

УДК 75.046:27-526.26

Иконописный образ в культурном и духовном пространстве

Петько А. Г.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск

При научном исследовании церковного искусства, характеризующегося, в первую очередь, такими качествами, как литургичность и каноничность, возникают определенные сложности. Они связаны с определением места церковного изобразительного искусства в системе современной культуры. Рассмотрение процесса активного возобновления иконописи в 90-е годы XX века и дальнейшего ее развития внутри церковного социума позволяет выявить различные интерпретации понятия иконописного образа среди искусствоведов. В то время как икона в искусстве вполне осмыслена и является предметом изучения многих исследователей, понятие «иконописного образа» нуждается в конкретизации и переосмыслении в контексте современного искусства.

В статье рассматривается понятие иконописного образа с философской, богословской и искусствоведческой точки зрения. Освещается вопрос терминологии основных понятий, используемых при исследовании современного церковного искусства.

Ключевые слова: сакральное искусство, иконописный образ, монументальная храмовая живопись.

(Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 26–32)

Icon Painting Image in Cultural and Spiritual Space

Petko A. G.

Educational Establishment "Vitebsk State P. M. Masherov University", Vitebsk

In church art research, which is characterized first of all by such features as liturgical and canonic character, some shortcomings arise. They are linked with the identification of the place of church fine art in the system of contemporary culture. Consideration of the active revival of icon painting in the 1990s and its further development within church community makes it possible to identify various interpretations of the concept of icon painting image among art critics. While icon in art is quite well understood and is the object of many the researches, the notion of the icon painting image needs specifying and reconsidering in the context of contemporary art.

The notion of the icon painting image from the philosophic, religious and art criticism points of view is considered in the article. The terminology issue of the basic notions used in the contemporary church art studies is considered.

Key words: sacral art, icon painting image, monumental church painting.

(Art and Cultur. – 2017. – № 4 (28). – P. 26–32)

Религиозное искусство на современном этапе проявляет себя как важнейшая составляющая национального наследия Беларуси.

Среди жанров современной культуры иконописное творчество становится одним из самых востребованных, а потому и активно

Адрес для корреспонденции: e-mail: fyrs4@mail.ru – А. Г. Петько

развивающихся жанров современной художественной культуры. Это связано, в первую очередь, с естественной потребностью социума в возрождении духовных традиций, что влечет за собой необходимость восстановления некогда разрушенных культовых сооружений. Процесс обновления религиозного самосознания сопровождается развитием современного иконописного искусства. Поэтому представляется необходимым своевременное изучение данного феномена, наряду с его анализом и систематизацией.

Подвергаются влиянию современного иконописного творчества и светские течения новой культуры. И иконопись также становится важной составляющей современной культурной среды. В связи с этим возникает надобность в разработке определенных критериев оценки и искусствоведческого анализа произведений современной иконописи.

Понятие иконописного образа в современном искусстве формируется посредством основных тенденций развития иконописи и нововведений иконографии. Исследование данных феноменов является необходимым условием для осмысления современной художественной культуры в целом и иконописи в частности.

Среди всех явлений изобразительного искусства икона представляет собой образец одновременно духовной и культурной традиции. Иконопись прошла через всю историю, сохранила и возродила интерес к себе и в конце XX – начале XXI века. Исследование современной иконописи только начинается и требует глубокого культурологического и искусствоведческого изучения.

Богословскому осмыслению иконописного образа уделено много внимания (С. Булгаков, Л. Успенский, П. Флоренский и др.). С искусствоведческой точки зрения мы рассматриваем икону, учитывая труды вышеназванных авторов. Но соотношение между понятиями иконы и иконописного образа, на первый взгляд кажущимися синонимами в искусстве, требует более пристального рассмотрения.

Целью статьи является определение места иконописного образа в сложной системе визуальных образов, наполняющих современное культурное и духовное пространство.

В то время как икона в искусстве вполне осмыслена и является предметом изучения многих искусствоведов, понятие «иконписного образа» нуждается в конкретизации и переосмыслении в контексте современного искусства.

Методологической основой для данного исследования послужили научные труды философско-эстетической и богословской направленности, в которых рассматриваются теория и история зарождения образа в

искусстве, а также исследования по развитию отечественной и зарубежной иконописи.

Феномен образа в искусстве. Образ в искусстве является основополагающей категорией. Скрывая в себе разнообразные механизмы творческого процесса, образ предстает зрителю и побуждает его принять и осмыслить себя. В изобразительном искусстве все художественные средства, будь то композиционный строй, ритм, колорит, эмоциональная определенность – все это служит для создания бесчисленного количества образов, являющихся нам через произведения искусства.

Многоликость образа не заключена лишь в его принадлежности к разным видам искусства. Так понимание образа в церковном искусстве является отличимым от художественного образа светского искусства. И разница эта зачастую существенна. Тем не менее, не касаясь пока богословского и философского содержания образа в церковном искусстве, в частности иконописного образа, заметим, что, так или иначе, он относится к визуальным образам, хотя и имеет свои специфические черты. И они для нас станут более выразительными, если мы вначале дадим общее представление об образе как таковом, рассмотрев механизмы его зарождения и становления в сознании художника.

Образ тесно связан со способностью представления, а также с границами нашего воображения. Если учесть, что категория возвышенного – это способ испытать пределы самого воображения, то мы видим, как за этими пределами исчезает самодовлеющая функция искусства. В среде возвышенного оно играет подчиняющуюся роль, создавая иные по характеру образы, приближенные к сакральной сфере бытия. В церковном искусстве – это иконописный образ [1].

