

Розділ 3.

САКРАЛЬНЕ У КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2018.1\(29\).146531](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2018.1(29).146531)

УДК 111.852:001.8

Ольга Барановская

СИМВОЛИЗМ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗА: ОСОБЕННОСТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ФОРМАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена анализу значения художественной формы в сакральных образах изобразительного искусства с позиции специфики ее собственного символизма. Формальный анализ дает возможность выявить внутренние ценностные основания в создании сакральных образов, а также – направление развития сакрального искусства.

Ключевые слова: художественная форма, сакральный образ, формальный анализ, символизм.

История культуры демонстрирует широчайший спектр символов, образов, знаков, которые отсылают к представлениям о священном. И как бы то ни было, эти представления манифестируются определенными формами, даже несмотря на то, что их предметность является неуловимой или необъятной, выходит за рамки любой конкретики. Но формы, представляющие сакральные мотивы, показывают не только то, что именно считается священным в данной культуре и для чего в соответствующих энциклопедиях даются более или менее полные обзоры. В том, как именно они «построены», как организованы и как трансформировались со временем, косвенным образом обнаруживается слой базовых ценностей, фундирующих ту или иную культуру и уже неотделимых от самих представлений о священном.

Если, например, сравнить памятники, которые относятся к уже утраченным культурам и по которым, как по следам, мы пытаемся судить о том, что было предметом поклонения, то наряду с очевидными или читаемыми элементами образов здесь есть и чисто художественные особенности, которые могут сказать нечто еще. Речь идет не только о типологии образов или единстве их стилистических характеристик, но о самом характере формообразования данного изображения. Можно сравнить изображения, связанные, в частности, с почитанием плодородия – палеолитические Венеры Европы, Иш-Чел в культуре майя или терракотовые статуэтки Астарты из Израиля и т. д. – и при этом будет видно, что отличия, например, в конструкции или характере пластичности не могут быть лишь условными и случайными предпочтениями данного этноса или только лишь результатами использования определенных, доступных тогда технологий. Форма проявляет определенные акценты образа и при этом имплицитно свидетельствует о его смысле, точнее сказать, эйдейтическом

смысле. Здесь важно говорить не о свойствах или признаках, относящихся к представлению о плодородии, а о том, что за ними стоит – непроницаемость или открытость, напряжение или угроза, – т. е., в конечном итоге о том, что позволяет сущностно уловить внутренний ценностный мотив, который сопряжен с предметом почитания и преклонения.

Вопросы о том, как именно представлен сакральный предмет, что определяет его иконографию, как правило, находят свое разрешение в контекстуальном описании исторических, идеологических или даже социально-психологических факторов, определивших тот или иной тип изображения, но все-таки довольно редко распространяются на исследование специфики его художественной репрезентации, на анализ иконографического статуса тех или иных конструкций, композиций, визуальных или пластических режимов, в которых оказывается возможным идентифицировать предмет в качестве сакрального. Еще в начале прошлого века Карл Эйнштейн делает акцент на рассмотрении специфики формообразования в культовой африканской скульптуре (см.: [3, с. 208–209]). На необходимости такого подхода в двадцатые годы прошлого столетия настаивал, в частности, отец Павел Флоренский (см.: [10, с. 274]). Однако за почти сто прошедших лет ситуация кардинально не изменилась – в практике анализа и интерпретации сакрального искусства (и не только) доминируют идеологические и исторические мотивы.

Безусловно, некорректно переводить в разряд исключительно произведений искусства те артефакты или реликвии, которые являются культовыми, хотя такая практика имела и имеет место, когда они становятся музейными экспонатами, или же когда историческое время лишает нас всех контекстов. Но как раз подобная десакрализация или отрыв от соответствующего контекста и делает осмысленным вопрос о форме сакрального, т. к. перед нами остается только искусство. Искусство, в данном случае понимаемое в широком смысле – как техне или как эстетизирующая деятельность, как работа с формой высказывания.

