



УДК 1.17.241

## ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА ИКОНЫ

**И.В. ШАЛДА**

*Тульский  
государственный педа-  
гогический универси-  
тет  
им. Л.Н. Толстого*

*e-mail:  
irina\_shalda@mail.ru*

В статье представлен целостный философско-этический анализ символизма иконы. Дается подробная цветовая характеристика, определяется соотношение религии и искусства. Рассматриваются учение о перспективе и времени, как семиотических аспектах, и их роли в понимании иконы.

Ключевые слова: символизм, «София», «Деисус», икона, цвет, свет, перспектива, время, этика, христианство.

В статье представлен целостный философско-этический анализ символизма иконы. Акцентируется внимание на понятие света, и его значения в иконе, а так же цвета, и его смысловой характеристике.

В историческом процессе эволюции, движения художественно-религиозных структур наглядно обнаруживает общность и противоположность, формализованное единство и содержательный антагонизм искусства и религии. Этот процесс идет от символа, в котором сакральный смысл, его тайное значение очень тесно связывает религиозное и художественное, к канону, в котором уже намечаются различия между религиозным и художественным пониманием ортодоксального правила.

Символ как художественно-религиозная структура возникает в самых ранних формах первобытного мышления, в котором возникает определенная система знаков, обозначающая покровительство и запреты – тотем и табу. Общность между символом, тотемным знаком и табу особенно ясно выявляется в их существенном признаке – все они есть обозначения тайного, скрытого смысла, доступного лишь посвященным. Другим существенным общим признаком является то, что все они есть знаки того, чем на самом деле не являются. В символе эти признаки наиболее развиты и выявлены, так как символ превращается в целую конструкцию, «указывающую на нечто, чем она не является»<sup>1</sup>, и которая несет в себе смысл и идею, выражая их внешне и внутренне<sup>2</sup>.

В христианстве была создана целая система символов, обозначающая его самые существенные принципы. В «символе веры», и в православии, и в католицизме были сформулированы основные принципы христианства – его учения о триедином боге: бог-отец, сын, дух святой. Это учение было зашифровано в символах-знаках, для обозначения которых были созданы изобразительные аналоги: глаз, агнец, голубь. Затем первые два символа трансформируются, приобретая антропоморфный характер, и существуют параллельно с первоначальным вариантом.

Огромное эстетическое значение в символике христианства имеет свет – лучезарный, божественный свет, являющийся символом божественной благодати. Символ света имеет большие исторические традиции, которые связаны с античными представлениями о двух началах жизни – светлом и темном. Светлое в античной культуре – с образом лучезарного, светоносного, солнцеликого Аполлона – носителя знания и разума. Именно лучезарный Аполлон как символ света – знания – противостоит темному, мрачному дионисическому началу. Позднеантичная эстетика, тяготеющая к мистике, трансформировала этот антропоморфный символ, изъав из него образ богочеловека и превратив в чистый мистический символ совершенного и божественно-прекрасного<sup>3</sup>.

В христианской символике свет приобретает особое эстетическое значение, становясь прообразом божественного. Материальным носителем этого света становится золо-

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Логика символа. В кн.: Контекст 72, – С. 184.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч., – С. 196-200.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. – В. сб.: Византия, южные славяне и Древняя Русь, западная Европа. Искусство и культура. М., 1973, – С. 46-49.



то, которое символизирует свет, является овеященной божественной ясностью, так как оно чисто и вечно, так же как чист и вечен божественный дух. Божественный свет – это и нимбы вокруг голов святых, не говоря уже о нимбах Христа и Богородицы, это и луч в сцене благовещения, исходящий от бога, и сияющая мандала<sup>1</sup> вокруг Христа на иконах «Преображения», «Воскресения» и «Вознесения».

В христианском богословии есть прямые указания на то, что многие символы христианства есть результат трансформации символов античной религии, культуры и мифологии. Например, Л. Успенский<sup>2</sup> говорит о том, что раннехристианская церковь заимствовала ряд символов у «язычников». «... Символ корабля, – пишет он, – в далекой древности обозначал путешествие души в потусторонний мир, а со времени появления христианства стал просто символом благоденствия...»<sup>3</sup>. А затем «корабль стал символом церкви, плывущей по по волнам житейского моря, а также символом души, ведомой церковью»<sup>4</sup>.

