminiscence as instrument in representation of the Biblical characters and subjects in the Ukrainian art of the late 20th – beginning of the 21st century

Purpose of the article. The paper features the role of reminiscence as one of the artistic strategies, which is widely used by the contemporary Ukrainian artists in the works dedicated to the Christian theme. **The methodology of the research** is connected with the systematic principle, on which base the iconographic, comparative and formal methods have been applied. **Scientific novelty.** For the first time, the article highlights the specifics of the reminiscence's interaction with traditions of the Christian, sacred art, namely the canon of icon painting, analyzed by the works of the artists from Kharkiv, Lviv, and Lutsk. **Conclusions.** Reminiscence as an artistic method and its representation in the works devoted to the religious topic has been considered. Specific attention was paid to the connection of reminiscence and the category of 'memory.'

Key words: reminiscence, contemporary Ukrainian art, Christian theme. Postmodernism, canon of icon painting

Актуальність теми дослідження. Мистецтво і релігія завжди були інструментами осягнення навколишньої реальності, формами екзистенції. Чимало дослідників цих двох феноменів духовного життя людини наголошують на взаємопов'язаності їх генезису. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. стали свідками зміщення акцентів у співвідношенні цих понять. Саме тоді відбулася "ресакралізація" творчості внаслідок зміщення релігії з соціальної авансцени. Нині, попри поширене уявлення про виключно секулярний характер художнього процесу від 1970 – 2010-х рр., для характеристики одного з його мистецьких аспектів фахівці все частіше вживають термін "Нова релігійність".

За своєю сутністю людина є homo religiosus, що існує у двох вимірах – sacrum і profanum. А отже, повнота світу та життя не буде реальною для особистості без унікального досвіду сакрального. Тенденції сучасного художнього життя в різних художніх центрах України красномовно свідчать про поступове повернення біблійної тематики з культурних маргіналій до сфери актуального. Відтак дослідження цього тематичного вектора в мистецтві 1990-х – 2010-х рр. видається нагальним.

У постмодерністському мисленні Біблія сприймається як мета-нарратив, який дозволяє розкрити метафізичні теми. Її місце в контексті суспільства межі тисячоліть розглядається низкою філосо-

фів, релігієзнавців та культурологів (Ю. Хубермас, М. Епштейн, К. Гарт, Ю. Рижов). В межах мистецтвознавства питання функціонування релігійної тематики в сучасному мистецтві розробляються західними фахівцями, такими як Дж. Елкінс, Гр. Хоус, О. Олександрова. Втім, очікувано, що їх дослідження вибудовані на творах західних художників. В контексті вітчизняного сучасного мистецтва дана проблематика досі осмислена фрагментарно – в контексті ширшої міждисциплінарної проблематики (В. Вячеславова) або на прикладі творчості окремих майстрів (Б. Пінчевська, Л. Волошин), що зумовлює назрілість проведення її комплексного аналізу.

Тенденції постмодерністської доби досі себе не вичерпали в рамках сучасного мистецького процесу. Її центральні прийоми проявляються і в роботах, присвячених питанням духовного, сакрального. Втім, аналіз візуального матеріалу показав, що у вітчизняному мистецтві пряма цитата здебільшого замінюється ремінісценцією.

Метою дослідження є аналіз ремінісценції як однієї з мистецьких стратегій, що використовується в українському мистецтві останніх десятиліть у розробці християнської тематики.

Виклад основного матеріалу. В науковій практиці ремінісценцію визначають як відсилання до певного тексту в найширшому розумінні цього поняття – як літературної пам'ятки, так і культурного наративу. Хоча поняття було розроблене в рамках літературознавства, базовий принцип постмодернізму (сприйняття всього світу як тексту) дозволяє використовувати його в рамках теорії та історії мистецтва [1].