Необходимо также иметь в виду те существенные изменения в создании культовых образов, которые произошли в связи со становлением специфических задач искусства в эпоху Ренессанса. И эти изменения были заметны почти сразу, как видно из высказывания Савонаролы: «...они (произведения искусства) затмевают божественный свет и совращают на то, чтобы созерцать в них не Бога, а искусство» (цит по: [1, с. 525]). Но тем не менее здесь нельзя обойтись без разговора о поиске адекватной формы,

о путях, по которым этот поиск осуществлялся, о канонах и принципах, которые формировались в результате, что, собственно, и наполняет историю и эстетику сакрального искусства. Именно «эстетическая область предлагает, своего рода, компромисс между утраченным и сохранившимся опытом обращения с культовыми изображениями», – говорит Х. Бельтинг, и с этим трудно не согласиться. Однако «игра восприятия и толкования, которая может быть открыта в изобразительном искусстве, нуждается в знатоке, владеющем правилами игры» [1, с. 30]. Только эти правила устанавливаются на пересечении множества теоретических и практических усилий, и хоть они становятся некоей данностью, но все еще остаются недостаточно осмысленными и отрефлексированными, даже несмотря на то, что в этой области есть достаточно знатоков, даже непревзойденных (как, например, Э. Панофский).

В теоретическом смысле проблема художественной формы стала актуальной лишь в самом конце 19 века (см.: [3, с. 192–218]). Впоследствии появились попытки адаптировать формальный подход к сфере сакрального искусства, что видно в работах отца Павла Флоренского, Владимира Фаворского и существенно позже – Льва Жегина, Бориса Успенского. О необходимости акцента на специфических формальных признаках сакрального искусства говорит Титус Буркхардт, подчеркивая различие между светским по форме искусством, обращенным к духовным, религиозным темам и собственно формальным языком, репрезентирующим духовное видение (см.: [2, с. 7]).

В приложении к исследованию сакрального искусства проблема формы разворачивается в нескольких ракурсах – как проблема метафизических, теологических, эстетических оснований, определяющих ценностные регулятивы и нормативные принципы создания образов (включая и позицию, отрицающую саму такую возможность); как проблема условий и принципов организации художественного языка; как проблема согласования священного Слова и художественного языка; как экзистенциальная проблема, которая обращает ко всей сложности внутренней жизни человека, его сознания, его способности или неспособности осмыслить трансцендентное; как герменевтическая, а также и семиологическая проблемы. Собрать вместе все эти ракурсы довольно трудно, поэтому, как правило, картина исследований либо дробится на локальные предметные зоны, либо теоретическая работа идет уже не от формы, а от общих концепций или моделей развития человеческой культуры,

для чего, надо признать, есть достаточно оснований.

Понятно, что, например, утверждение о синкретизме архаических культур снимает вопрос о выделении специфической формы сакрального в ее самостоятельной значимости – в силу синкретичности архаических культур любая искусственная форма репрезентирует священные мотивы и трактуется в контексте религиозных и ритуальных практик. Кольцо Стоунхеджа, фигуры острова Пасхи, сцены охоты на стенах пещер или орнамент на сосудах будут «привязаны» исключительно к этому контексту. Причем общие теоретические представления о сакрализуемых предметах, о характере религиозности, как правило, дают весьма абстрактную типологию очевидных (т. е. хорошо опознаваемых) областей священного: солярные культы, культы плодородия и анимистические мотивы. Хотя такой набор скорее выражает известное убеждение, а, точнее, предубеждение, расценивающее архаические культуры как культуры выживания. Соответственно, тот или иной артефакт будет рассматриваться через идентифицирующие процедуры, а это значит, что внимание к художественной форме будет вторичным и ее трактовка будет подчинена тому или иному объекту сакрализации как частное к общему. Аналогично обстоит дело, если исходить из достаточно распространенной эволюционистской концепции. Здесь выводы в отношении артефактов будут строиться исходя из презумпции неразвитости, наивности архаики в противовес технологической изощренности постренессансных культур (см. исторический обзор концепций: [7, с. 13–95]).

