

УДК 755

СИМВОЛИКА СВЕТА В УСТАВНОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОПИСИ¹

© Михаил Викторович НИКОЛЬСКИЙ

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов,
Российская Федерация, кандидат педагогических наук, профессор,
зав. кафедрой дизайна и декоративно-прикладного искусства,
член Союза художников РФ; Детская художественная школа № 2 прикладного
и декоративного искусства им. В.Д. Поленова, г. Тамбов,
Российская Федерация, директор, e-mail: timnik2004@ Rambler.ru

Рассматриваются особенности символики света в уставной православной иконописи. Выявлены и обоснованы четыре символических способа выражения света в иконе. Предложена графическая модель взаимосвязей и особенностей изображения духовного света в уставной православной иконе. Определено понятие светоносности иконы. В результате выявлены особенности влияния символики света в иконе на духовное становление личности с помощью изобразительно-выразительного начала иконического образа.

Ключевые слова: изображение света в иконе; фаворский свет; просвещение; способы выражения света; нимб; светопись; духовное начало.

Символические категории света и цвета считаются наиболее важными и характерными сущностными основаниями для любого иконического образа, т. к. икона сама по себе является символом и через символ являет горний мир для человека. Мы уже рассматривали утверждение о том, что «икона ничего не изображает, а являет...» [1, с. 19], при этом мы понимаем, что изображение на иконной плоскости остается при любых его

характеристиках и символических условиях. В данном случае это **изображение света** через призму любых других семантико-семиотических **элементов иконописного языка**. Такой элемент, как **цвет** в уставном православном иконописании по своей символической сути полностью тождественен свету, т. к. через цветовые характеристики выражается категория света.

Свет является одной из основополагающих категорий христианского учения. Так, уже на первых страницах Библии имеется упоминание о свете. Первая книга пророка

¹ Исследование выполнено в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ, проект № 6 1587.2011.

Моисея Бытие указывает на то, что в начале первого дня Бог творит свет: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» [2, с. 9]. Данный библейский текст указывает не просто на свет как на данность, а на **хорошее** его (света) качество. Так же в Ветхом Завете мы имеем множество упоминаний о необычном (т. е. неземном) свете, и наиболее ярким стоит отметить **ослепительное свечение** пророка Моисея на горе Хорив (на Синайском полуострове).

Новый Завет расширяет и конкретизирует учение о свете уже в христианской традиции. Христос в нагорной проповеди указывает на то, что его ученики свет мира, а точнее «вы свет мира» [2, с. 1042], где становится ясным, что основатель христианского учения не просто образно сравнивает своих учеников со светом, а **образно отождествляет** их «со светом миру». Очевидно, что данное утверждение говорит о том, что светоносность является одним из качеств последователей Христа, и оно обязательно должно функционировать, т. к. «И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом...» [2, с. 1042] и т. д. Причем этот «свет ваш да светит перед людьми», т. е. **духовная обязанность каждого христианина – светить**.

Сам Иисус Христос в своей земной жизни являлся своим ученикам, апостолам Петру, Иоанну и Иакову в свете, а точнее как источник света на горе Фавор во время своего Преображения: «...и просияло лице Его как свет» [2, с. 1056]. Во время Преображения Иисус явил людям свою божественную суть, показав свою духовную внешность, которая, как следует из евангельского текста, состоит из света. Впоследствии фаворские события жизни Иисуса Христа легли в основу восточнохристианского учения о духовном свете, который получил название **фаворский свет**, а учение имеет название **исихазм**, что означает в переводе [исихия – молчание (греч.)] – обретение посредством умной молитвы дара духовного видения фаворского света – это высшая степень духовного делания и духовного дара свыше для православного монаха. «В XIV–XV веках исихастское влияние пропитывало все стороны русской духовной и культурной жизни. Им обусловлен расцвет русского монашества» [3, с. 190].

Библейский текст указывает на то, что сам Христос в беседе с народом говорит «Я свет миру» [2, с. 1137] и, как это видно из текста, не в иносказательной, а в утвердительной форме – отождествляя себя со светом. «...кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» [2, с. 1137], т. е. прямой возможностью обрести духовный свет, а именно Христа, необходимо следовать за светом – Христом. И, наконец, одно из самых сакральных мест Библии Евангелия от Иоанна, указывающих на начало бытия, напрямую связано со светом: «В начале было Слово... В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит и тьма не объяла его» [2, с. 1128]. В данном случае жизнеспособность слова, которое в христианской традиции является Богом: предвечным Логосом – Богом Слова, определяется светом. Далее мы видим, что само, теперь уже божественное понятие **света** рассматривается как вместилище жизни и, более того, сама жизнь становится «светом человеков». Таким образом, посредством Бога, как света, человек обретает жизнь в Боге, т. е. в свете, и такую жизнь не может объять тьма – есть четкое духовное разделение на свет и тьму (что также имеется в книге Бытия, где Бог отделяет свет от тьмы).