Ремінісценція тісно пов'язана із концептом пам'яті: її використання значно збагачує семіотичний простір твору, водночас розраховане на асоціативне сприйняття глядача та вимагає його включення в інформаційне поле, до якого апелює митець, задля розшифрування задуму останнього [6, 43]. Ця риса в цілому притаманна всьому періоду постмодерну, який постійно працював із матеріалом минулого. Ганс-Георг Гадамер так визначив роль пам'яті у культуротворчих процесах сучасності: "І пам'ять, і спогади, що несуть в собі мистецтво минулого, традицію нашого мистецтва та сміливе експериментування, його неймовірні, суперечливі форми, що заперечують самі себе, однаково свідчать про діяльність духу <...> Ми маємо не просто усвідомити, наскільки тісно пов'язані художня форма минулого та її сьогодення руйнація" [3].

Аспектом, що вирізняє ремінісценцію від прямої цитати, є її більш інтуїтивний характер та новаторський потенціал, оскільки замість копіювання мотиву або сюжету вона пропонує їх трансформацію, вираження через нові візуальні форми та символи. Діалогічність (ремінісценція комунікує з глядачем через "нагадування") дозволяє авторам досягнути більш складного рівня організації їх робіт.

Фахівці виділяють три ситуації, коли в мистецтвознавстві використовується поняття ремінісценції: це ремінісценція як прийом створення об'єкту (синонімічна до запозичення, стилізації), спосіб вивчення об'єкта та ідейно-художні ознаки об'єкта [1]. З огляду на візуальні джерела, зібрані для дослідження, ми маємо справу переважно із останньою категорією – ремінісценція як ідейно-художні ознаки об'єкта. В даному випадку відсилки теж можуть створюватись за трьома напрямками – ремінісценції раніше створених тем (мотивів, образів, тощо), ремінісценції форм та ремінісценції технологій. В рамках релігійної проблематики зустрічаються усі три випадки – митці використовують канонічні сюжети, пластичні методи іконопису, часто й традиційні матеріали для церковного живопису (темперні фарби, левкас).

Маємо зауважити, що коли йдеться про ремінісценцію форм, то автори неминуче вдаються до стилізації – прийому, що спирається на художнє узагальнення та типізацію як головні художні інструменти. З їх допомогою створюється такий підхід до пластичної структури твору, що дає натяк на іконописну традицію, але уникає повного її наслідування – митці задовольняються використанням певної іконографічної композиційної схеми, але відходять від пластичної мови іконопису. Зазвичай при цьому зберігаються певні її якості (площинність, локальність кольорів, графічність, деформація форм та пропорцій, використання написів), що органічно влітаються в яскраво виявлену авторську манеру. Остання може набувати найрізноманітніших характеристик – від експресивності до підкресленої декоративності, що дистанціюють зображення від іконних ликів або, навпаки, гіпертрофують його "іконічність", підкреслюючи позачасовість події та сакральність простору (завдяки використанню зворотної перспективи).

Іоанн Дамаскін стверджував, що суть ікони є втіленням невидимого та такого, що не має фігури, але тілесно змальованого, через нашу "слабкість розуміння як Бога, так і Янголів" [5]. Тож канон є як раз спробою вирішення проблеми зображення "незображуваного" шляхом вироблення такої максимально абстрагованої візуальної системи, яка б уособлювала у собі усі базові християнські ідеї. Проте, при роботі з ремінісценцією канон вже не виступає як візуальна мова, що покликана стати матеріальним виразником Першообразу. Відбувається процес вторинної символізації, коли на перший план виступає знаковість засобів художньої виразності, що використовуються в іконописі: вони вказують не на конкретні теософські концепції (бо в цьому випадку їх трансформація була б неприйнятною), а на приналежність до самої християнської традиції, спрямовуючи в такий спосіб вектор уваги того, хто споглядає.