Далее он пишет: «одним из наиболее распространенных символов первых веков была рыба. Символ этот был также заимствован. Принятию его христианами, конечно, способствовало то, что рыба играет большую роль в евангельских повествованиях»<sup>5</sup>. Но заимствования эти не меняли сущности христианства, так как по утверждению Л. Успенского: во-первых, «пользуясь формами античного искусства, первохристианская церковь наполняла их своим содержанием, от которого изменялись и самые эти формы»<sup>6</sup>, а во-вторых, церковь «берет все из языческого мира то, что можно назвать «христианством до Христа»<sup>7</sup>.

Так христианство трансформировало и мистифицировало многие символы – образы античной культуры, хотя официально в своей ортодоксии, оно всячески отказывалось от античной культуры.

Сложными и противоречивыми путями шел процесс создания христианской символики, опирающейся на различные традиции и художественно-образное мышление. Так, например, один из центральных православных религиозно-художественных символов – «Деисус»<sup>8</sup>, который «воплощает идею заступничества: Богородица и Предтеча обращаются с молитвой к спасителю...»<sup>9</sup>, формировался в процессе длительного исторического развития и, возможно, под влиянием церемониала византийского двора, когда по сторонам василевса становились придворные лица в позе адорации. Вместе с тем на этот религиозно-художественный символ оказали влияние, через византийскую иконографию, более древние символы поклонения Христу.

Не менее сложным в православии является символ «Софии»<sup>10</sup> – творческой премудрости бога, являющейся вечной идеей человечества и тайной мира. В иконографиче-

<sup>1</sup> Мандала – (санскр. «диск», «круг», «сфера») сакрализованый графический символ.

<sup>2</sup> Успенский Леонид Александрович (1902-1987) – видный богослов и иконописец, основатель иконописной школы.

<sup>3</sup> Успенский Л. А. Первохристианское искусство. – Журнал Московской патриархии, 1958, № 8, – С. 53.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Успенский Л. Церковное искусство в эпоху св. Константина. – Журнал Московской патриархии, 1958, № 10, – С. 54.

<sup>6</sup> Там же. – С. 45.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Деисус – (от греческого деисес – молитва святых за человеческий род) каноническая композиция иконописи, включающая Христа (в центре) и обращенных к нему в молитвенных позах Богородицу и Иоанна Крестителя (обязательные персонажи). Церковный смысл деисусного чина состоит в том, что Иисус Христос сидит на престоле, готовясь судить людей за их многочисленные грехи, а близкие умоляют его быть снисходительным и милосердным. Греческое слово ДЕИСУС означает в переводе с греческого молитва или прошение. На русской земле деисус превратился в деисусный чин, то есть один из рядов высокого иконостаса. Почти всегда чин расширяется, включая больше или меньше икон, изображающих архангелов, апостолов, пророков и других достойных быть на этом месте. Порядок остается неизменным: Христос в середине, Божья Матерь, Иоанн, два архангела, два апостола.

<sup>9</sup> Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. – С. 128

<sup>10</sup> Святая София – Премудрость Божья – это выражение идеи сына божия, логоса (в его вечном существовании) до воплощения в Иисусе Христе. На толкование Софии в смысле логоса указывает и бывший некогда праздник Святой Софии – 24 декабря, как раз накануне Рождества Христова. Чудотворная икона Богородицы «София – Премудрость Божья» имеется во многих храмах России. Известно два типа этой иконы: Киевский и Новгородский. Первая такая икона появилась в Новгороде в XV веке.



ском каноне София изображается сидящей на огненном троне между богородицей и Иоанном Предтечей с пылающими крыльями и огненным ликом. Не менее сложно символическое значение грома и молнии, которые в иконографическом варианте являются символом нуминоза, т.е. божественной силы и власти.

Так или иначе, но символы христианской религии, имеют тайный смысл, строго соответствующий основным догматам веры. Существенным признаком религиозного символа является то, что он догматичен и замкнут, в его структуре нет указания на перспективу, отсутствует возможность изменения, а следовательно, и совершенствования. Многие современные исследователи указывают на эту особенность религиозно окрашенного символа.

Религиозный символ закончен и неизменен. И поэтому в строгом смысле религия не имеет в своей структуре категории идеала, ибо идеал предполагает совершенствование, улучшение мира. Некоторая близость эстетического и религиозного сознания определяется тем, что они являются такими формами общественного сознания, которые наиболее основательно тяготеют к созданию совершенных конструкций человеческого бытия, хотя и по-разному понятых.