Тем не менее художественная форма сама по себе способна рассказать о специфических ракурсах или неявных аспектах пусть даже небольшого набора представлений о священном в данной культуре. Достаточно вспомнить конструктивные различия христианских храмов, где, например, в интерьере базилики католического храма с открывающейся перспективой движения по центральному нефу к алтарю, т. е. к священному месту, для прихожанина воочию открывается парадигма веры как ясного, выпрямляющего пути, а в крестовокупольном православном храме, с его необозримым внутренним пространством (не обязательно по размеру, а по конструкции), с его, своего рода, закрытостью и интимностью вера представляется как возможность пребывания под защитой, в некоей крепости. Здесь «обычно наос имеет более или менее концентрическую форму, что соответствует созерцательному характеру Восточной церкви: пространство как бы свернуто в самом себе...» [2, с. 73]; (см. также с. 74 о романском и готическом соборе). Образ, в котором эксплицируется вера, в данном случае оказывается свидетельством не явного, но все же очевидного и именно так выбранного признания того, что предполагается

в качестве необходимой составляющей отношения к священному в этом культурном поле.

Представление о формальной основе языка искусства, в первую очередь, базируется на возможности конструировать пространственные отношения. Поэтому оно охватывает линейные отношения (в основе которых – отношение вертикали и горизонтали), отношения плоскостных геометрических форм (главным образом, круга, квадрата, треугольника), а также отношения объемов, представляющих глубину и структуру пространственных отношений (включая различные виды перспектив). Пространственные отношения создают весь возможный диапазон формообразования и являются универсальными для всего искусства, включая и сакральное. Только в сакральном искусстве эти элементы и отношения обретают уже исключительно самостоятельный символический смысл, данный в своей очищенной и ясной репрезентативности, что и обеспечивает его самоочевидность. К примеру, вертикаль как выражение или образ священной «оси мира», как образ того, что одновременно конституирует и связывает низ и верх, является самостоятельным и самодостаточным образом. Более того, именно такая символическая ясность и самодостаточность обеспечивает возможность его превращения в визуальную метафору, а ее содержательное наполнение – в практически гарантировано сакрализуемый объект. Столбы, стеллы и обелиски являются памятниками, форма которых однозначно отсылает либо к сакральному, либо к сакрализуемому мотиву (в свое время даже вертикали заводских труб освящали идеологическую доктрину социалистического строительства, и даже пресловутый принцип «вертикали власти», хотя речь здесь идет об устройстве светской власти, автоматически получает в сознании людей статус непререкаемой и самоочевидной ценности).

Соответственно, горизонталь, построение горизонтальных связей отсылает к поверхностям: земной, в первую очередь, – к движению или скольжению по поверхности и, значит – длительности, а в конечном итоге – времени. Аналогичным по символическому статусу считается пересечение вертикали и горизонтали, образующих крест – здесь пересекаются вечность и временность, обращенное к небу и обращенное к земле, глубина и плоскость. Поэтому абсолютно осмысленно, что в плане конструкции храма «христианская архитектура закрепляет основную схему креста...», но совсем не ради увековечивания формы орудия казни, а именно в силу того универсального символического смысла, который возникает из соотношения символов вертикали и горизонтали [2, с. 55]. Можно добавить, что форма креста моделируется также и через пропорции

длин нефа и трансепта – длина нефа, т. е. вертикаль, может быть равна длине трансепта (горизонталь), а может существенно ее превосходить. Это опять же хорошо «читается» как смысловой подтекст или даже ценностный мотив идеологических установок тех или иных конфессий. Пропорции вертикальной и горизонтальной линий могут также определяться через вписанность в круг. «Круг представляет собой всеобъемлемость пространства, а следовательно, и всеобъемлемость бытия, и в то же время это небесный цикл, естественное деление которого обозначено крестом кардинальных осей и отражено в прямоугольной форме храма» [2, с. 55–56]. Вполне «логично», что развитие вертикального мотива храмовой архитектуры происходит, в конечном итоге, еще и в высоту, что наиболее сильно представлено в конструкции готического собора (см.: [6]).

