



ИКОНА КАК ТЕКСТ: СЕМАНТИКА ТЕЛЕСНОСТИ

УДК 246.5

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-5115-77-83>

Г. В. Варакина

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Москва, Российская Федерация,
e-mail: galina_yarakina@mail.ru

Аннотация: Основная проблема, на которую направлена данная статья, – рассмотрение средневековой христианской иконы как богословского текста. Цель при рассмотрении данной проблемы заключалась в осмысливании богословских смыслов телесности как элемента христианского иконографического канона. Телесность в рамках статьи понимается как характер изображения человеческой фигуры с точки зрения пропорций, положения в пространстве, степени подвижности и обнажения плоти. Основным результатом исследования стало символическое осмысливание телесности в иконе. При этом были выделены следующие символы: обнажение как знак святости, чистоты и победы духа над плотью; плоскостность изображения как знак духовности; контраст изображения лица и тела – как олицетворение принципа дуалистичности; поза, положение тела в пространстве, как зримое воплощение состояния души, жесты, несущие в себе информацию, дополняющую и раскрывающую смысл иконы. Тем самым мы доказали правомочность считать икону духовным текстом.

Ключевые слова: икона, иконографический канон, догматика, телесность, иконология, аллегория, символика.

Для цитирования: Варакина Г. В. Икона как текст: семантика телесности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №5 (115). С. 77–83. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-5115-77-83>

ICON AS TEXT: SEMANTICS OF CORPORITY

Galina V. Varakina

The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art),
Moscow, Russian Federation,
e-mail: galina_yarakina@mail.ru

Abstract: The main problem that this article addresses is the consideration of the medieval Christian icon as a theological text. The goal in considering this problem was to understand the theological meanings of physicality as an element of the Christian iconographic canon. Physicality within the framework of the article is understood as the nature of the image of the human figure in terms of proportions, position in space, degree

ВАРАКИНА ГАЛИНА ВЛАДИСЛАВОВНА – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общего и славянского искусствознания, Российской государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

VARAKINA GALINA VLADISLAVOVNA – DSc in Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department of General and Slavic Art History, The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art)

© Варакина Г. В., 2023



of mobility and exposure of flesh. The main result of the study was the symbolic understanding of physicality in the icon. At the same time, the following symbols were highlighted: nudity as a sign of holiness, purity and victory of the spirit over the flesh, the flatness of the image as a sign of spirituality, the contrast of the image of the face and body as the personification of the principle of duality, pose (position of the body in space) as a visible embodiment of the state of the soul and gestures, carrying information that complements and reveals the meaning of the icon. Thus, we have proven the right to consider the icon a spiritual text.

Keywords: icon, iconographic canon, dogmatics, physicality, iconology, allegory, symbolism.

For citation: Varakina G. V. Icon as text: semantics of corporeality. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 5 (115), pp. 77–83. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-5115-77-83>

Основная проблема, на которую направлена данная статья, – рассмотрение средневековой христианской иконы как богословского текста. Обоснованием данного подхода является осмысление иконы в рамках христианства не только как моленного образа [5], но как «небесного видения» [7], как «умозрения в красках» [6]. Все элементы иконы – фигуры, атрибуты, фон, цвета – проходят строгий отбор, участвуя в раскрытии духовного смысла запечатленного образа и/или сюжета. В качестве центрального элемента канона выступает телесность, понимаемая в данном исследовании как характер изображения человеческой фигуры с точки зрения пропорций, положения в пространстве, степени открытости тела и его подвижности. Все эти компоненты имеют свое смысловое наполнение и участвуют в формировании текста иконы. Понять текст иконы – значит узреть не только лик, но и его прототип, Первообраз Божий [7, с. 92]. Тем самым мы поднимаем проблему не исключительно иконописных традиций (техники и иконографии), но именно богословского смысла, которым наделялись элементы канона и икона в целом. В связи с этим методология исследования базируется на иконологическом подходе к осмыслинию феномена телесности в данном контексте [4].