Одной из причин, затрудняющих понимание древних русских икон, является особый способ изображения пространства и находящихся в нем земных и «небесных» существ и предметов. Мы смотрим на картины глазами европейца, и изображенное на них нам представляется очень похожим на то, что мы видим в окружающем мире. Важнейшим фактором, объясняющим «правдоподобность» европейской живописи, является применение в изобразительном искусстве Европы линейной перспективы.

Учение о перспективе зародилось в XIII веке, и это явилось событием, сыгравшим весьма заметную роль в судьбе европейской культуры. Первым художником, в творчестве которого нашло практическое воплощение представление о перспективе, создавшим в изображении на плоскости иллюзию трехмерного пространства, был итальянец Джотто (Джотто ди Бондоне, 1267-1332).

Отношение к пространству у создателей икон в Древней Руси было иным. Пространство «не от мира сего» обычно обозначается на иконах сплошным золотым фоном, а предметы в нем и их взаимное расположение даются в так называемой обратной перспективе.

Рассмотрим возможное объяснение природы обратной перспективы и ее свойства. Обратная перспектива древнее линейной. Иконописцы и иллюстраторы древних рукописных христианских книг были убеждены в несовершенстве человеческого зрения, которому нельзя доверять из-за его плотской природы, и потому считали для себя обязательным пытаться изобразить мир не таким, каким они его видят, а таким, каков он есть на самом деле. Вопрос же о том, каков мир на самом деле, мог решаться только умозрительно, когда в качестве аксиомы принимается не опыт земной телесной жизни, а догматы веры. И представляется весьма знаменательным, что и сами авторы первых трудов по линейной перспективе Ибн аль Хайсам и Ц. Витело считали уменьшение размеров тел при их удалении от наблюдателя обманом зрения, что, конечно же, верно. Однако геометрия линейной перспективы (воспроизведение «обмана зрения») оказалась удобным формальным приемом и была со временем освоена европейскими художниками и закрепились в свободном от жестких канонов западноевропейском искусстве.

Православные же иконописцы остались верны обратной перспективе. Икона — это окно в священный (сакральный) мир, и мир этот распаивается перед человеком, взирающим на икону, раздается вширь — простирается.

Пространство не от мира сего обладает свойствами, отличными от свойств земного пространства, не доступными телесному зрению и не объяснимыми логикой здешнего мира. Обратная перспектива и ее свойства ярко выражены на иконе «Положение во гроб». На переднем плане иконы изображен гроб с лежащим в нем спеленутым телом Христа. К нему припала Богородица, прижавшая свое лицо к лицу Сына. Рядом с ней к телу Учителя склонился Его любимый ученик — апостол Иоанн Богослов. Подперев ладонью подбородок, он с невыразимой печалью смотрит в лицо Иисуса Христа. За Иоанном в скорбных позах застыли Иосиф Аримафейский и Никодим. Слева от них стоят же-



ны-мироносицы. Горестная сцена разворачивается на фоне «иконных горок», написанных в обратной перспективе — иконные горки радиально расходятся «вглубь».

Обратная перспектива производит здесь чрезвычайно сильный, ошеломляющий эффект: пространство разворачивается вширь и вглубь, вверх и вниз с такой безудержной мощью, что происходящее на глазах взирающего на икону обретает космический масштаб. Поднятые вверх «руце» Марии Магдалины как бы соединяют место, где находится гроб Господень, со всей Вселенной.

Сверкающая неземной белизной плащаница сразу же привлекает внимание смотрящего к завернутому в нее телу Христа, но детали «исподних» одежд Иоанна Богослова и Марии Магдалины написаны и скомпонованы так, что производят впечатление темных расходящихся сполохов, устремленных вверх на ярком фоне красного мафория (ризы) Марии Магдалины. Они увлекают за собой взгляд к воздетым и широко разнесенным в трагическом изломе рукам — и выше, «в горняя» — туда, где простирается надземный мир. Но ребра иконных горок лучами сходятся вниз к гробу и возвращают взгляд обратно — к телу Христа — средоточию мироздания.