Другой стороной формальной основы языка искусства и его базовыми символами являются свет, цвет и материал (точнее, фактура или даже характер материала: его плотность, пластичность и т. д.), которые форматируют, организуют, акцентируют пространственные отношения, даже, можно сказать, создают сам характер пространства, но в то же время могут приобретать определенную форму, подчиняясь тем или иным конфигурациям пространственных отношений. Конечно, чистым символом сакрального здесь становится именно свет как выражение метафизической беспредельности, всепроникающей силы и активности, что безусловным образом репрезентирует божественное начало как таковое (см.: [11, с. 90–111]).

Цвет и материал не настолько безусловны и очевидны, чтобы стать самостоятельными символами. Цвет вообще проявляется в результате преломления света. А в витражах готических соборов «цвет стекла сам становится светом, точнее, дневной свет раскрывает свое внутреннее богатство благодаря прозрачному сверкающему цвету стекла; так Божественный свет, который сам по себе ослепляет, смягчается и становится Благодатью...» [2, с. 75]. И цвет и материал обретают свой особый символический смысл, во-первых, через противопоставление: цвету – бесцветное, а материалу, телесному, физическому, осязаемому – бестелесное, не физическое, неосязаемое. А, во-вторых, через условное в контексте определенной культуры значение: например, в отношении цвета – белый или черный, красный или зеленый, а в отношении материала – это соответствие определенным стихиям, наделяемым той или иной силой или символическим значением (будет ли это глина, дерево, камень, золото или что-то еще).

Еще одним наглядным примером того, как через взаимодействие формальных элементов изобразительного искусства возникают

символические формы, является арочная конструкция. Жесткое отношение вертикали и горизонтали в балочной конструкции визуально преобразуется в арочную как бы через «выдавливание» снизу вверх горизонтально лежащего на опорах балочного перекрытия, причем визуальная наглядность силы сопротивления его материала достигается величиной радиуса дуги. Там, где дуга представляет собой полукруг, полуэллипс или приобретает форму свода, горизонталь перекрытия, а вместе с ней и сила, масса материала как бы устраняются, демонстрируя таким образом мощь и победу невидимой, неосязаемой силы, концентрирующейся в просвете арки. Здесь символически преодолевается сопротивление вполне осязаемого материала, что, соответственно, отсылает к идее преодоления духом материи, причем именно там, где нет материи, есть просвет, т. е. возможность для наполнения светом. Поэтому не удивительно, что арочная конструкция изначально имела ритуально-символический смысл и как нельзя лучше подошла, чтобы символизировать триумф победы, причем в совершенно разные исторические и идеологические эпохи (триумфальные арки). И можно предположить, что отголоски этого смысла звучат и при заимствовании арочной конструкции в сооружениях или интерьерах бытового характера.

Через композицию перечисленных базовых формальных начал художественного языка и их производных, организацию ритмических мотивов, моделирование пропорций и баланса создается все богатство форм, явно или неявно представляющих образы священного и освящаемого. И важность формального подхода к интерпретации сакральных символов уже давно не требует оправданий. Однако, и это хуже всего, все еще слишком часто сакральная форма «выводится» эмпирически из частных натуралистических аналогий, которые хорошо вписываются в эволюционистскую доктрину (о «мнимом могуществе подсказок природы») (см.: [7, с. 69–95]). В качестве показательного примера можно привести бытующие и воспроизводимые в массовой литературе выводы о происхождении, например, арочного свода, форма которого якобы была замечена, подсмотрена в сводах пещер или в соединении стволов или ветвей деревьев. Такая точка зрения превращает представление об «устройстве» и происхождении сакрального искусства в условное или случайно найденное решение, что устраняет саму необходимость понимать внутреннюю логику развития художественного языка, специфику конкретных художественных решений и их встроенность в теологические или культурные парадигмы.

