

## ФИЛОСОФИЯ РЕЛИГИИ

УДК 246.5

**М.Г. Батуркин**

*Севастопольский национальный технический университет*

*Студгородок, г. Севастополь, Украина, 99053*

*[root@sevgtu.sebastopol.ua](mailto:root@sevgtu.sebastopol.ua)*

### **СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ**

*Приведен семиотический анализ символического строя православной иконы.*

Икона является неотъемлемой частью православной культовой традиции. Вся история восточно-христианского мира прошла под знаком иконы. Ее, по праву, можно считать высочайшим достижением человеческого духа. В последнее время икона как духовный феномен все сильнее привлекает к себе внимание, все большее число людей оценивают ее как общехристианское духовное наследие. И сегодня можно с уверенностью сказать, что древняя икона воспринимается как откровение, необходимое современному человеку.

Место иконы в системе христианской культуры уникально. Она никогда не рассматривалась только как произведение искусства. Икона – прежде всего вероучительный текст, призванный помочь постижению истины. В этом смысле, по выражению о. Павла Флоренского, икона либо больше, либо меньше чем произведение искусства. «Что слово повествования предлагает для слуха, то молчаливая живопись показывает через изображения», – отмечал св. Василий Великий.

Христианство – религия Слова, этим определяется специфика иконы, которая мыслилась изначально как сакральный текст. И, как любой текст, икона требует навыка прочтения. По свидетельству Блаженного Августина, уже в ранней Церкви для лучшего усвоения библейских текстов предполагался принцип прочтения на нескольких уровнях.

В определенной мере этот принцип подходит к прочтению иконы как текста. На первом уровне – буквальном – происходит знакомство с сюжетом (кто или что изображено, сюжет полностью соответствует тексту Библии или житию святого, литургической молитве и т.д.). На втором уровне – аллегорическом – происходит раскрытие смысла образа, символа, знака (здесь важно как изображено – цвет, свет, жест, пространство, время, детали). На третьем уровне – моральном – обнаруживается связь изображения с предстоящим (зачем, что говорит это

лично тебе, уровень обратной связи). Четвертый уровень, анагогический (возвышающий), – уровень чистого созерцания, переход от видимого к невидимому, к непосредственному общению с Первообразом (на этой ступени открывается глубинный смысл – во имя чего существует икона).

Сосредоточим внимание на первых двух уровнях – буквальном и аллегорическом

Икона является своего рода окном в духовный мир. Отсюда ее особый язык, где каждый знак – символ, обозначающий нечто большее, чем он сам. Язык религиозной символики способен передавать сложные и глубокие понятия духовной реальности. При помощи этой знаковой системы икона передает информацию, так же как текст передает информацию, используя алфавит, который тоже является системой условных знаков.

Семиотический подход внутренне присущ иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении, он не навязывается ему извне (методами исследования). Семиотическая, т.е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально провозглашалась отцами Церкви. Отсюда вытекает идущая от глубокой древности традиция сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с текстом.

Если в Ветхом Завете человек может лишь услышать Бога, то в Новом Завете он может узреть Его. Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию священного писания и священного изображения.

Так, еще Нил Синайский (V в.) писал, что иконы находятся в храмах «с целью наставления в вере тех, кто не знает и не может читать священное писание». Ту же самую мысль находим у папы Григория Великого (VI-VII вв.): обращаясь к епископу Массилии, он замечает, что неграмотные люди, смотря на иконы, «могли бы прочесть то, чего они не могут прочесть в рукописях». По словам Иоанна Дамаскина (VIII в.), «иконы являются для неученых людей тем, чем книги для умеющих читать; они – то же для зрения, что и речь для слуха». Таким образом спор иконоборцев и иконопочитателей как известно, имевший принципиальное значение для православия, может быть понят как спор именно о знаковой сущности иконы.