В последующем тексте Евангелия от Иоанна упоминание о свете пишется с большой буквы, т. к. **Свет становится именем Бога**. Для освидетельствования о Свете был послан Иоанн Креститель: «Он не был Свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете. Был Свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир» [2, с. 1128]. Очевидно, что истинным Светом, о котором должен свидетельствовать Иоанн, и является Бог – **просвещающий** человека; таким образом, восстанавливается древнее понятие *человека просвещенного*, т. е. просвещенного светом духовной истины. Плодом, полученным от этого просвещения, является духовный мир, обретаемый личностью через наполнение этим Светом.

И, наконец, Свет, по библейскому тексту, является началом миру – «В мире был, и мир через Него начал быть...» [2, с. 1128].

В целом все вышеприведенные библейские упоминания о свете указывают на то, что он является одним из имен и качеств Бо-

га; началом творения (причем с качественной оценкой Бога своего творения); божественной сущностью и целью жизни христианина (преображенное существо человека); возможностью для человека быть просвещенным, а также средством для получения мира духовного.

Христианское понятие света (и светонности) активным образом транслировано и отражено во всех церковных языках, которые используются в богослужении и проповеди до сегодняшнего дня. Так, иконописный язык, который по своему уровню и качеству «...есть церковное предание» [4, с. 177] не просто использует световые библейские постулаты в своих средствах выражения, а основывает на них правила, приемы и законы, которые именуются символикой света в иконе.

Методы культурфилософского анализа позволяют выявить следующие символические способы выражения света в уставной православной иконе, это **технологические, композиционные, цветотональные и палеографические**. Данные иконописные выражения света определились не сразу в силу известных обстоятельств многовекового выстраивания иконописного канона. Поэтому наши дальнейшие исследования будут основываться на анализе иконописных памятников с позиции сегодняшнего дня, т. к. только таким способом можно выяснить *всю сумму* обстоятельств формирования тех или иных особенностей символики цвета в иконе, как ее феноменов (а не как определенных иконоических характеристик). В Евангелии от Иоанна сказано, что «Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы», но тем не менее, есть утверждение о том, что «свет лишь символ Божественного, но особо чтимый символ» [5, с. 159]. Как известно, любой символ области духовной может быть изобразимым. Как рассматривалось выше, символ в иконе «больше самого себя», т. к. он изображает неизобразимое. Даже тексты и надписи на иконах указывают на нечто большее, чем текст как таковой.

Одним из способов выражения света на иконе, который мы определили как **палеографический**, и есть набор суммы и взаимодействий наименований и надписей на иконах, указывающих на свет духовный. Так, на иконах «Спас в силах» и «Господь Вседержитель» раскрытое Евангелие в левой руке

Христа одним из рекомендуемых именными святыми текстов может быть «Азь есмь светъ Мiру». Этот текст чаще других указывается на соответствующих образцах. Тексты, имеющие в себе упоминания о свете, встречаются на иконах как в раскрытых Евангелиях, так и на развернутых свитках у святых.

Текст на иконе имеет важнейшее значение, т. к. любое иконоическое изображение при восприятии требует определенного *считывания*. Также образ обязательно именуется, т. е. подписывается, что заповедано еще со времен Вселенских соборов. Сопроводительный текст на иконе дает точное наименование изображению, что, соответственно, точно указывает на первообраз как символически-образными, так и символически-текстовыми иконоическими средствами.

Наиболее заметным и объединяющим выражением света в уставной православной иконе является **композиционный способ**. Уже по самому определению композиция в изобразительном искусстве – это основной механизм выражения смысла произведения – сочинение художника. Поэтому любое выразительное средство, так или иначе, формирует и соучаствует в построении композиционного строя произведения.

В этой связи наиболее значительным элементом композиции иконы является ее золотой фон. Во-первых, сама фоновая часть иконы с помощью закона «обратной перспективы» выходит на первый план (т. е. чем дальше, тем ближе). Также фон в уставной иконе всегда плоскостный, а следовательно, в отношении к живописи немного эклектичный – силуэты смотрятся как бы вырезанными. Связь силуэтов с фоном стала появляться в иконописи только в XVII в. Выходя на передний план, фон как бы выталкивает изображенные персонажи, концентрируя на них внимание зрителя, или молящегося. Таким образом, световой фон иконы становится своеобразным духовным щитом и духовным пространством как для персонажей, так и для зрителя одновременно. Во-вторых, изначально фон назывался светом (фон – слово французское, появившееся только в России нового времени). Поэтому цветовые характеристики иконописного фона определялись именно идеей света. Фон является цветовой доминантой для всего иконописного строя.