Исследование языка, в которых обнаруживает себя священное, должно включать в себя осмысление пространственных форм или отношений в их возможности, способности становиться универсальными символами. Титус Буркхардт – один из тех немногих авторов, кто ставит такую задачу. «В то время как сферичность неба неопределенна и не доступна никакому измерению, прямоугольная или кубическая форма священного здания выражает определенный и неизменный закон. Вот почему всю сакральную архитектуру, к какой бы традиции она ни относилась, можно рассматривать как развитие основной темы превращения круга в квадрат» [2, с. 19–20]. И несмотря на то, что «...господство квадрата над кругом ... не исключает возможности противоположного отношения между двумя символами», это отношение можно рассматривать как универсальное, т. к. «повсюду такая инверсия является уместной...» [2, с. 21].

Действительно, в определенной степени можно утверждать, что и само развитие языка сакрального искусства связано с поиском универсальной, безусловно считываемой формы, которая свидетельствует о сакральном предмете независимо от особенностей той или иной культуры, локальных исторических обстоятельств и идеологических конструкций. Другими словами, форма должна быть настолько «безоговорочной» в своей ясности, что с любой точки зрения (а особенно с точки зрения даже чужеродной культуры) могла быть атрибутирована как репрезентация священного. В этой связи существует целая традиция богословской и теолого-философской мысли, где важное место занимает исследование источников или оснований, обеспечивающих подлинность и непререкаемость священных символов в искусстве, создаваемых человеком. Конечно, в первую очередь, здесь речь идет о примате духовного начала в сакральных образах, где соблюдение дистанции, отделяющей умопостигаемое от чувственного должно быть обязательным, где «прекрасные явления суть отображения невидимого благолепия» и «образ изъяснения священного двояк» т. к. «один, как то естественно, заключается в создании образов, подобных священным прототипам, а другой – в формотворчестве образов неподобных до полного несходства и инаковости» [4, с. 43, 53]. И это главный аспект в отношении к сакральным образам, ведь Истина «не существует так, как существует что-либо, но мы не знаем Ее сверхсущественной, недоступной для мысли и невыразимой неопределенности», что позволяет признать, что применительно к божественному истинны именно негативные определения и, соответственно, «для невидимого гораздо более подходяще выявление

через неподобные образы» [4, с. 55–57]. Понятно, что это «неподобие» относится к принципам конструирования формы, а не только лишь конкретике изображения. Образ должен обрести знаковую и стать «катализатором» мысленного, духовного движения к тому, что превосходит всякую форму. Дионисий предостерегает от приземленного понимания образа, от тяги к приятной красивости или блеску, что, кстати, оказывается совершенно актуальным предостережением особенно сейчас, когда даже в иконописи преобладают сладостные, успокаивающе милые картинки, а искусство, эксплуатирующее сакральные сюжеты, переполнено лишь приятными глазу штампами.

Изначально считалось, что важнейшее значение здесь имеет духовное состояние художника, когда «...художник будет все более и более осознавать бездну, которая отделяет форму, зеркало его сущности, от того, что на самом деле является сущностью, в вечной ее полноте» [2, с. 11]. Поэтому для традиционного сакрального искусства требуется духовная зрелость автора, причем до той степени, когда сознание своего авторства растворяется и отходит на второй план. Тем не менее и в таком случае подлинная образность, иконографичность не возникает «автоматически» – ведь можно обладать всеми техническими навыками, понимать смысл иконографических канонов, стремиться к той самой истинности образа, но не быть способным найти тот самый образ. И это касается не только не получившихся или явно имитативных работ. Как точно замечает Ханс Бельтинг, в одном и том же изобразительном каноне могут быть даны и поминальные и сакральные образы, и уже здесь возникает сложность того, как выявить принципиальное различие между ними (см.: [1, с. 116–117]).