Лаконичность, корректность, ясность и выразительность изобразительных приемов делают эту икону образцом как бы застывшей молитвы-плача, скорбные слова которой обрели очертания и цвет и легли на иконную доску. Обратная перспектива не должна восприниматься как неумение изображать пространство. Древние русские иконописцы не приняли линейной перспективы, когда познакомились с ней. Обратная перспектива сохраняла свой духовный смысл, но была и протестом против соблазнов «плотского зрения». Нередко использование обратной перспективы давало и преимущества: она, например, позволяла разворачивать строения так, что открывались «заслоненные» ими детали и сцены, что расширяло информативность иконного повествования.

Пространство иконы раскрывается при помощи обратной или сферической перспективы. О. Павел Флоренский в своей работе об обратной перспективе пишет, что этот прием используется в иконописи намеренно. Именно у лучших иконописцев он выражен наиболее сильно. Обратная перспектива может служить «приемом подчеркивания». Так, зачастую Евангелие является живописным центром в иконе. Оно дается в обратной перспективе и боковые грани пишутся в ярких тонах<sup>1</sup>. Мы видим обложку Евангелия, но разрастающиеся в глубину яркие грани показывают, как несравненно более важно то, что стоит за этой обложкой. Если в картине наше внимание привлекают изображения первого плана, то на иконе — образы, находящиеся за гранью понимания.

Обратная перспектива — это не просто художественный прием, при котором удаленные объекты кажутся более масштабными, а невидимые грани предмета — видимыми: значение такого изображения состоит в его реалистичности, в отказе от иллюзионизма, «казания». В какой-то степени, это образ видения вещей по сути, а не чисто внешне: не поверхностное созерцание, а мгновенное постижение, видение. По мнению св. отцов такое умное видение было свойственно Адаму до грехопадения, поскольку первозданный человек не мыслил образами, но сразу проникал в истинную сущность вещей<sup>2</sup>. Прямая перспектива, напротив, выражает субъективный взгляд на мир. «Эвклидово пространство», согласно о. Павлу Флоренскому, отличается безликостью, как бы неподвижной бескачественностью<sup>3</sup>. То есть пространство, представленное в прямой перспективе — это не полная идея самого пространства, не его сущность, а внешняя разрозненная оболочка, приписываемая пространству падшим человеческим умом, утратившим целостность.

Обратная перспектива изображает предмет цельным, в совокупности всех своих внешних характеристик; представляет все его грани, минуя «естественные» законы визуального восприятия. Предмет предстает не таким, каким он видится, но таким, каким он мыслится. Важнейшая пространственная характеристика изображения в обратной пер-

<sup>1</sup> Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Вып. I. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. М., 1993. – С.249.

<sup>2</sup> Свящ. Павел Флоренский. Обратная перспектива. Философия русского религиозного искусства. – С. 255.

<sup>3</sup> Священник Павел Флоренский. Обратная перспектива Философия русского религиозного искусства. – С. 260-262.



спективе – сфера. Она символизирует место вечного пребывания, рай. На иконах рай часто изображается в виде круга (овала). Например, на Московской иконе XVI века «Притча о хромце и слепце» (ГРМ), иллюстрирующей текст Кирилла Туровского (1130-1182)<sup>1</sup>, Эдем изображен в виде эллипса. Интересно, что икона имеет 4 масштабных регистра для фигур, из которых важнейшими оказываются именно те, в которых изображения заключены в круг или эллипс. Две сферы – это высшие иерархические зоны иконописного изображения, связанные с темой Небесного Царства. Персонажи притчи, проникшая в эти сферы или даже приближаясь к ним, делаются выше ростом, словно попадают под увеличительное стекло. Низшая иерархическая зона «4» (ад) представляет фигуры малыми, незначительными.

Еще один вопрос, который необходимо рассмотреть для «адаптации» в мире икон — как в эпоху Средневековья людьми воспринималось и понималось время. Различие в понимании времени, как философской категории в Западной Европе и в Византии обозначилось и сформировалось в эпоху Возрождения, когда Европа, в отличие от Византии, встала на путь нового миропонимания. После временного захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. отчуждение Византии от Европы стало во многом еще более глубоким и непримиримым.

Разный подход к тому, что такое время, в значительной степени определил разницу в отношении к миру, к происходящим в нем событиям, к роли человека в этих событиях и, как следствие, к целям, смыслу и возможностям изобразительного искусства, которое в Византии и на Руси было религиозным и преимущественно оставалось таким еще и в Западной Европе. Это в свою очередь непосредственно сказалось в формировании принципиально разных изобразительных приемов, использовавшихся художниками Западной Европы и иконописцами православных стран.