Часто иконы вначале полностью вызолочивались и потом писались по золоту, т. е. **по свету**, «иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света» [6, с. 502]. Известно также, что золото – символ горнего мира и поэтому, как правило, иконописные фоны вызолочиваются натуральным золотом, подчеркивая духовную реальность иконы. Что в первую очередь воспринимается зрителем, вследствие чего иконописная композиция как бы растворяется в золотом свете. Формируется представление о том, что изображенные персонажи принадлежат горнему миру и несут из него искомые духовные истины, необходимые для воспринимающего икону.

Идея Божественного света заложена в изображенных вокруг голов святых золотых или цветных венцов – **нимбов**. Нимб – это «сияние вокруг головы – знак небесного благоволения в виде диска или световых лучей, как символ духовной славы, изображаемый средствами живописи» [7, с. 129]. В Православной иконографии нимбы изображаются вокруг каждого святого и обязательно плоско (даже циркульно) при любом ракурсе поворота головы. Нимб указывает на **принадлежность святого к свету**. При этом целостная композиция иконы может иметь и не святых персонажей без нимба. Которые являются участниками событий, но они не тождественны свету, в отличие от святых с нимбами.

Помимо того, что иконический персонаж имеет нимб, он имеет как бы внутреннее свечение – **святой сам является источником света** в силу того, что он находится в свете духовном. Следовательно, внутреннее духовное свечение персонажа определяет особый композиционный строй иконы, а именно:

- отсутствуют падающие тени, т. к. не может быть падающих теней от любого источника освещения;

- силуэтность и контражность святых по отношению к фону, деталям иконы, а также друг к другу, т. к. свет, исходящий из святого, не может дать ни рефлексов, ни бликов;

- плоскостность фигур – источник света не может иметь иллюзии объема на плоскости, т. к. его можно смоделировать и уви-

деть только при наличии внешнего (бокового) источника освещения;

- прозрачность и цветовое мерцание изображений святых: за счет тонкого наложения цветных пятен друг на друга у зрителя создается ощущение, что внутри него свеча или лампада, формируя особую светоносность образа и особую культуру света и цвета всей иконической композиции;

- святой светит для зрителя (или молящегося), поэтому он или она никогда не изображается в профиль, только в анфас или в трехчетвертном ракурсе с прямым или боковым взглядом из композиции иконы.

Непосредственным изображением света на иконе является особое свечение, в котором пишут Христа или Богородицу, имеющее название **мандорла** (производное от слова миндаль, т. к. свечение в виде мандорлы похоже на миндальный орех). Изображение Христа и Богородицы встречаются на таких изводах, как «Преображение Господне», «Успение Пресвятой Богородицы», «Сошествие во ад», «Спас в силах», «Вознесение Христово». Форма мандорлы на последнем изводе обычно бывает круглой, а также круглые мандорлы бывают на иконах «Спаса Эммануила», Богородичных образах «Знамение», где младенец Христос изображен в круглой мандорле. На многих иконах мандорла встречается в левом или правом верхних углах в благословляющей деснице Спасителя, также локально в мандорле может быть благословляющий Христос и Богородица в верхних углах иконных изображений.

Как правило, мандорла выполняется темным цветом (в иконе «Преображение Господне» мандорла бывает светлой). Есть мнение о том, что первоначальное впечатление о фаворском свете, как о темном и ослепительном пятне. Спаситель и Богородица в своей ослепительной славе изображаются именно в **темном свете**, таким образом иконописцы подчеркивают открытые врата в горний мир в символической форме и через максимальный контраст на иконной плоскости. В мандорле могут изображаться сослужащие ангелы, или тонально еле отличимые, радиальные сегменты, разживленные ассистом, таким образом подчеркивая иерархичность духовного события, что зрительно предлагает порядок, особую культуру и пошаговость восприятия иконописного образа.

Следующим элементом выполнения духовного света на иконах является **ассист** – тонкие золотые нити на одеждах Христа и Ангелов (в некоторых случаях ассист бывает на одеждах Богородицы). Ассист подчеркивает и указывает на божественную сущность изображения. Ассистом разживляют некоторые золототканые элементы одежд, такие как клав (лат. *clavis* – полоса) или клавиий, а также клавус (золототканый прямоугольник на плащах византийских императоров, царей и некоторых великомучеников). Разживляются ассистом различные короны.