Эти вопросы подводят к рассмотрению уже известных формальных основ языка сакрального искусства с еще одного ракурса – с точки зрения их интенсивности, т. е. с позиции, которая позволяет проявить и выделить концентрацию, степени насыщенности, внутреннюю активность, напряжения, создаваемые сакральными образами. Здесь взгляд зрителя включается в стратегию самой формы, а точнее – игры формообразования, подчиняющейся принципу ауры формы, как это называл К. Эйнштейн, а позже – и В. Беньямин. Например, в африканской скульптуре, подчеркивал Эйнштейн, форма в широком смысле слова «свернута» в саму себя, закрыта: «ориентация частей определяется не по отношению к зрителю, но по отношению к ним самим; они воспринимаются исходя из компактной массы...» (цит. по: [3, с. 210]). Ж. Диди-Юберман, обращаясь к этим «неоценимым урокам», находит для себя ответ в понимании интенсивности

формы: «форма *смотрит* на нас со своей двойной дистанции *именно* потому, что она автономна в своеобразном «одиночестве» своего формообразования...» и «как бы близка она ни была, скрадывается в возвышенном одиночестве своей формы и, следовательно, в силу этой простой феноменологии отдаления держит нас на дистанции, в устрашении перед собой. Тогда-то она и смотрит на нас, тогда-то мы и стоим на пороге двух противоречивых психических движений: между *видеть* и *терять*, между оптической поимкой формы и тактильным ...ощущением, что она уклоняется от нас, остается обреченной на отсутствие» [3, с. 212–213]. И хоть эти выводы Диди-Юберман не связывает только с сакральной формой, тем не менее это вполне точно может к ней относиться.

Решая аналогичную задачу, Б. Успенский говорил о необходимости различать уровни языка живописного произведения, т. к. «в живописном произведении может совмещаться несколько условных систем передачи изображения – например, чисто формальная (геометрическая), семантическая и т. д.» [8, с. 24–25]. И соответственно, в исследовании формального языка иконописи он подчеркивает особое значение работы с «суммированием» зрительных впечатлений, когда художник создает скорее материал для суммирования элементов изображения и моментов переживания в сознании зрителя, нежели предоставляет ему уже готовый результат (см.: [8, с. 21–24]). Это значение состоит в том, что формальная структура произведения активно переживается зрителем, и он становится частью процесса связывания элементов в единое целое. И, конечно, в этой связи нельзя не вспомнить о такой важной составляющей в созерцании формы, как определение точки зрения на художественный объект, которую данная формальная организация задает или предписывает зрителю. Как показывал В. Фаворский, в отношении к сакральным образам или сюжетам архаическое искусство исключает возможность иметь точку зрения: в первую очередь, в прямом, а затем и в переносном смысле. Плоскостность, т. е. отсутствие иллюзорной объемности изображения, например, в египетских фресках или едва проявленных рельефах создают необходимую здесь безоговорочность знака. Пространственное взаимоотношение зрителя и изображения, материал для «суммирования» зрительных впечатлений моделируется также так называемой обратной перспективой, символический смысл которой достаточно хорошо был показан П. Флоренским.

Итак, формальный анализ произведений и тенденций развития сакрального искусства открывает возможность раскрыть внутренние ценностные мотивы, универсальные смыслы, лежащие в основе

формообразования и создания подлинных образов священного, проявить ту специфическую действенность или силу сакральных образов, благодаря которой священное и освящаемое сквозь время сохраняет свой символический статус.

Список использованной литературы

1. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Пер.с нем.– М.: Прогресс-Традиция, 2002.– 752 с.
2. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и запада. Принципы и методы. Пер.с англ.– М.: Алетейя, 1999.– 216 с.
3. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Пер.с фр.– СПб.: Наука, 2001.– 263 с.
4. Дионисий Ареопagit. О небесной иерархии // Дионисий Ареопagit. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. Пер.с греч.– СПб.: Алетейя, 2003.– С. 37–205.
5. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства.– М.: Искусство, 1970.– 125 с.
6. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. Пер. с англ.– СПб.: Азбука-классика, 2004.– С. 213–335.
7. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства.– М.: Искусство, 1985.– 298 с.
8. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства.– М.: Искусство, 1970.– 125 с.
9. Фаворский В. А. Лекции по теории композиции // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие.– М.: Сов.художник, 1988.– С. 71–195.
10. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.– М.: Мысль, 2000.– 446 с.
11. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. Пер.с итал., пер. с лат.– СПб.: Азбука-классика, 2004.– 288 с.