Земная жизнь человечества — это и есть конечное время — промежуток между созданием мира и человека и вторым пришествием, это лишь скоротечное испытание перед вечностью, когда времени больше не будет. Прошедших это испытание ждет жизнь вечная, совершенная, а значит, неизменная. Святые, изображенные на древних иконах, уже сподобились вечной жизни, в которой нет движения и изменения в обычном смысле слова. И сложенные в благословляющем жесте пальцы правой руки — это послание оттуда — из царствия не от мира сего. Тонкие чуткие пальцы приподняты без усилия и напряжения. Они не имеют веса, ибо в том мире нет тяжести. Взгляд святого с иконы на нас — это взгляд из глубины запредельного мира, это вопрос из вечности. Он не затуманен страстями, и поэтому лишь в редкие моменты духовного просветления мы можем ответить на этот взгляд. Вот почему глаза, смотрящие на нас с икон, так тревожат, рождая и беспокойство, и страх, и надежду. Изображение святого иногда сопровождают более мелкие изображения — клейма.

Изображенное на древних русских иконах не подразумевает, таким образом, ни пространственной, ни временной локализации в традиционном понимании. Образ подразумевается внепространственным и вневременным. А то, что иногда можно принять за неподвижность, следует понимать как движение, но не во времени, а в вечности.

Литургическое время в иконе может быть выражено символикой цвета, соотносимой с цветами богослужебного годового круга<sup>2</sup>. Красный и белый цвета в большинстве случаев оказываются синонимами золота в иконе, так как они связаны с основными значениями золотого фона (ассиста), о которых говорилось выше: нетварный Свет (рай), мученичество (пасхальное преображение), царственность и девство. Так, изображение белых одеяний может иметь пасхальное значение. На Пасху священнослужители бывают облачены в белые ризы, «в знак божественного света, воссиявшего из гроба воскресшего Спасителя»<sup>3</sup>. Белый цвет, как красный и золотой может символизировать мученичество «они... убелили одежды свои кровию Агнца» (Откр.7:14-15). Красный — цвет жертвенно-

<sup>1</sup> Памятники литературы древней Руси. XII в. М., 1980. — С. 290-309.

<sup>2</sup> Пасха — красный и белый; Троица — зеленый; Рождество и Преображение — белый; Богородичные праздники — голубой; память мучеников — красный; время поста — темно-фиолетовый и черный.

<sup>3</sup> Шалина И.А. Псковские иконы «Сошествие во ад» Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. — С.232.



сти – наполняет икону пасхальным звучанием. Например, ризы Христа в иконе «Сошествие во Ад» могут быть красного цвета<sup>1</sup>. Красные одежды – образ души Господней «ибо душа всякого тела есть кровь его» (Лев.17:14).

Византийцы считали, что смысл любого искусства – в красоте. Они писали иконы, сияющие позолотой и яркими красками. У каждого цвета было свое место, свое значение. Цвета никогда не смешивались, они были светлыми или темными, но всегда чистыми. В Византии цвет считали таким же важным, как и слово, ведь каждый из них имел свое значение. Одна или несколько красок создавали говорящий образ. Обучаясь у византийцев, русские мастера-иконописцы приняли и сохранили символику цвета. Но на Руси икона не была такой пышной и строгой, как в императорской Византии. Краски на русских иконах стали более живыми, яркими и звонкими. Иконописцы Древней Руси научились создавать произведения, близкие местным условиям, вкусам и идеалам.