Цель данной статьи заключается в раскрытии богословских смыслов телесности как элемента восточнохристианского иконографического канона. Тема рассмотрена в следующих аспектах: характер изображения телесности и ее символы, элементы телесности и их смыслы, обнажение тела как знак. В основе нашего анализа лежали фундаментальные труды по вопросам христианского искусства о. Павла Флоренского и кн. Евгения Трубецкого, осмысливших художественный опыт древнерусских изографов в единстве с богословскими основами русской ментальной культуры. Ключевое значение в исследовании имели работы Виктора Васильевича Бычкова, в частности, «Византийская эстетика. Теоретические проблемы» [2] и «Феномен иконы» [3], в которых дано системное понимание иконы в контексте византийской и древнерусской культур. В осмыслиении принципов и смыслов иконографического канона важную роль сыграли исследования Никодима Павловича Кондакова [5] и Юрия Григорьевича Боброва [1].

Образ, внешним воплощением которого является фигура, телесная оболочка, или просто телесность, – это сложный богословский концепт, не только подразумевающий, намекающий на присутствие Божественной сущности, но и являющий ее в реальности. Об этом писал о. Павел Флоренский: «Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда перед нами – подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий – значит и Изображаемый этим образом, Первообраз его» [7, с. 92].

Богословское обоснование глубинных смыслов образа со ссылками на Отцов церкви дает в монографии «Феномен иконы» В. В. Бычков, выделяя миметический, сим-



влический и литургический уровни. И на каждом уровне присутствует телесное, зримое воплощение образа. Говоря о миметическом образе, исследователь фокусирует внимание на отзеркаливании реальности в образе, но «в единстве его внутреннего неизобразимого содержания и внешней видимой формы» [2, с. 28]. Символический уровень познания образа фокусировал свое внимание именно на процессе постижения скрытого, глубинного смысла образа. В его основе лежал еще античный принцип аллегории, позволяющий через объекты реального мира выразить смыслы и содержание сверхбытия: «Образ – это важнейший способ связи и соотнесения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и сверхбытия» [2, с. 43]. И далее: «<...> символ, или образ, в конечном счете, был обращен к сокровенным основаниям человеческого духа, к его вселенскому первоисточнику» [2, с. 46]. Окончательное торжество духовного смысла образа В. В. Бычков раскрывает через его липтургическое понимание. Только в рамках богослужения происходит перевоплощение образа изображенного в образ истинный, реальности художественной в реальность действительную, «способствуя своей эстетической значимостью созданию эффекта мистического единения неба и земли» [2, с. 55].

Подобное отождествление изображения и духовной реальности мы находим и у о. Павла Флоренского в трактате «Иконостас». Он размышляет о храме и храмовом действе как о высшем синтезе, синтезе не только искусств, но человека и Бога. Знаком этого единения Флоренский считает иконостас, который «есть граница между миром видимым и миром невидимым. <...> Иконостас есть явление святых и ангелов – ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, – свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые» [7, с. 97].

Таким образом, возникает некоторая антиномия между зримым и мыслимым, фор-

мой и содержанием, телесностью и смыслом. Кроме того, в иконе мы встречаем разные способы запечатления телесности с точки зрения передачи формы и объема. В одной композиции мы встречаем как фигуры, телесность которых полностью скрыта, так и изображения с частичным или даже полным обнажением, в активном движении, с выявлением хотя бы мнимого, но объема. Это позволяет говорить о телесности как о важном символе. Наиболее значимыми смыслами телесности и их формальным обозначением являются сокрытость, бесплотность и диспропорциональность. У каждого из выше названных качеств есть свой антипод: открытость, оплотненность и пропорциональность. Такого рода двойственность отнюдь не обозначает противоположение телесности и духовности, что противоречило бы аллегоризму византийского искусства. Однако включение фигур, телесность которых различается по качествам передачи, указывает лишь на символические смыслы, которые достаточно легко прочитываются: уход от реальности смешает акцент на духовное содержание, тогда как подчеркнуто реалистичное изображение намекает на мирской характер образа и/или сюжета. Примером может служить икона «Рождества Христова» Андрея Рублева из праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Здесь фигуры Богородицы, младенца Иисуса, Иосифа и ангелов запечатлены в плотных драпировках, скрывающих телесность, пропорции их вытянуты. В то время как изображения пастухов, волхвов и женщин, совершающих омовение новорожденного, правдивы и полны жизненной убедительности. Это противопоставление дополняет разная степень подвижности фигур, где статика выражает идею святости образа, тогда как динамика говорит о естественности, жизненности изображаемого. Похожую интерпретацию мы встречаем у В. В. Бычкова, в том числе касательно положения фигур в пространстве (ракурс): «<...> подчеркнутая статика и иератизм (священная статуарность) призваны были показать



их внутреннюю духовную концентрацию, сакральную значимость и возвышенность; их принадлежность не только и не столько земному миру, сколько миру вневременного бытия» [2, с. 94].