П.А. Флоренский писал о VII Вселенском Соборе установившем догмат иконопочитания «Искусство *«напоминаательно»*, по учению отцов VII Вселенского Собора. Наши современники, позитивистически настроенные, охотно ссылаются на это учение, но они делают при этом глубокую историческую ошибку, модернизируя это слово – *«напоминаемость»* и освещая его в смысле субъективизма и психологизма. Нужно твердо помнить, что святоотеческая терминология

есть терминология древне-эллинского идеализма и вообще окрашено онтологией. В данном случае речь идет отнюдь не о субъективной напоминательности искусства, а о платоновском «припоминании», *ἀνάμνησις*, – как явлению самой *идеи* в чувственном. Искусство выводит из субъективной замкнутости, разрывает пределы мира условного и, начинаясь от образов и через посредство образов, возводит к первообразам...». По известной формуле Псевдо-Дионисия Ареопагита, «вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых»; именно на этом фундаменте и построила Византия свою «теорию «икон»» (*εἰκόν*) как отображения, отделенного от своего первообраза некоторым важным различием, но позволяющего «энергиям» первообраза реально в нем, этом отображении присутствовать». В другой работе П.А. Флоренский говорит: «... иконоборцы именно, говоря по-современному, и указывали на субъективно-ассоциативную значимость икон, но отрицали в них онтологическую связь с первообразами, – и тогда все иконопочитание – лобызание икон, молитва им, каждение пред ними, возжигание свеч и лампад и т.п., т.е. относимое к «изображениям», стоящим вне и помимо самих первообразов, к этому двойнику почитаемого – не могло не расцениваться как преступное идолопоклонство». Итак, расхождение заключалось, по существу, именно в семиотическом подходе.

С другой стороны, в православной традиции принято отождествлять икону с предметом изображения: так, икону с изображением святого могут называть именем этого святого, икону с изображением праздника – названием праздника, и т.п.

В этой связи Б. А. Успенский пишет: «Для понимания семиотической природы иконы чрезвычайно характерно то обстоятельство, что иконописное изображение может выступать не только в качестве обозначения некоторого священного архетипа (своего денотата), но в определенных случаях – и в качестве архетипа для другого изображения (но не непосредственного архетипа, как это толковалось в иконоборческих ересях). Именно на этом основана практика произведения списков с так называемых «чудотворных икон» – и, таким образом, в качестве прямого архетипа, например, иконы Казанской Божьей Матери (т.е. списка с чудотворной иконы) выступает не непосредственно сама Богоматерь, но именно конкретная ее икона».

Данный спор о знаковой сущности иконы, и соответственно об отношении к иконе не разрешился окончательно на византийской почве. Много веков спустя, в частности, на русской почве, он получил свое выражение, как в выступлениях отдельных представителей православной церкви, так и в специальных иконоборческих ересях.

Параллель с языком была ясна и для иконописцев. Так, в русских иконописных «подлинниках» (практических руководствах по иконописи)

можно встретить сравнение иконописца со священником. Показательно в этом смысле одинаковое отношение в средневековой Руси к иконе и к книге (священного содержания), выражающееся в целом ряде предписаний и запретов, ср., например целование Евангелия, аналогичное лобызанию иконы, помещение его в домашней божнице, невозможность выбросить обветшавшую икону или книгу и т.п.

Известный дьяк Иван Висковатый, протестуя (в XVI в.) против изображения Невидимого Божества, в частности, при изображении Символа веры, предлагал писать эту икону, сочетая словесный и идеографический текст: «писать бы на этой иконе только словами: *Верую во единого Бога, Отца, Вседержителя неба и земли, видимым же всем и невидимым*, - а оттоле бы писать и воображать иконным письмом: *И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия*, и прочее до конца». Таким образом, словесное и иконное письмо выступают как два равноправных и дополнительных способа выражения.

В этом смысле такая условная символика сакрального изображения, как изображение Христа в виде агнца или рыбы или изображение евангелистов в виде крылатых животных занимает, по существу, как бы промежуточное положение между словом и изображением. Естественным следствием отсюда является влияние словесности на иконопись и обратное влияние – иконописина словесность.