Золотой цвет – золотой блеск мозаик и икон позволял почувствовать сияние Бога и великолепие Небесного Царства, где никогда не бывает ночи. Золотой цвет обозначал самого Бога. Этот цвет сияет различными оттенками на иконе Владимирской Божией Матери. Пурпурный цвет – пурпурный, или багряный, цвет был очень важен в византийской культуре. Это цвет царя, владыки – Бога на небе, императора на земле. Только император мог подписывать указы пурпурными чернилами и восседать на пурпурном троне, только он носил пурпурные одежды и сапоги (всем это строжайше запрещалось). Кожаные или деревянные переплеты Евангелия в храмах обтягивали пурпурной тканью. Этот цвет присутствовал в иконах на одеждах Богоматери – царицы Небесной. Красный цвет – один из самых заметных цветов в иконе. Это цвет тепла, любви, жизни, животворной энергии. Именно поэтому красный цвет стал символом Воскресения – победы жизни над смертью. Но в то же время это цвет крови и мучений, цвет жертвы Христа. В красных одеждах изображали на иконах мучеников. Красным небесным огнем сияют крылья приближенных к престолу Бога архангелов-серафимов. Иногда писали красные фоны – как знак торжества вечной жизни. Белый цвет – символ Божественного света. Это цвет чистоты, святости и простоты. На иконах и фресках святых и праведников обычно изображали в белом Праведники – люди, добрые и честные, живущие «по правде». Тем же белым цветом светились пелены младенцев, души умерших людей и ангелы. Но белым цветом изображали только праведные души. Синий и голубой цвета – означали бесконечность неба, символ иного, вечного мира. Синий цвет считался цветом Богоматери, соединившей в себе и земное и небесное. Росписи во многих храмах, посвященных Богоматери, наполнены небесной синевою. Зеленый цвет – природный, живой. Это цвет травы и листьев, юности, цветения, надежды, вечного обновления. Зеленым цветом писали землю, он присутствовал там, где начиналась жизнь – в сценах Рождества. Коричневый цвет – цвет голой земли, праха, всего временного и тленного. Смешиваясь с царским пурпуром в одеждах Богоматери, этот цвет напоминал о человеческой природе, подвластной смерти. Черный цвет – цвет зла и смерти. В иконописи черным закрашивали пещеры – символы могилы – и зияющую адскую бездну. В некоторых сюжетах это мог быть цвет тайны. Например, на черном фоне, означавшем непостижимую глубину Вселенной, изображали Космос – старца в короне в иконе Сошествия Святого Духа. Черные одежды монахов, ушедших от обычной жизни, – это символ отказа от прежних удовольствий и привычек, своего рода смерть при жизни. Цвет, который никогда не использовался в иконописи – серый. Смешав в себе черное и белое, зло и добро, он становился цветом неясности, пустоты, небытия. Такому цвету не было места в лучезарном мире иконы.

Итак, красное, золотое и белое имеют в иконе сходную символику. Интересно, что черный цвет изображает не только ад, или землю, погруженную во мрак, но и очень яркий, ослепительный свет. На иконах Преображения, Сошествия во ад Христос изображается в сиянии и пишется иногда белыми красками, иногда синими с переходом в черный цвет, а иногда только черными. Черная, или синяя сфера сверху иконы символизирует тайну Божества. Очень часто черный цвет используется в обоих смыслах на одной иконе.

Как уже сказано выше, в каждой иконе символическое решение цвета бывает разным и подчеркивается другими изобразительными средствами. Поэтому для того, чтобы

<sup>1</sup> Там же. – С. 230-269.



понять, что символизирует тот или иной цвет, надо ориентироваться не только на общую тенденцию, но и на смысловую и композиционный контекст каждой конкретной иконы.

Краски древнерусских икон давно уже завоевали себе всеобщие симпатии. Приведем примеры из древнерусская иконописи – которое является большим и сложным искусством. Для того чтобы его понять, недостаточно любоваться чистыми, ясными красками икон. Краски в иконах вовсе не краски природы, они меньше зависят от красочного впечатления мира, чем в живописи нового времени. Вместе с тем, краски не подчиняются условной символике, нельзя сказать, что каждая имела постоянное значение. Однако определенные правила цвета все же существовали. Таким образом, мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения мира запредельного от реального.

Древнерусским мастерам досталась в наследие тональная живопись византийцев с ее чуть приглушенными тонами, выразившими покаянное настроение. В XIV веке Феофан Грек выступает так же как мастер сдержанно-насыщенных тонов: вишнево-красного, темно-синего, темно-зеленого и тельных тонов и высветлений. Свет падает у него на пребывающие во мраке тела, как небесная благодать на грешную землю. Только в Донском Успении красный херувим горит, как свеча у смертного одра. Древнерусские мастера противились этому пониманию света, всячески стремились утвердить нечто свое. В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: вохра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд и другие. Но в действительности гамма красок была более обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами есть еще множество промежуточных, различной светосилы и насыщенности.