Оскільки в іконографічному плані існує більше усталених варіантів канонічного репрезентації персоналій та епізодів Нового Заповіту, ніж Старого, зрозумілим стає той факт, що художники частіше звертаються до канону працюючи саме над Христологічними або Богородичними мотивами. Як взірці, майстри найчастіше беруть іконографічні типи "Розп'яття" та "Елеуса", що пояснюється їх надзвичайною поширеністю, а відтак і легкістю для дешифрування для глядача. Однак, поряд з ними присутні менш "типові" (себто, менш впізнавані) християнські мотиви, зокрема мотив Страшного Суду. Прикладом його розробки є серія харків'янина Володимир Шапошніков "Апокаліпсис" (1990 р.).

Серія складається з 16 живописних робіт, які зображують події з 1 – 6 глав "Одкровення Іоанна": робота № 1 – Христос у образі першосвященника (глава 1), роботи, № 2 – 8 – послання сімом церквам малоазійським (глави 2 та 3), робота № 9 – відіння Бога на престолі та чотирьох Звірів (глави 4 – 5), робо-

ти № 10 – 13 – зняття чотирьох печатей та видіння чотирьох Вершників Апокаліпсису (глава 6), роботи № 14 – 16 – зняття п'ятої та шостої печаті, покарання людства (глава 6). Домінування жовтого, червоного та зеленого, підкреслена пласкісність усіх елементів, вивернутість простору на глядача, присутність мандорл, ілюстративна "дослівність" усіх композицій (перелічено усі елементи, які загадуються у тексті книги) вказують на очевидні візуальні алюзії на іконопис. Подібне фокусування на детальній відтворенні змісту "Одкровення" є ознакою постмодерністського мислення, яке вирізняється текстоцентричністю.

Слід відмітити, що в традиційному іконописі есхатологічні сюжети майже ніколи не подавались настільки розгорнуто та з таким буквальним слідуванням тексту Біблії. Це досягається за рахунок серійності, яка дозволяє подолати симультанність зображень подій в іконі. Водночас, підкреслюючи процесуальність, митець змушує нас співвідносити усі епізоди між собою та зводити їх в єдину стереоскопічну картинку, цілісний образ. Це збігається із думкою, яку висловив Андрій Тарковський, говорячи про "Апокаліпсис": "Це образ. В тому сенсі, що символ можливо інтерпретувати, то образ – неможливо. Символ можна розшифрувати, точніше, витягнути з нього певний сенс, певну формулу, тоді як образ ми не здатні зрозуміти, а здатні відчуті та прийняти" [11]. В чуттєвому плані серія В. Шапошникова вирізняється піднесеністю, навіть урочистістю, що створюються, не в останню чергу, інтенсивністю колориту. В ній відсутній надрич, відчуття трагічності, які характеризують модерністську інтерпретацію мотиву. Для постмодернізму, за спостереженням німецького культуролога Клауса Шерпе, типовішим є "де-драматизація", позбавлена надії та спрямована на беземоційну констатацію катастрофи [13]. Майстер досягає стану відстороненості завдяки ремінісценції іконописних художніх прийомів: православний канон за своєю природою є "ноетичним" – "умоглядним" (від грец. *poesis* – мислення), отже сприймається нами спочатку на раціональному рівні, вже потім трансформуючись у трансцендентний досвід [2].

Чіткість, впізнаваність візуального повідомлення є обов'язковою вимогою до іконографічної схеми. Саме тому вони не втратили своєї актуальності для мистецтва постмодерністської епохи, яка потребує яскравих культурних маркерів, сплавляючи їх іноді в найнепередбачуваніші поєднання. Так, у низці робіт киянина Петра Бевзи на релігійну тематику 2007-2008 рр. злилися в одне католицькі образи, православна іконографія та народне мистецтво. Роботи 2007 р. ("Католицька Богоматір", "Мадонна Будда", "Нерукотворний образ") написані на дерев'яних дошках олійними фарбами. Центральними автор обрав традиційні християнські образи Марії з немовлям, Оранти та Спаса Нерукотворного. Вирвані із традиційного іконописного композиційного оточення, вони розміщені на поліхромному смугастому тлі, що асоціюється з народними тканинами коцами; ця аналогія підсилюється активною, виразною штучною фактурою). Втім, за контрастним колоритом та композиційною структурою (акцент на одній – двох фігурах, які займають переважну частину площі) його полотна нагадують буддистські танка.