Одним из символов, изображающих пейзаж в иконописи, являются **горки и позем**, которые высветляются с помощью специальных «лещадок». Они указывают на духовность иконического пространства.

Если посмотреть на весь строй **высветлений** иконописной композиции, то становится ясным, что имеется **отсутствие т. н. светотени**, которая встречается в иллюзорной живописи. Светотень как компонент любого живописного (иллюзорного) произведения в целом рассматривается как узловой для связи больших отношений света и тени, это самый цветной и сложный элемент живописного строя картины.

Уставная православная иконопись принципиально отказывается от светотени как при написании «личного» и «доличного» письма, довольствуясь лишь постепенным высветлением от темного к светлому (в три и более приемов). В результате создается своеобразный и неповторимый строй высветлений, которые отличают иконический образ от любого другого – картинного. Высветления в иконе имеют особую экспрессивную архитектуру, которая указывает на светоносность иконических персонажей. Данная форма светоносности святых подчеркивает и являет зрителю особую жизнь – духовную синергетику образов. В некоторых случаях эта духовная жизнь представлена в виде лучей славы, исходящих от персонажа (или персонажей), но характер **символики лучей света в уставе плоскостен**, они не размыты, как это можно увидеть в поздней иллюзорной иконописи.

Становится ясным, что композиционный способ выражения света в иконе представляет собой сумму особых элементов, которые символически указывают на те или иные ха-

рактеристики духовного света, которые даны людям в качестве горнего духовного откровения. Изображение света на иконе – это не просто духовная, но и композиционная доминанта в силу того, что **свет иконы – это фон иконы**. Как известно, фоновая характеристика на любой картинной плоскости является определяющей для всего строя любой художественной композиции. Поэтому можно утверждать, что символы божественного цвета являются доминантными для всей композиции иконы.

Цветотональные способы выражения света у уставной православной иконописи имеют основное наиболее заметное качество – это **максимальная контрастность силуэтов изображенных персонажей к фону**, что подчеркивает светоносность этих персонажей и божественный свет через фон. При этом внутренняя тональная разница в локальном пятне изначально потому, что при взгляде на свет не видно значительной тональной градации.

Иконописный цвет особенно неповторим и уникален. Подобного иконописному цветового строя мы не находим ни в одном изобразительном направлении (за исключением тех, которые своим появлением обязаны иконе – это миниатюры Палеха, Мстеры, Холуя, Федоскино и т. п.). Уникальность и неповторимость цвета в иконе заключается в особой передаче внутреннего духовного света святых. Поколениями иконографов разработана целая система изображения фаворского света посредством цветового пятна:

- во-первых, в классической уставной иконе практически нет глухих цветовых пятен, они прозрачны и многослойны, что придает духовному иконическому свету мерцание и невещественность;

- во-вторых, поочередное наложение теплых и холодных прозрачных цветовых слоев в личном письме (а зачастую и в доличном) придает иконическому образу неповторимое свечение. Для усиления этого «нетварного света» в личном письме делаются специальные алые «подрумянки», что усиливает данную особенность;

- в-третьих, ограниченный набор красок и цветовых замесов, а также выбор определенной (мастером или иконописным направлением) цветовой палитры дает возможность выбрать кратчайший путь в выражении

тех или иных **световых особенностей** (так, например, в Ярославской иконе нет зеленого цвета). Ограниченная палитра росписей Феофана Грека подчеркивает нетварность горнего света в изображениях столпников (в росписях Храма Спаса Преображения в Новгороде). По цвету этих росписей ясно, что дар Фаворского света возможен при внутренней аскезе и самоограничении;

- в-четвертых, соотношение цвета и металла (т. е. золота или серебра) подчеркивает особенность света как движущей силы, т. к. мы видим значительную светотональную разницу между металлом и цветом, что дает возможность зрителю увидеть значительный тоновой диапазон, а следовательно, и увидеть движение света от иконы к ее воспринимающему. Духовный свет как бы активно входит в зрителя или предлагает ему возможность углубиться в иконический свет;

- в-пятых, плавная и плоскорельефная моделировка всех цветовых составляющих иконописной композиции и плавный переход от одного цветового пятна к другому указывает на иконический свет как на **идеальный**. Данная характеристика света предлагает зрителю духовную умиротворенность и подчеркивает истинность света – «видехом свет истинный»;

- в-шестых, активные фрагментарные высветления во всем цветовом строе композиции иконы указывают на распространение духовного света в местах духовно-композиционных доминант, что говорит о тождественности света и смысла иконического образа.