Уже в иконах XIII-XIV веков пробивается любовь к чистым и ярким цветам, незамутненным пробелами. Благодаря этим открытым краскам иконы получают способность светиться и в полутемных интерьерах храмов. Нередко чистые цвета сопоставляются друг с другом по контрасту: красные – синие, белые – черные. Они плотны, вещественны, почти весомы и осязаемы, что несколько ограничивает их светозарность. Вместе с тем они сообщают иконе большую силу выражения. Новгородская иконопись XV века сохраняет традиционную любовь к ярким, легким краскам с преобладанием киновари. Но раньше цвет имел предметный характер, теперь он становится светоносным. Например, в «Чуде Георгия о Змие» красный фон заполняет поля иконы, ограничивает белизну коня. В XV веке красный плащ Георгия, как вспышка пламени рождается из ослепительной белизны, из золотистого фона иконы. Интенсивное чувство цвета свойственно Псковской школе, но в отличие от звонкого колорита Новгорода, в ней преобладают землистые тона, зеленые, иногда довольно глухие. Зато псковские иконы никогда не кажутся пестро расцвеченными. Краска рождается из глубины доски, загорается светом, выражает внутреннее горение души, соответствует духовному напряжению в ликах псковских святых. В новгородской иконе краски горят при ясном свете дня. В псковском «Рождестве Христовом с избранными святыми» краски и свет возникают из таинственной мглы, символизируя «святую ночь».

**Выводы:** в отдельных школах древнерусской иконописи не было строгой регламентации цвета. Но определенные правила все же существовали: независимо от сюжета краски должны были составлять нечто целое и этим давать выход тому, что каждой из них присуще. В иконах часто выделяется центр композиции, устанавливается равновесие между ее частями, краски же вливаются в единую живописную ткань. В творчестве Дионисия и мастеров его круга краски обладают одним драгоценным свойством: они теряют долю своей насыщенной яркости, приобретая свечение. Здесь происходит окончательный разрыв с византийской традицией. Краски становятся прозрачными – подобие витража или акварели. Сквозь них просвечивает белый левкас.

Все это исчезает в иконописи XVI-XVII веков. Побеждают темные тона: сначала насыщенные, звучные, благородные, потом все более тусклые, землистые, с изрядной примесью черноты.

В современном искусстве иконописный канон используется как для создания церковных образов, так и в светском искусстве как своеобразный художественный прием. Понятно, что в последнем случае художник выбирает отдельные элементы канонического искусства, не принимая художественного языка иконы как целостной системы. Говоря



о современной живописи, удобнее пользоваться термином «художественный язык» иконы, поскольку в понятие художественного языка включается не только канон, но также стиль изображения с его символическими образами.

#### Список литературы

1. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. – В. сб.: Византизм, южные славяне и Древняя Русь, западная Европа. Искусство и культура. М., 1973.
2. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.
3. Лосев А.Ф. Логика символа. В кн.: Контекст 72.
4. Памятники литературы древней Руси. XII в. М., 1980.
5. Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства. М.: Белый город 2006.
6. Успенский Л. Церковное искусство в эпоху св. Константина. – Журнал Московской патриархии, 1958, № 8, 10.
7. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. Вып. I. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. М., 1993.
8. Флоренский П.А. Обратная перспектива Философия русского религиозного искусства. СПб.: Русская книга, 1993.
9. Флоренский П.А. Иконостас // Сочинения в 4 тт. Т2.
10. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. Курс лекций, прочитанных во ВХУТЕМАСе. М.: «Прогресс», 1993.
11. Хоружий С.С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки. \ \ После перерыва. Пути Русской философии. СПб.: Алетейя. 1994.
12. Шалина И.А. Псковские иконы «Сошествие во ад» Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994.

## PHILOSOPHICAL-ETHICAL ANALYSIS OF THE LANGUAGE OF ART ICONS

**I.V. SHALDA**

*Tula State Pedagogical  
Institute Named After  
L.N.Tolstoy*

*e-mail: iri-  
na\_shalda@mail.ru*

The article presents holistic philosophical-ethical analysis of the symbolism of the icon. The author gives the detailed description of the color determined by the relation of religion and art. It claims in the paper the importance of perspective and time, as the semiotic aspects, and their roles in understanding icons.

Key words: symbolism, “Sophia”, “Deesis”, icon, color, light, perspective, time, ethics, Christianity.