Так, надписи (титлы) на иконе выступают в качестве необходимого компонента иконописного изображения. По представлениям сакральной эстетики, надпись выражает первообраз не в меньшей, если не в большей степени, чем изображение. Без идентифицирующей надписи вообще не может быть иконы – так же, как не может быть иконы без изображения: почитание в равной степени относится к образу и к имени.

Отсюда становится очевидным, что выражение «язык иконописи» представляет собой существенно большее, нежели простая метафора. При этом когда говорят о языке иконописи, обычно имеют в виду какую-то специальную систему символических средств изображения, специфических именно для иконы. В более широком семиотическом плане целесообразно понимать под «языком» – применительно к изобразительному искусству – вообще систему передачи изображения, приемлемую в живописном произведении.

«Иконопись, как искусство, имеет свои отличительные черты, в общем определяющиеся ее задачей свидетельствовать о потустороннем мире. Поэтому оно, прежде всего, чуждо того натурализма и даже просто природного реализма, который сделался господствующим в западном искусствененессансе».

Уже Дионисий Ареопагит указывал на то, что в священных изображениях должно присутствовать сходство и несходство. Сходство

для того, чтобы оно было узвано; несходство для того, чтобы подчеркнуть, что это подобие, как бы иносказание, но не зеркальное отображение

Пространство и время иконы строятся по своим определенным законам, отличным от законов реалистического искусства и нашего обыденного сознания. Икона открывает нам новое бытие, она пишется с точки зрения вечности, поэтому в ней могут быть совмещены разновременные пласты. Прошое, настоящее и будущее как бы сконцентрированы и существуют одновременно.

Икона являет нам целостный мир, мир преображенный, поэтому что-то в нем может противоречить обычной земной логике. Так, например, в иконе «Усекновение головы св. Иоанна Предтечи» нередко изображается дважды голова Крестителя: на его плечах и на блюде. Это не значит, что у пророка две головы, это значит только то, что голова существует как бы в различных временных и смысловых ипостасях: голова на блюде – символ жертвы Предтечи, прообраз жертвы Христа, голова на его плечах – символ святости, целомудрия правды в Боге («не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить» (Мф. 10: 28)). Отдав себя в жертву, Иоанн Креститель остается неповрежденным.

Пространство и время иконы внеприродны, они не подчинены законам этого мира. Мир на иконе предстает как бы вывернутым, не мы смотрим на него, а он окружает нас, взгляд направлен не извне, а как бы изнутри. Так создается «обратная перспектива». Обратной она названа в противоположность прямой, хотя правильнее было бы назвать ее символической. Прямая перспектива выстраивает все предметы по мере их удаления в пространстве от большего к малому. В иконе – напротив: по мере удаления от зрителя предметы не уменьшаются, а часто даже и увеличиваются; чем глубже мы входим в пространство иконы, тем шире становится диапазон видения. «Прямая» и «обратная» перспективы выражают противоположные представления о мире. Первая описывает мир природный, другая – мир Божественный. И если в первом случае целью является максимальная иллюзорность, то во втором – предельная условность.

В работе "Обратная перспектива", написанной в 1919 г., П.Флоренский выступил против рассмотрения принятой в иконе перспективы как "безграмотной". Парадокс состоит в следующем: "Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным "изъяном". А иконы, более удовлетворяющим учебнику перспективы, - бездушны и скучны". Флоренский считает, что живописцы прошлого не не умели, а не хотели пользоваться тем вариантом перспективы, которым мы пользуемся сегодня. Более общая точка зрения, которой он придерживается, состоит в следующем: "изображение предмета отнюдь не есть в качестве

изображения **тоже** предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но **указывает** на подлинник как его **символ**". И далее: "Изображение есть **символ**, всегда, всякое изображение, и перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни - символичны, другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы **разных** сторон вещи, **разных** мировосприятий, **разных** степеней синтетичности". Изображение только намекает и указывает на подлинник, а не дает его копию.