Гіпертрофована "рукотворність" творів долає дистанцію між сакральним і профанним, роблячи матерію медіатором, носієм духовної інформації, яка є багато в чому універсальною для всіх релігій. "Люди шукають Дух у відбитках, шукають свідчення, сліди. А він навколо нас, у нас, скрізь" – написав Петро Бевза у концепції до власної виставки "Нога судьби" [8]. Саме тому автор так вільно виходить за рамки християнського мистецтва, відшуковуючи у ньому універсальні, архетипічні корені. Святі лики із далеких та недосяжних перетворюються на зрозумілих, близьких, уподібнюючись чимось до численних божеств у пантеїстичних віруваннях, відчуття повсякчасної присутності яких складає основу світогляду язичників. При цьому не відбувається остаточного злиття образів із буденністю: центричність, урівноваженість усіх трьох композицій, аскетизм у формотворенні маркують знакову природу зображень, що вказує на їх метафізичний фундамент.

Пластичний код картини близький до абстрактного мистецтва, що виявляється у тотальному домінуванні кольору, декоративних якостей фарб та повному ігноруванні ідентичності, людських проявів героїв – портретність цілком відкидається митцем. Чітка ритміка, задана горизонтальними смугами на тлі формує своєрідну "стихію", з якої постають фігури. Особливо чітко це прослідковується на роботі "Нерукотворний образ", зоровим та змістовим центром якої є лик Христа, що ніби прориває товщу живописних шарів. Подібно, але вже дещо трансформованої, живописної стратегії митець дотримувався й при створенні полотна "Розп'яття" 2008 р. Він вдається до скульптурного осмислення композиції, хрестоподібно розмістивши різновеликі підрамники, на кожному з яких зображено фрагмент розп'яття. Утворений хрест дещо неправильно, невірноваженої форми, що надає йому експресивності, яка стає ще більш очевидною за рахунок аналогічного до робіт 2007 р. потужного колористичного рішення.

З теософської точки зору живописець за характером рецепції образів знаходиться цілком у контексті православного мистецтва, усіяко віддаляючись від їх тілесності. Фігура Ісуса змальована пласкісно, широкими корпусними мазками. Перед нами постає зображення-символ, що не несе певного безпосереднього емоційного переживання, але стає каталізатором ланцюга культурних асоціацій.

Того ж, 2008 р., П. Бевза створює полотно "Успіння", що присвячене одному з дванадцятих церковних свят, яким вшановують смерть та вознесіння Діви Марії на Небеса. Художник звернувся до епізоду смерті Богородиці, який супроводжувався дивами. Як описав цю сцену св. Дмитро Ростовський, "раптово у горниці заблищало невимовне світло Божественної слави, що затьмарило світільники. Ті, кому було відкрито це видіння, вжахнулися. Вони бачили, що дах горниці відкритий і слава Господня спускається з небес, – Сам Цар Слави Христос із тьмою ангелів та архангелів, із усіма небесними силами, святими праотцями та пророками, що колись передвщували Пресвяту Діву, і з усіма праведними душами наближався до Пречистої Своєї Матері" [9, 109]. Згідно з цим текстом у візантійському церковному живописі в IX-X ст. була сформована іконографічна схема [7]. Зазвичай, у центрі змальовується тіло Марії, до якого підходить Христос, оточений мандорлою та стовпом сяяння. Над Ісусом

зображують ще одну мандорлу, яка символізує присутність Бога-Отця та Святого Духа. Обабіч видніються силуети фігур апостолів, що були перенесенні до Єрусалиму за молінням Діви. Саме це композиційне рішення перейняв П. Бевза для своєї роботи.