Таким образом, вышеуказанная система изображения духовного света в иконе цветотональными средствами показывает на световые приоритеты, где **цвет подчинен свету** и зависит полностью от него. И обратно – **цвет в иконе светоносен**. Отсюда особая цветотональная культура и неповторимость иконы, которая ценна не только молящемуся, но и даже невоцерковленному зрителю. Поэтому икона пользуется повышенным интересом не только в церковном, но и в выставочном пространстве, что активно реализуется в России с 1989 г., когда современная уставная икона впервые была показана на выставке в г. Москве (в палатах князей Романовых на ул. Ильинка). Древние иконы показы-

вались на выставках с конца XIX в., благодаря открытию реставрации.

Технологические способы выражения света в уставной православной иконе за века своего становления и совершенствования достигли высочайшего уровня, о чем свидетельствуют произведения VII–IX вв. и по XVII в. включительно. Начиная с энкаустических икон, художественной базой для которых был Фаюмский портрет, и заканчивая тончайшими лессировками с помощью тонкостертой яичной темперы, уставная православная иконопись выросла до высокотехнологического искусства, где выражение духовного света достигло максимальной степени выразительности (при сохранении всей канонической символики).

Любой технологический прием не является самоценным в силу того, что он существует для воплощения на иконной плоскости тех или иных духовных смыслов. Смысловое объяснение того или иного технологического приема возможно только через призму предлагаемой иконописью духовной логики. В этом смысле одним из уникальных открытий XX в., сделанных выдающимся художником – реставратором Адольфом Николаевичем Овчинниковым, было выяснение того обстоятельства, которое утверждает, что древнейшие иконописцы «...обязательно примешивали пигменты, состоящие из прозрачных цветных кристаллов, – киноварь, аурипигмент, лазурит и др., имеющие блестящую стекловидную поверхность, активно отражающую свет» [8, с. 495]. На этом основании сам автор делает очень точный культурфилософский вывод: «Из этого следует, что в религиозной живописи техника и философия не два различных понятия, а одно неделимое целое. Отсюда их пристальный подбор именно таких минералов, частицы которых наполняли живописную поверхность постоянным свечением...» [8, с. 496]. А.Н. Овчинников также делает утверждение о том, что добавленные кристаллические стекловидные пигменты в колер, нанесенный рядом с золотом на иконной плоскости, создают гармонию. В противном случае колер рядом с золотом «проваливается, т. е. смотрится аппликативным пятном, не связанным с другими элементами живописи» [8, с. 496].

Сама техника нанесения сусального золота имеет богатые и разнообразные техни-

ческие традиции, их известно более сорока. Наиболее доступной считается нанесение золота на марданый лак, а наиболее сложной – нанесение на полимент. Также золото наносится на различные лаки, клеи, мастики. Имеется технология стирания сусального золота (с гуммиарабиком), после данной процедуры золотом можно писать как темперной краской. Наносится золото на различные поверхности фона и отдельные элементы иконы. Эти поверхности могут быть идеально гладкими или иметь какой-либо резной орнамент. С недавнего времени символ божественного света – золото стали изготавливать с различными оттенками (беловатое, зеленоватое, коричневатое, красное), что при нанесении в сочетании придает золоту разнообразие. До появления оттенков золота в качестве подложки (или подкладки) под него использовали различные тонировки грунта или цвета полиментной глины: красно-коричневые, желтые, черные, светло-серые.

Уложенные золотом фоны икон по-разному обрабатывались. На иконных досках имеется отполированные до зеркального состояния золото, шлифованное матовыми разводами, шлифованное упорядоченным шлифованием, нанесенное без какой-либо шлифовки или полировки. Встречаются иконописные фоны с сочетанием различных техник обработки нанесения и покрытия золота. Также золото использовалось в качестве подкладки под какое-либо последующее лессировочное пятно.

Все это разнообразие использования золота в иконописном деле указывает на значимость отношения иконографов к этому этапу, что видно на древних иконических образцах. Так, на иконах X в. из знаменитого собрания икон монастыря св. Екатерины на Синайском полуострове мы видим различные варианты обработки золотых поверхностей (на таких иконах, как «Деисус со святыми на полях», XI в.; «Распятие со святыми на полях», XI в. [9, с. 55]).

Позднее, золото на иконах трансформировалось в золотые оклады и басму, что стало значительно привлекать внимание зрителя своим **«выходом» из картинной плоскости** и акцентированием внимания на фоновом свете у подобных иконообразов.