Еще одной семиотической характеристикой является рассмотрение иконы в контексте храма, влияние архитектуры храма на тип живописи. Разграничивая иконопись и реалистическую живопись, Е.Трубецкой пишет, что иконописные изображения составляя неразрывное целое с храмом и подчинены архитектурному замыслу. «Мы видим перед собою, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив - неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются голова получается непропорционально маленькая по сравнению с туловищем; последнее становится неестественно узким в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика. Глазу, воспитанному на реалистической живописи, всегда кажется, что эти стройные ряды прямолинейных фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно". Подчинение религиозной живописи архитектуре не случайно. «Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным». Отсюда следует символичность иконописи, поскольку данная соборность отражает не сегодняшний день, а будущее человечества. Поэтому иконы нельзя писать с живых людей. "Икона - не портрет, - замечает Е.Трубецкой - а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это - резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. (...) Изможденные лики святых на иконах противопоставляют этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только "истонченные чувства", но прежде всего - новую норму жизненных отношений. Это - то царство, которого плоть и кровь не наследуют".

Как всякое живописное произведение, икона имеет дело с цветом. Но роль цвета не ограничивается декоративными задачами, цвет в иконе прежде всего символичен. Когда-то, на рубеже столетий, открытие иконы произвело настоящую сенсацию именно благодаря удивительной яркости и праздничности ее красок. Иконы на Руси называли “черными досками”, поскольку древние образы были покрыты потемневшей олифой, под которой глаз едва различал контуры и лики. И вдруг однажды из этой темноты хлынул поток цвета! Анри Матисс – один из гениальных колористов XX века признавал влияние русской иконы на свое творчество. Чистый цвет иконы был животворным источником и для художников русского авангарда.

Называя икону праздником для глаза, Е. Н. Трубецкой раскрывает символику краски. Первый в иерархии цвета – самый мистический, самый глубокий, подчиняющий себе все другие цвета – золотой. «Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый пурпур зари – только предвестник солнечного восхода. И, наконец, игрою солнечных лучей обуславливаются все цвета радуги, ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье источник – солнце. Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг “солнца незаходимо”».

Золото одновременно цвет и свет. Золото обозначает сияние Божественной славы, это свет нетварный, не знающий дихотомии «свет-тьма». Золото – символ Небесного Иерусалима, о котором в книге Откровений Иоанна Богослова сказано, что его улицы «чистое золото и прозрачное стекло» (Откр. 21: 21). Золото принесли волхвы родившемуся Спасителю (Мф. 2: 21). Ковчег Завета древнего Израиля был украшен золотом (Исх. 25). Золотой фон, золотые нимбы святых, золотое сияние вокруг фигуры Христа, золотые одежды Спасителя и золотой ассист на одеждах Богородицы и ангелов – все это служит выражением святости и принадлежности к миру вечных ценностей.

Золото было всегда дорогим материалом, поэтому в иконе золотой фон часто заменялся другими, семантически близкими цветами – красным, зеленым, желтым (охра). Краснофонные иконы весьма выразительны. Красный цвет символизирует огонь Духа, которым Господь крестит избранных Своих (Лк. 12: 49; Мф. 3: 11). Кроме того, в русском языке слово «красный» означает «красивый», поэтому красный фон также ассоциировался с нетленной красотой Горнего Иерусалима. Зеленый символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это также цвет Святого Духа, цвет надежды. Охра, желтый фон – цвет, наиболее близкий по спектру к золотому, является подчас просто заменой золоту, как напоминание о нем.

Золото в своем роде единственный цвет, как едино Божество. Все остальные цвета выстраиваются по принципу дихотомии – как противоположные (белый – черный) и как дополнительные (красный – синий). Икона исходит из целостности мира в Боге и не принимает деление мира на диалектические пары, вернее, преодолевает, так как через Христа все ранее разделенное и враждующее соединяется в анатомическом единстве (Еф. 2: 15). Но единство мира не исключает, а предполагает многообразие. Выражением этого многообразия и является цвет. Причем цвет очищенный, явленный в своей изначальной сущности, без рефлексий. Цвет дается в иконе локально, его границы строго определены границами предмета, взаимодействие цветов осуществляется на семантическом уровне.