З точки зору моделювання форм, вона випадає із низки творів, проаналізованих вище: автор віддаляється від декоративізму, різких контрастів, змінюючи гаму на більш насичену нюансами. Мистець оперує великими колористичними масами, лише злегка "оформлюючи" її за допомогою лінії. На відміну від попередніх робіт, живописна поверхня "Успіння" видається більш примарною, вібруючою. Проте, це полотно продовжує напрямок шукань автора, орієнтованого на відкриття нових шляхів передачі метафізичної цілісності мовою живопису, оминаючи переважаність символами та підтекстами.

Відтворення спіритуалістичної цілісності є однією з головних задач іконопису. Тож однією з його центральних категорій є "лик", який П. Флоренський визначає як явлення духовної сутності [12]. Відповідно, виникає питання відображення зовнішності святих, Христа, Богородиці. Вже протягом багатьох років лучанка Наталя Сацик займається пошуком образу Христа, яким присвячено декілька робіт. Прагнучи "модернізувати", знайти новий ракурс, вона відштовхується, тим не менш, від іконописних традицій, що є досить передбачуваним, оскільки Наталя – випускниця кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Особливо близьким для неї стала естетика української народної ікони, що відчутно в поліптиху "Страсті Христові" (2006 р.). Очевидними точки дотику між цим мистецьким явищем та творами художниці стають після ознайомлення із влучною характеристикою хатніх ікон Л. Герасимчука: "Фактор імітаційності закріпився у народній іконі рисою певного професіоналізму іконописця. Сам прийом імітаційності має на меті шляхом використання мінімальних засобів вираження створити враження живописно-декоративного багатства зображеного, створити метафоричний іконний образ, зробити ікону привабливою і цілком зрозумілою щодо тематичних і сюжетних завдань" [4]. Сам обраний Н. Сацик композиційний прийом – ієрархічне розташування сцен з пасійного циклу (по вертикалі – від входження до Єрусалиму до Вознесіння) на одній зображальній площині – цілком співвідноситься з наведеною тезою й свідчить про акцент на аспекті ілюстративності, оповідності. Близькою до пластики народної ікони є й стилізація фігур Христа та апостолів: "Обличчя святих на таких іконах слабо модельовані, але ясні й виразні, одяг з умовними прикрасами і драперіями – крапками й лініями графічного орнаменту – площинно-декоративний" [4].

Проте, зосередження уваги тільки на моментах подібних "запозичень" було б надто не-об'єктивним: живописець завдяки перспективі та архітектурному оточенню привносить у зображення просторову глибину, про яку не могла йти мова у традиційному іконописі. Щоправда, умовність графічної мови (багато прийомів з якої було застосовано автором) нівелює цей нюанс, роблячи змальований простір ілюзорним.

Окрім образів Ісуса, його учнів, Марії, янголів тощо, Н. Сацик завдяки колористичній і композиційній структурі твору окреслює "живописний підтекст", над-образ: із великих мас темно-сірого вибудовується образ гори – символі сходження, здолання перепон. У цьому контексті згадуються одразу епізоди Преображення на горі Фавор та Нагорної Проповіді як одні з значущих моментів Святого Писання. Решта образів Спасителя у виконанні майстрині мають більш камерний характер, виносячи на перший план концепцію лику. Питання реконструкції зовнішнього вигляду Христа бентежило людство від перших віків християнства. Одним з джерел формування його канонічного "портрету" став уривок з письма до римського сенату проконсула Іудеї Публія Лентула [9, 119]. До перших же станкових образів відноситься "Спас Нерукотворний" – оплічне зображення Ісуса. Саме на цей іконографічний тип орієтувалася живописець при створенні картини "Христос" (2006). Щоправда, настроєвий посыл у ній значно перевищує той, що зазвичай допускається православ'ям, переживання: самий погляд Месії виражає безмежну скорботу та біль, що стають особливо виразними через видовження його обрисів. Сліди аскези, стоїчності проявляють духовну силу героя, який із сумом та жалістю вдивляється в очі глядача.