Бесплотность фигур в иконе нередко достигалась как нарушением пропорций (вертикализм), так и уплощением объема, условной трактовкой драпировок, утемнением одежд в противовес светлым и объемным лицам. Тем самым акцент смешался на лицевые части фигур, превращая и лики, и телесность в символы.

Символизм, пришедший на смену аллегоризма раннехристианских и ранневизантийских изображений, базировался на многозначности библейского текста и, в равной степени, на разработанной в Византии богословско-философской теории символизма, о чем подробно пишет В. В. Бычков в «Феномене иконы» [2, с. 36–46]. В частности он отмечает, что «в картине (иконе – прим. наше), как и в библейском тексте, нет незначительных элементов и деталей. Если художник написал их, значит он наделил их каким-то смыслом <...>. Религиозный утилитаризм и дух глобального символизма, характерные для средневековой эстетики, не позволяли ни мастеру, ни зрителю того времени допускать наличие случайных <...> элементов в изображении» [2, с. 34].

Основным элементом в иконе, несомненно, является образ, человеческая фигура, являющаяся символом первообраза, знаком его присутствия в мире. Или как у о. П. Флоренского: «<...> икона есть напоминание о горнем первообразе» [7, с. 108]. Можно выделить несколько элементов, наделяемых особым смыслом, которые мы можем наблюдать в характере изображения фигуры: разворот лица (ракурс), характер изображения одежд, положение тела в пространстве (поза), жесты рук. Причем все эти элементы выступают в единстве, как краски, образующие сложную палитру картины, уточняют и дополняют друг друга, помогая в прочтении иконы, в раскрытии ее смысла.

Основной объем фигуры, как правило, закрыт одеждами, остаются открытыми лишь лик, ладони и ступни. Одежды представляют собой ряд задрапированных покровов, следующих за телесной оболочкой. Однако одежды не подчеркивают и даже не выявляют объем тела, но лишь обозначают его, лишая реальной анатомичности и пластичности. Флоренский называет одежду «частью тела», «явление тела» [7, с. 125]. С одной стороны, вследствие цветового контраста одежд с лицом создается впечатление их подчиненного значения. Однако, с другой стороны, здесь возникает интереснейший диалог покрытого и обнаженного тела. Если мы принимаем позицию символического прочтения иконы и всех ее компонентов, то и покровы мы должны понимать именно таким образом. У Флоренского же мы читаем: «<...> можно назвать их (святых – прим. наше) одежду тканью из их (святых – прим. наше) подвигов» [7, с. 125]. И тогда на первый план выступают драпировки, суть которых не в подчеркивании объема тела, а в передаче душевного состояния изображенного и даже его духовного статуса: «Складки своим характером, каков бы он ни был, могут выражать нечто духовное» [7, с. 126]. Так, в иконе Положение во гроб из праздничного чина из Городца (последняя четверть XV век, ГТГ) активные драпировки могут выражать драматизм ситуации, душевное волнение изображенных святых; а разнообразие пластических решений покровов наряду с цветовыми вариантами (преимущественно оттенки красного) могут быть интерпретированы как страстное начало. Флоренский, анализируя эволюцию иконописных средств и приемов, предлагает следующую дифференциацию в решении драпировок: «<...> складки XIII–XIV веков <...> прямолинейны, но мягки, еще вещественны, часты и мелки – свидетельство о сильных духовных переживаниях <...>. В XV веке и до половины XVI складки удлиняются, уширяются, теряют свою вещественную мягкость. А далее складки получают характер нарочитой прямизны, нарочитой стилизации, дела-



ются рассудочно-отвлеченными, при пробивающемся стремлении к натурализму» [7, с. 126].

Весьма часто одежды получают графическую проработку золотом, подчеркивающую систему складок. Наложенный поверх живописного слоя ассист кажется инородным, но одновременно выражающим двуприродность бытия: «<...> такое неслиянное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой – в высшем и последнем смысле слова, то есть Божественной энергии, пронизывающей видимое оку» [7, с. 130]. Тем самым, присутствие ассиста не столько украшает икону, сколько выявляет ее духовный смысл. И тогда уплощение, которое мы видим в иконах, воспринимается не как бесплотность и аскетизм святых, а как присутствие в бытии и nobытия.