Наиболее близким по семантике к золоту стоит белый цвет. Белым цветом пишутся одежды Христа (Мк. 9: 3), в белые одежды облечены праведники в сцене «Страшный Суд» (Откр. 7: 13-14). Белый цвет, он же – свет, – соединение всех цветов, символизирует чистоту, непорочность, причастность божественному миру. Ему противостоит черный как не имеющий цвета – света, и поглощающий все цвета. Черный цвет символизирует ад, максимальную удаленность от Бога, Источника света. Ад в иконе изображается обычно в виде черной зияющей пропасти, бездны. Черным цветом рисуется пещера, из которой выползает змий, поражаемый святым Георгием и т.п. В остальных случаях употребление черного цвета исключено. Так, контур фигур, на расстоянии кажущийся черным, на самом деле пишется обычно темно-красным, коричневым, но не черным.

Красный и синий цвет составляют антиномическое единство. Как правило, они выступают вместе. Красный и синий символизируют милость и истину, красоту и добро, земное и небесное, то есть те начала, которые в падшем мире разделены и противостоят, а в Боге соединяются и взаимодействуют (Пс. 84: 11). Красным и синим пишутся одежды Спасителя. Через эти цвета выражена тайна Боговоплощения: красный символизирует земную, человеческую природу, кровь, жизнь, мученичество, страдание, но одновременно это и царский цвет (пурпур); синий цвет передает начало божественное, небесное, непостижимость тайны, глубину откровения. Цвета одежд Богоматери те же – красный и синий. Эти цвета встречаются в изображении ангельских чинов. Красным цветом пылают образы серафимов («серафим» – значит огненный), синим пишутся херувимы. Красный цвет встречается в одеждах мучеников как символ крови и огня, приобщение жертве Христовой, символ огненного крещения, через которое они получают нетленный венец Царства Небесного.

Говоря о символике цвета в иконе, следует отметить еще один аспект – сгущенный и разреженный цвет. Разреженный цвет указывает на невесомость, воздушность, а иногда на духовность. Сгущенный цвет на прочность, крепость. Сгущенный, цвет лишенный полутонов также символ интенсивного переживания. Контрастные цвета подчеркивают структурную четкость, заполненность форм, указывают на ее



композиционную завершенность. Полутона предполагают незавершенное движение, перехододного состояния в другое и объемность.

Цвет в иконе неразрывно связан со светом. Икона пишется светом. Икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного света (1 Ин.1: 5). Мир иконы – это мир Горнего Иерусалима, который не нуждается “ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает его” (Откр. 22: 5). Свет выражен в иконе прежде всего через золото фона, а также через светоносность ликов, через нимбы – сияние вокруг головы святого. Христос изображается не только с нимбом, но нередко и с сиянием вокруг всего тела (мандорла). Свет в иконе пронизывает все и его пульсация составляет жизнь иконы.

Свет и цвет определяют настроение иконы. Классическая икона всегда радостна. Икона – это праздник, торжество, свидетельство победы. Печальные лики поздних икон свидетельствуют об утрате Церковью пасхальной радости. Увлечение поздними темноликими иконами, интерес к мрачной эстетике потемневших образов, (по замечанию И. К. Языковой) есть не что иное, как декаданс, свидетельство упадка современного православия, забвение евангельской и святоотеческой традиций, нецерковный романтизм.

Мы рассмотрели основные знаки иконописного языка, но процесс прочтения иконы не складывается из этих знаков, как из кубиков. Важен контекст, внутри которого один и тот же элемент (знак, символ) может иметь довольно широкий диапазон толкования. Икона не криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум и сердце.

**Поступила в редакцию 20.11.2002 г.**