Под золото выполнялись сложнейшие и виртуозные (в основном плетеные) фоновые

орнаменты, они могли быть контурными и плоскорельефными – сделанные специальными штихелями по толстому (3–8 мм) левкасному грунту. Также подобные орнаменты выполнялись методом наката на влажный левкас.

Такое богатое убранство и разнообразие иконных фонов указывает на особое к ним внимание церкви и иконописцев. Золотой фон – это божественное пространство – рай. В иконописи он символичен, но при этом прекрасен и великолепен. Разнообразие золотых фонов указывает на радость пребывания святых в раю и наличием этой же возможности для человека. Символически запечатленная радость святых от пребывания в свете указывает зрителю на эту же возможность. Сам этот символический свет идет как бы навстречу зрителю с помощью различных особых обработок золота и иконной поверхности.

Золото используется не только как фон, но и как подкладка для живописи. Имеются специальные техники письма по золоту. Так, существуют традиции т. н. «раздельного» письма, при котором образуется тонкий красочный слой, т. к. санкирь накладывается только в теневых местах личного письма, грани различных пятен аккуратно вплавляются друг в друга и при этом цвета не накладываются один на другой (это письмо сегодня восстанавливается трудами братии Киево-Печерской лавры).

Использование техники письма по золоту дает возможность иконографу подсветить тонкую живопись, нанесенную на металл, что придает эффект светоносности любому прозрачному цветовому пятну. Для зрителя – это свечение персонажа внутренним духовным светом.

Искусство нанесения красочных слоев для выражения световых характеристик в иконе со времен поздневизантийского периода имеет весьма сложные технические особенности. Анализ способов нанесения этих слоев указывает на предельную тонкость их нанесения, а также наличие двух технологических подвохов, это: нанесение тончайших лессировочных слоев яичной темперы на белый или цветной левкасный грунт. Имеются произведения иконописи, где нанесено до двадцати лессировочных слоев, и при этом мы видим белый цвет лев-

каса (например, образ «Устюжское Благовещение», хранящийся в Государственной Третьяковской галерее – облачения архангела Гавриила). Показано трепетное и бережное отношение к божественному свету и его сложные перламутровые тончайшие переливы.

Мы выяснили, что вторым технологическим подвохом является нанесение тонких лессировочных слоев темперы на плотную яркую цветную подкладку. Подобная подкладка дает уникальное мерцающее свечение внутреннего божественного света. Например, в костромской иконописи используется ярко-розовая подкладка под облачение младенца Христа во Владимирском образе. Поверх этой подкладки нанесен тонкий вишневым прозрачный цвет, что придает последнему пятну невещественную прозрачность и своеобразную **духовную тайну божественного света**.

В уставной православной иконописи разработана технология нанесения цветового колера **способом «плавей»**. Данный технологический метод подразумевает нанесение тонкого слоя краски с помощью лужицы и растягивания ее к теневым санкирным частям. «Выплавление» ликов таким образом делает его прозрачным и невещественным. Поочередное нанесение плавей одна на другую, чередуя с «подбивкой» (нанесения прозрачного слоя санкиря) придает образу идеальность и неземное (т. к. оно необычное) свечение.

На этапах нанесения плавей в личном письме происходит чередование теплых и холодных цветовых слоев (чередование подрумянки, четырех охрений и трех подбивок) [10, с. 149]. За счет этого чередования теплых и холодных слоев появляется своеобразное светотональное мерцание, что обуславливает светоносный колорит иконописных ликов. Данный колорит подчеркивают т. н. «оживки – белильные черточки на самых выпуклых частях тела» [10, с. 153], эти финишные акценты личного письма придают экспрессивность и **активность движению духовного света** от иконического образа к свету.

В результате становится ясным, что все главные и акцентные места иконического изображения направлены на выражение духовного света. Вся технологическая цепочка выполнения иконического образа не просто

подчеркивает и выделяет свет, исходящий от иконы, а его **формирует**, причем особым технологическим способом, который не встречается ни в одном виде изобразительного искусства. Таким образом, благодаря техническим свойствам выражения цвета в иконе, зритель видит в этом символе нетварность и бесконечность духовного света, который пронизывает всю изобразительнотворческую сущность иконического образа.