Ольга Барановська

СИМВОЛІЗМ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗУ: ОСОБЛИВОСТІ ТА МОЖЛИВОСТІ ФОРМАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Стаття присвячена аналізу значення художньої форми в сакральних образах образотворчого мистецтва з позиції специфіки її власного символізму. Формальний аналіз дає можливість виявити внутрішні ціннісні підстави в створенні сакральних образів, а також – напрямок розвитку сакрального мистецтва.

Ключеві слова: *художня форма, сакральний образ, формальний аналіз, символізм.*

Olga Baranovska

**SYMBOLISM OF SACRED IMAGE: FEATURES AND
POSSIBILITIES OF FORMAL ANALYSIS**

The article is devoted to the analysis of artistic form in visual sacred art at the point of its own pure symbolism which provides the special or exclusive expressiveness of the sacred images and let us identify them exactly as the sacred ones. And this concerns not only aesthetic effects or cultural, spiritual meanings of the sacred images, though it is certainly important, but mainly the way of formation of the universal artistic language that is able to speak about the unspeakable, to find a form for something having no form. The formal analysis of this language basic elements and constructive principles gives an opportunity to find out the inner valuable motives of sacred images symbolism. The analysis of iconographic status of certain constructive elements (especially: vertical, horizontal and cross in the construction of christian cathedrals), composition features, visual or plastic modes reveals the resources of the artistic form intensity.

Key words: *artistic form, sacred image, formal analysis, symbolism*

References

1. Belting H. (2002), *Образ и культ. Историја образа до епохи искуства* [Image and Cult. The History of Image before the Age of Fine Art], per. s nem., Moskva, Progress-Tradiciya, 752 p.
2. Burckhardt T. (1999), *Сакралноје искуство Востока и Запада. Принципи и методе* [Sacred Art in East and West. Its Principles and Methods], per. s angl., Moskva, Aleteiya, 216 p.
3. Didi-Huberman G. (2001), *To, што ми видимо, то, што смо трит на нас.* (That what We See, That what Look at Us), per. s fr., Sankt-Peterburg, Nauka, 263 p.
4. Dionysii Areopagit (2003) *О небесној иерархији.* [On the celestial hierarchy], per. s gr., Dionysii Areopagit, Sochineniya. Tolkovaniya Maxima Ispovednika, Sankt-Peterburg, Aleteiya, pp. 37-205.
5. Zhegin L. F. (1970) *Јазык живописног произведенија. Условност древног искуства* [The Language of the Painting. The Conventionality of Ancient Art], Moskva, Iskusstvo, 125 p.
6. Panofsky E. (2004) *Готическаја архитектура и шоластика* [Gothic Architecture and Scholasticism], per. s angl., Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, pp. 213-335.
7. Stolyar A. D. (1985) *Происхожденіе изобразителног искуства* [The Origin of Visual Arts], Moskva, Iskusstvo, 298 p.
8. Uspenskii, B. A. (1970) *К иследованију јазыка древнеј живописи* [To the

Research of the Language of Ancient Art], Zhegin, L. F. (1970). *Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya. Uslovnost drevnego iskusstva* [The Language of the Painting. The Conventionality of Ancient Art], Moskva, "Iskusstvo", 125 p.

9. Favorskii V. A. (1988) *Lekcii po istorii kompozicii* [Lectures on the History of Composition], Favorskii, V. A. (1988) *Literaturno-teoreticheskoe nasledie, Moskva, Sov. khudozhnik*, pp. 71-195.
10. Florenskii P. A. (2000) *Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i archeologii* [Articles and Researches on the History and Philosophy of Art and Archeology], Moskva, Mysl, 446 p.
11. Eco U. (2004) *Evoluciya srednevekovoi estetiki* [Evolution of the Medieval Aesthetics], per. s ital., Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 288 p.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2018.

Стаття прийнята 15.05.2018