Детальная проработка фигур открывает дополнительные смыслы. Так, большое значение имеет положение тела в пространстве с точки зрения ракурсности, статики и динамики. Ракурс касается как всей фигуры, так и непосредственно лица. Бычков В. В. выделяет три варианта ракурского расположения фигуры и лика в пространстве: фронтальное, трехчетвертное и профильное. В каждом случае речь идет о духовном статусе персонажа. Любое отклонение от фронтальности и статичности следует понимать как нарушение принципа святости, совершенства. Так, наиболее значимые образы – Иисус Христос, Богоматерь, апостолы, святые – изображаются статично и фронтально. Образы подчиненные, незначительные имеют свободное, как правило, трехчетвертное расположение; тогда как в профиль запечатлеваются отрицательные, реже второстепенные персонажи [2, с. 94–95]. При этом статика выражает «внутреннюю духовную концентрацию, сакральную значимость и возвышенность» [2, с. 94]. Телесная подвижность либо подчеркивает значимость центральных образов, либо выражает внутреннюю нестабильность, эмоциональность персонажей.

Большое значение имеет композиционное решение иконы. Основной схемой в ико-

нописи является равносторонний треугольник, как самая устойчивая фигура. При этом допускается телесная активность в изображении героев, которая гасится инертностью композиции в целом.

Духовная природа святых подчеркивается также бесплотным характером их изображений. Мы не ощущаем их весомости: зрительный акцент смешен на лицо благодаря светоносности его решения и нимбической золотой обводке; драпировки решены условно вертикально, но не обладают тяжестью; фигуры не отбрасывают тени, а пространство слабо разработано и лишено привычной перспективы. «Поэтому фигуры в византийских изображениях обычно не стоят на земле, а как бы парят над поземом, что создает иллюзию их нематериальности» [2 с. 98].

Дополнительным средством усиления выразительности образов, акцентуации духовного содержания икон служат нарушение пропорций и разного рода телесные деформации: «<...> удлиненность фигур, широко раскрытые глаза, “перекручивания” человеческих тел на 90 180 градусов» [2 с. 108], разномасштабность фигур в рамках одной композиции. Масштабом, как правило, выделяется значимый святой, духовность которого несоизмеримо выше остальных персонажей. Деформирование (перекручивание) тела усиливает динамичность его восприятия и может осмысливаться как душевное смятение, борьба со страстями, духовное перерождение и даже как греховность. Примером такого рода телесных деформаций может быть икона «Преображение» круга Феофана Грека (1403 год, ГТГ), в которой мы видим развитие этого принципа: от прямостояния Христа, через изображение пророков в поклоне и развороте, к коленопреклоненным и сильно деформированным образом апостолов. Бобров Ю. Г. дает следующий комментарий по поводу характера изображения апостолов: «<...> канон в изображении апостолов, который фиксирует различие душевных состояний: Петр обычно, стоя на коленях, смело смотрит на воссиявшего Христа, Иоанн – юный и, вероятно,



поэтому более впечатляющий, падает ниц и закрывает лицо руками, в то время как Иаков, стоя на коленях, оборачивается посмотреть на чудо Преображения» [1, с. 86–87]. Тем самым, деформация телесности не только является средством повышения экспрессивности образа, но и выступает символом, обозначающим духовное обретение или, напротив, духовное оскудение.

В смысловом отношении наиболее показательным элементом фигуры выступает жест рук – как некий знак, символ. Византия разработала достаточно большую систему выразительных, смыслосодержащих жестов, «которыми заменялись нередко реальные действия персонажей» [2, с. 105]. Таким образом, жест – это знак действия. Как мы говорили ранее, если поза выражает состояние души и духа героя, то жест содержит информацию о движении, действии, событии. Бычков В. В. жесты рассматривает как важнейшие символы, которые трансформируют картину в икону: «Картина, в которой исчезают все изображения случайных движений фигур и членов тела, но остаются лишь значимые символические жесты, сразу приобретает некий вневременной, условно-символический и одновременно – торжественно-иератический характер, превращается в икону или, точнее, в изобразительную основу иконы» [2, с. 105].

Так, в мозаике «Крещение Господне» (XI век, монастырь Осиос Лукас) явление Спасителя в мир обозначено не только изображением собственно крещения в водах Иордана Св. Иоанном Крестителем в присутствии ангелов, но и последовавшими событиями: «<...> и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3: 16–17). Последние обозначены голубем, слетающим на Христа, и дланью Господней в жесте благословления. Именно жест обозначает присутствие и слово Господне, тем самым являясь текстовой информацией в иконе.