Очевидно, что все четыре способа (палеографический, цветотональный, композиционный и технологический) выражения света в иконе взаимосвязаны и взаимодополняемы. Проведенный анализ показывает, что **все способы выражения света соподчинены друг другу**. Одни элементы как бы указывают на другие, не являясь самоценными, они второстепенны для идеи света. Соподчиненность способов выражения света дает возможность в первую очередь выразить светотональность иконы. Таким образом, духовный свет иконы определяет все свои символические средства как единые правила выражения, выступающие в интеграции. Отсюда имеется выражение, присущее всем средствам написания иконы, это **светопись**. Даже цвет в целом и любое цветовое пятно в частности светоносны как символически, так и технически. Более того, восприятие цвета личностью фактически является восприятием света. Известно, что «В природе цвета нет. Это просто одна из особенностей восприятия человека: наш глаз по-разному ощущает потоки света с разными физическими характеристиками» [11, с. 13]. Поэтому можно утверждать, что, **по сути, цвет в иконе – это свет в иконе**. Особые символические оттенки цвета, имеющиеся в православном иконописании мы рассмотрим в отдельной публикации.

Итак, можно сделать вывод о том, что свет в уставной православной иконе – это квинтэссенция духовного начала, необходимого для передачи зрителю (или молящемуся) из мира горнего. Уставное иконописание, по сути, является светописанием. Данную духовную конструкцию мы наглядно показали с помощью графической модели взаимосвязей и особенностей изображения духовного света в уставной православной иконописи (рис. 1). Где одна из Божественных сущностей – Свет (Азь есмь светъ Мiру), а

значит, имена Бога символически раскрываются в иконе, которая, таким образом, **определяется как источник света**. Этот свет рассматривается в иконе как Фаворский, в постулатах мистического учения – исихазма. Фаворский свет Бога **даруется** личности через **изображение света в иконе**, что при культурфилософском анализе определяется как **светоносность иконы**. Понятие светоносности выражено для зрителя в уставной православной иконописи с помощью выявленных в рамках данного исследования **способов выражения света в иконе**, таких как палеографические, композиционные, цветотональные, технологические. Указанные способы формируют некие результаты, которые

выявляют **соподчиненность** этих **способов** друг другу (а также их взаимозависимость и взаимодополняемость). Иконописно-символическое формирование света на плоскости характеризуется как **светопись**, которая непосредственно влияет на **просвещение личности**. Иконописание как светописание указывает на светоносность иконы как на важнейшее и приоритетное начало всего икононического строя, что возвращает нас к понятию иконы как к источнику света. С помощью принципа обратных связей, икона – как источник света напрямую эстетически и духовно через свой (иконический) символ влияет на духовное начало личности.