Позбавленою такого явно етичного імпульсу є робота Н. Сацик 2007 р. "Jesus Crist", виконана у техніці, що була типова для ранньохристиянських ікон – енкаустиці. Специфічна фактура, яку дає віск, підсилена продряпуванням, створює ефект "випадковості" портрету – він ніби мимоволі залишився як відбиток невидимого на грубій матерії. Ідея "відбитку" нагадує про загальнохристиянську реліквію – Туринську плащаницю, з якою деякі теорії пов'язують походження "Спасу Нерукотворного" [9, 134]. В такий спосіб художник передає власне сприйняття постаті Ісуса, яку важко осягнути: "Я ще Його не знайшла, – пояснює авториня. – Він мені відкривається по частинці, по маленькому сантиметру" [10].

Близькою за наповненням та культурними підвалинами до "Страстей Христових" Н. Сацик є робота Олени Смаги "Хресна дорога" (2008). Майстер задля живописного переказу подій останніх днів земного життя Ісуса звертається до принципу клейм з житійних ікон: поліптих складається із 6 сцен. Колористичне рішення роботи (у порівнянні із картиною колеги з Луцька) ще більш спрощене – палітра наближається до монохромної, із вкрапленням яскраво-оранжевого. Горизонталь формату порушується вертикальними ритмами витягнутих фігур. Нематеріальність героїв, їх абсолютна інертність відносять теологічну складову картини на другий план, поступаючись місцем естетичній складовій. Аналогічне прагнення до максимальної лаконічності, що граничить із перетворенням зображення на знак, можемо виявити у "Таємній вечері" (2008): Христос та апостоли там репрезентовані лише дуже схематичними ликами, що розташовані навколо прямокутника, який має позначати стіл. Така майже плакатна стислість та легкість руйнування шаблонів свідчить про повне "привласнення" художником сюжету, виведення ремінісценції іконопису на вищий щабель творчого осмислення.

Окрім православного канону, предметом для візуальних ремінісценцій стає також католицьке мистецтво на Біблійну тематику. В порівнянні з православним каноном, католицький вирізняється тяжінням до живоподібності, прагненням дати вірянам духовний досвід через візуальний, а не ноетичний образ. Це призвело до синтезу релігійних сюжетів із реалістичного стилю, який від епохи Ренесансу й до XIX ст. став визначальним у трактуванні Євангельських історій. У своїх полотнах митець Євген Равський використовує стиль старих майстрів: впізнавані композиційні схеми, Караваджівське освітлення, фотореалістичне моделювання фігур поєднуються із сучасно одягненими персонажами, сучасними речами. "Ессе Homo", "Я вірю", "Марнота", "Жертвоприношення" (усі роботи – 2010 р.) – усі роботи артикулюють до традиції, яка на контрасті із об'єктами, що не відповідають епосі, створюють контраст між позачасовістю тематики та плінністю, мінливістю орієнтирів, які визначають розвиток цивілізації сьогодні.

Висновки. Як продемонстрував аналіз візуального матеріалу, релігійна тематика займає чільне місце в роботах вітчизняних художників. Через історико-культурну ситуацію, що складалася на українських землях століттями, питання духовності й на сучасному етапі сприймаються переважно крізь призму християнської іконописної традиції. Відтак, в творах, дотичних до зазначеної проблематики, чітко простежуються посилання на конкретні сюжети, поширені в церковному живописі (як православному, так і католицькому). Втім, вони є не реплікацією спадку українського або західного церковного мистецтва, це діалог із ним, спроба виявити його неперобутні риси, зрозумілі глядачам різних поколінь. Завдяки можливості інтерпретації матеріалу на різних рівнях (сюжетному, стилістичному, технічному) ремінісценції дають змогу митцям глибше осягнути православний іконописний канон, адже саме дистанція, яка створюється через художнє осмислення, виявляє його знакову природу. Канон являє себе не тільки, і не стільки як носій визначальних теософських засад християнства (фактично, його "кодуюча" функція митцями майже не розглядається), а як маркер, що позначає приналежність, ідентифікацію змісту твору із християнським світоглядом.