Одним из символов телесности в контексте иконы выступает обнажение – полное или частичное раскрытие плоти. Учитывая метафизический смысл иконы, обнажение не может быть трактовано как естественное состояние тела вне одежд. Обнажение обладает своими семантическими смыслами. Флоренский дает следующее пояснение об исключительности обнажения в иконе: «Обнаженная фигура не то, что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности. Но, повторяю, это не ввиду соображений порядка морального, бытового или еще какого-нибудь, а по существу художественного дела, т. е. в силу зрительно-художественной символичности иконы» [7, с. 125].

В иконе обнажение встречается крайне редко: в ряде евангельских сюжетов – Богоявление Крещение, Распятие, Христос во гробе, а также при изображении отдельных персонажей – блаженные и юродивые. В сцене крещения обнажение плоти Христа, полное или частичное (воды Иордана, перевязь на чреслах, относящаяся к позднему периоду), может быть интерпретировано как очищение и рождение в духе (суть одного из церковных таинств), а также как символ чистоты, свяности (антиклинирующая версия) [1, с. 72–76].

Похожее значение наготы мы встречаем в Распятии, где Христос также обнажен (исключение – перевязь на чреслах). Конечно, обнажение объясняется текстом евангелий, где сказано, что перед распятием с Христа были сняты одежды. Однако икона не ограничивается фиксацией деталей текста, но дает его интерпретацию. В данном случае обнажение можно трактовать и как знак невинной жертвы в продолжение слов центуриона, руководившего казнью: «Истинно, Человек Этот был праведник (Лк. 23:47) [1, с. 117–126]. Данное понимание обнажения Христа получает продолжение в следующих сюжетах: Снятие с креста, Оплакивание, Христос во гробе и других вариантах с сохранением символики невинной жертвы [1, с. 126–131].



Нагота при изображении блаженных и юродивых носит строго символический характер. Юродство на Руси – это вид христианского подвижничества, связанный с осознанным отказом от мирских благ, таких как имущество и социальный статус. Юродивые (понятие «блаженные» часто фигурирует как синонимическое, но по смыслу несколько шире) таким образом декларировали личную позицию, противопоставляя себя всему миру, отрекаясь от подчинения этому миру, становясь вне его рамок и условностей. Нагота в этом контексте обозначает отречение. В то же время, нагой значит чистый, безгрешный, святой. И юродивые с блаженными почитались на Руси как святые, божьи люди. Нагота способна выразить еще одну сторону жизни юродивых – ее пограничье, между миром людей и небом Троицы. Это мир избранных людей, победивших не только человеческие предрассудки, но и голос плоти и даже разума.

В ряде случаев нагота юродствующих и блаженствующих заменяется одеждами из верблюжьего волоса (власяница) либо рутищем. Но и в этом случае одежды лишь частично покрывают тело, выражаяющую идею и аскезы, и победы духа над плотью, и отрицания мира как он есть.

Таким образом, нами рассмотрена телесность как элемент восточнохристианского иконографического канона, раскрыты его основные богословские смыслы. Нами были выделены следующие символы телесности: плоскостность изображения как знак духовности, контраст изображения лица и тела как олицетворение принципа дуалистичности, поза (положение тела в пространстве) как зримое воплощение состояния души, жесты, несущие в себе информацию, дополняющую и раскрывающую смысл иконы, обнажение как знак святости, чистоты и победы духа над плотью. Тем самым мы доказали правомочность считать икону духовным текстом.

Список литературы

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства: учебное пособие. Москва: Издательский дом «Художественная школа», 2010. 260 с.
2. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва: Искусство, 1977. 199 с.
3. Бычков В. В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. Москва: Ладомир, 2009. 633 с.
4. Варакина Г. В., Переволочанская С. Н., Азарова В. В., Добровольская В. Е. Иконология и компаративистика: междисциплинарный дискурс // Вестник славянских культур. 2022. № 4 (66). С. 320–332.
5. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери [Электронный ресурс]. URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33
6. Трубецкой Е. Н., князь. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. 152 с.
7. Флоренский П., свящ. Иконостас // Богословские труды. Сборник 9. Москва: Издание Московской патриархии, 1972. С. 80–148.

*

Поступила в редакцию 27.06.2023