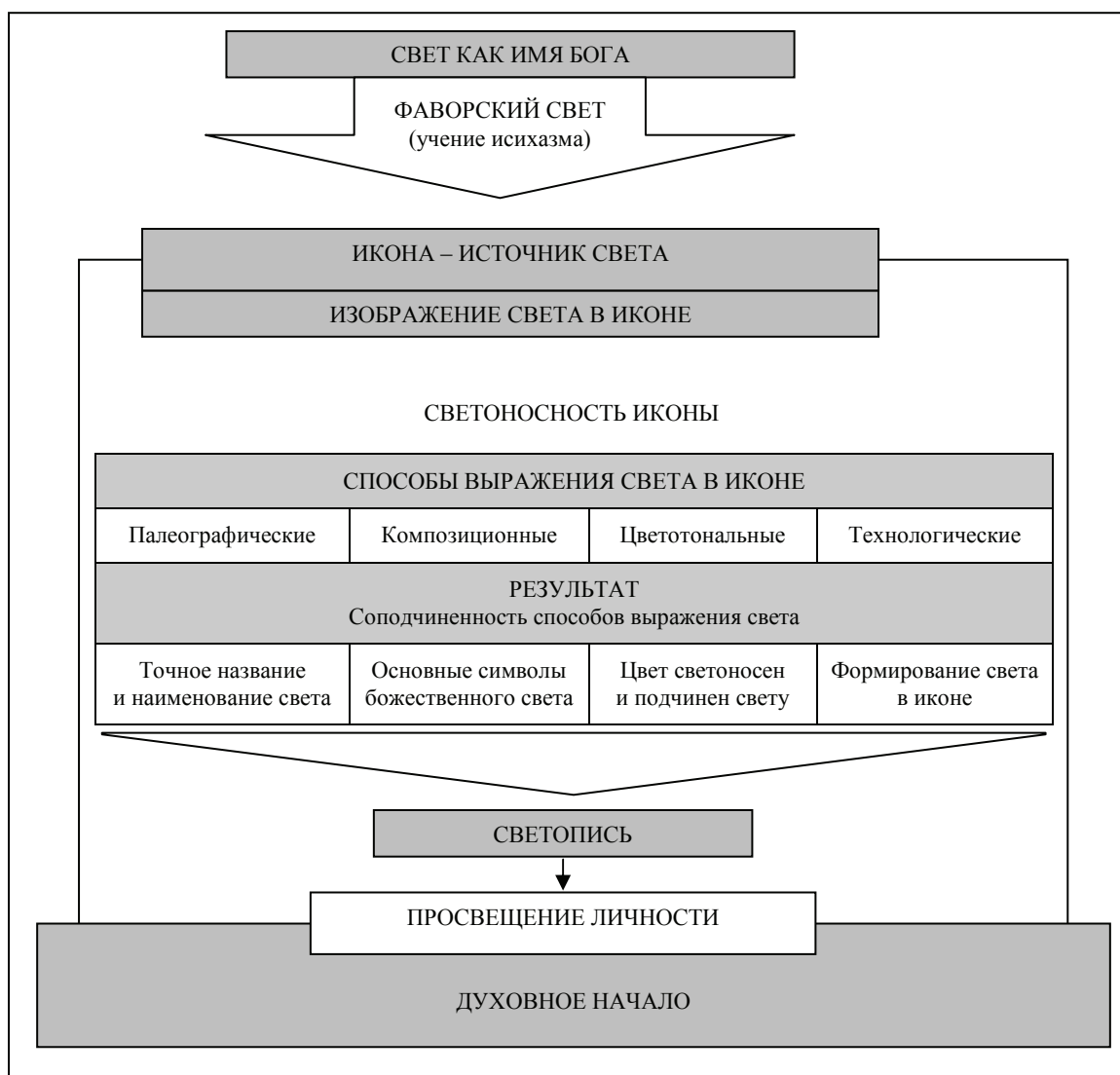


Рис. 1. Модель взаимосвязей и особенностей изображения духовного света в уставной православной иконописи

Таким образом, феноменология божественного света, выраженного через уставную православную икону, предлагает зрителю возможность его вовлеченности в символическое световое пространство, выраженное особыми способами, сформированными многими поколениями иконографов и богословов. Символика духовного света в иконе тождественна ее изобразительно-выразительным средствам в силу того, что икона светоносна по своей сути. Поэтому **изобразительно-выразительное начало иконического образа полностью подчинено идее света**, которая максимально быстро и эффективно способна отразиться в духовном мире зрителя уставной иконы. В этой связи невозможно обычное смотрение иконы, важно видение иконического образа зрителем, который при наличии духовного рассуждения, эстетического анализа и духовного внимания понимает и осознает светоносность иконы как **эффективного помощника** в его (зрителя) духовном становлении и совершенствовании.

1. *Архимандрит Зинон (Теодор)*. Беседы иконописца. СПб., 2003.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 2005.
3. *Экономцев И.Н.* Православие. Византия. Россия. М., 1992.
4. *Никольский М.В.* Символика изобразительно-выразительных средств иконописи // Социально-экономические явления и процессы. Тамбов, 2012. № 4. С. 177-182.
5. Изобразительные средства православной иконы и их символика // Настольная книга священнослужителя: в 7 т. М., 1983. Т. 4.
6. *Флоренский П.* Сочинения: в 4 т. М., 1996. Т. 2.
7. *Филатов В.В.* Словарь иконографа. М., 2000.
8. *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. М., 1999.
9. *Лидов А.М.* Византийские иконы Синая. М., 1999.
10. *Никольский М.В.* Этапы и техника выполнения иконописного образа. На примере иконы «Господь Вседержитель». Тамбов, 2011.
11. *Бреслаев Г.Э.* Цветопсихология и цветолечение для всех. СПб., 2000.

Поступила в редакцию 20.10.2012 г.

UDC 755

LIGHT SYMBOLICS IN AUTHORIZED ORTHODOX ICONOGRAPHY

Mikhail Viktorovich NIKOLSKIY, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Candidate of Education, Professor, Head of Design and Decorative Art Department, Member of Artists' Union of RF; Child's Art School № 2 of Applied and Decorative Art named after V.D. Polenov, Tambov, Russian Federation, Director, e-mail: timnik2004@rambler.ru

The features of symbolics of light in an authorized orthodox iconography are considered. Four symbolical ways of expression of light in an icon are revealed and proved. The graphic model of interrelations and features of the image of spiritual light in an authorized orthodox icon is offered. The concept of a luminous of an icon is defined. The features of influence of symbolics of light in an icon on spiritual formation of the personality by means of the graphic and expressive beginning of an iconic's image are revealed.

Key words: light image in icon; Tabor light; education; ways of expression of light; nimbus; lightgraphy; spiritual beginning.