Література

1. Багдасарова И. Термин "реминисценция" в искусствоведении (теория вопроса) / И. Багдасарова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2011. – № 130. – С. 205-2013.
2. Бельтин Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М.: Directmedia, 2013. – 540 с.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
4. Герасимчук Л. Хатня ікона в українській цивілізації [Електронний ресурс]: веб-сайт спільноти блогів про культуру "Сумно". – 2009. – Режим доступу: <http://lesherasymchuk.sumno.com/article/hatnya-ikona-v-ukrajinskij-tsyvilizatsiji>.
5. Дамаскин И. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин; пер. с греч. А. Бронзова; ред. В. Крохи. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 192 с.
6. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунской. – М.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.
7. Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период 1204–1453 гг. / Г.С. Колпакова. – СПб.:Азбука-классика, 2004. – 320 с.
8. Петро Бевза потриптихує [Електронний ресурс]: веб-сайт інформаційного агенства "Нація". – Режим доступу: <http://nacija.info/?article=2845> (3 квітня 2013). – Назва з екрану.
9. Припачкин И. Иконография Господа Иисуса Христа / И.А.Припачкин. – М.: Паломник, 2001. – 224 с.
10. Рудакевич І. Symbolum Sacrum: у пошуках Божого образу / Іванка Рудакевич // Суботня пошта. – 2009. – №124. – С. 8.
11. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе / А. Тарковский // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 97–98.
12. Флоренский П. Иконостас / Павел Флоренский. – СПб.: "Общество памяти игумении Таисии", 2006. – 192 с.
13. Scherpe K. Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity / K. Scherpe // Cultural Critique. —1986-1987. – № 5. – pp. 95-129.

References

1. Bagdasarova, I. (2011). Term 'reminiscence' in art history (theory of the question). News of the State pedagogic university named after A. Gertsen (Vol. 133), (pp. 205-2013). Saint-Petersburg: State pedagogic university named after A. Gertsen [in Russian].
2. Belting, Kh. (2013). Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Moscow: Directmedia [in Russian].
3. Gadamer, G. (1991). The Actuality of the Beautiful. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Herasymchuk, L. (2009). Home icon in the Ukrainian civilization. Retrived from Community of culture blogs Sumno website: <http://lesherasymchuk.sumno.com/article/hatnya-ikona-v-ukrajinskij-tsyvilizatsiji> [in Ukrainian].
5. John of Damascus (2001). Three Treatises on the Divine Images. Saint-Petersbug.: Azbuka-klassika [in Russian].
6. Zhirmunskiy, V (1977). Literature Theory. Poetics. Stylistics. Moscow: Nauka [in Russian].
7. Kolpakova, G. (2004). Byzantine Art. Late period 1204–1453. Saint-Petersbug.: Azbuka-klassika [in Russian].
8. Petrov Bevza will make a triptych. (2013). Retrived from Natsiia informational agency website: <http://nacija.info/?article=2845> [in Ukrainian].
9. Pripachkin, I. (2001). Iconography of Jesus Christ. Moscow: Palomnik. [in Russian].
10. Rudakevych, I. (2009). Symbolum Sacrum: in search of the God's image. Subotnia poshta, 124, p. 8 [in Ukrainian].
11. Tarkovskiy, A. (1989). The Word about Apocalypses. Iskusstvo kino [Cinema art], 2, pp. 97–98 [in Russian].
12. Florenskiy, P. (2006). Iconostasis. Saint-Peterburg: Obshchestvo pamyati igumenii Taisii [in Russian].
13. Scherpe, K. (1986-1987). Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity. Cultural Critique, (Vol. 5), (pp. 95–129). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Стаття надійшла до редакції 18.10.2017 р.