Всем образам, представлениям и фигурациям предшествует схема, схематизм. Схемой является свободный образ, свободное эстетическое представление, не лишнее, как ни парадоксально, единства. Слово «схема» в переводе с греческого обозначает «форма», «образ». Выходит, что схема – это тот же образ, но формирующий сам себя. Это его внутренняя процедура становления относительно самого себя. Прежде чем явить себя, образ должен сформировать свой контур, очерк, форму, которая придавая себе единство, оформляет себя в фигуру. Здесь идет речь о конструировании единства самого по себе, где теряется всякая предметность, выявляя при этом очень высокий уровень абстракции. При этом фигура, имеющая контур, очертания, свой предел, форму, служащую ограничением, не может отвести нас к возвышенному, так как возвышенное соприкасается только с беспредельным, отсылает нас к нему. Но фигура отсылает

нас к прекрасному, к эстетическому наслаждению, в область, где в свои полномочия вступает искусство [2].

Итак, мы положили предел между фигуративным и бесформенным. В пределе есть внутреннее и внешнее. Внутреннее предела устремлено к фигурации – так устроены наши познавательные способности, чтобы все явления оформлялись в фигуры. На внешней стороне предела находится безграничное, или беспредельное. Оно и отменяет все фигурации. И, самое важное, что эти две процедуры не следуют по порядку – они одновременны. Это когда форма отменяется в своем истоке, но у нее есть возможность состояться. И этот механизм, трудный для понимания, напрямую связан с переживанием возвышенного.

Взаимосвязь фигуративности и беспредметности в формировании образа подобна синкопическому ритму, представляясь нам не параллельно, но одновременно. В возвышенном работает другой механизм: это развертывание контура или границ самого изображения. Так возвышенное – это удивление тому, что мы можем придавать чему-то форму, можем наделять что-то единством, не смотря на то, что по другую сторону этого единства находится беспредметность и бесформенность.

На данный момент мы говорим о своеобразном становлении образа образом. Образование образа пребывает у самого своего края, это то, что происходит, имеет место, при этом не имея места. И здесь субъективность рождается из образа, но не наоборот – вовсе не субъект распоряжается образом. Необходимо перевернуть точку отсчета, увидеть все с обратной стороны – так появляется возможность встать на бессубъектную позицию [1].

Теперь в связи с определением образа обратимся к вопросу семиотики, знаковой организации образа. Образ включает в себя сложную систему знаков. Если посмотреть на знак в традиционном его понимании, то знак – это то, что представляет отсутствующее явление. Знак это заместитель. Под отсутствием можно понимать и вещь, и какой-либо нематериальный смысл. Отсутствующее явление можно понимать предельно широко, и знак здесь является, как представление, изображение отсутствующего явления. В традиционном семиологическом понимании, знак – это вторичное и условное по отношению к обозначаемому им. Знак вспомогателен по отношению к тому, что он предполагает, откладывая это во времени.

Итак, знак замещает. В знаковом формировании образа функция обозначения вторична и вспомогательна по отношению к обозначаемой вещи. Но можно подойти к пониманию знака с несколько другой стороны.

Все знаки связаны друг с другом, они взаимодействуют, смещаются относительно друг друга, знаки вписаны в систему сложных взаимоотношений – и все это функционирует внутри образа. Знак, неизбежно смещаясь, перестает быть той целостностью, которая замкнута в самой себе. Он значим постольку, поскольку существует с другими знаками в их постоянном, нескончаемом движении. Иначе говоря, при рассмотрении знаковых систем внутри образа, в первую очередь важны знаки, которые данный знак окружают. Означаемое и означающее знака сами по себе не так значимы как знаки его окружающие. Таким образом, каждое означающее – это понятие, включенное в сложную систему или цепочку.

С образом в искусстве также связано понятие искажения. В иконописном искусстве это проявляется в виде обратной перспективы, в изображении ликов, пропорций фигур и так далее. Понятие искажения в контексте образа имеет два смысла – негативный и позитивный. В первом случае речь идет о том, что связано с физическим распадом, с испорченностью. Но в другом случае мы имеем дело с абсолютным отличием, с областью сакрального. Искажение, уничтожение привычной глазу формы, ее «обесформивание», ведущее к восприятию невидимого. Это важно учитывать при анализе любого произведения искусства, в том числе и иконописного.

Прежде чем окончательно перейти к области сакрального искусства, в нашем случае это монументальная храмовая живопись, которая вплетается в сложную структуру церковного пространства и церковного искусства, отметим еще одну связь или характеристику образа. Н. М. Тарабукин определяя образ в искусстве, говорит о нем как о маске. Набор образов как маскарад, а создание образа как лицедейство [3]. К слову, он не единственный, у кого возникали такого рода ассоциации. Платон определял искусство как мимесис. У Флоренского эта связь распространялась на объяснение взаимодействия образа и Первообраза [4]. В любом случае мы ощущаем родственную связь между образом и маской, искусством и подражанием. Эта ассоциация находит интересное преломление в рассмотрении иконописного образа и церковного искусства, о чем пойдет речь позже.

Соотносимость иконописного образа с понятийной сферой церковного искусства. В искусствоведении существуют разные интерпретации иконописного образа. И тем более они отличны от богословского его понимания, чем более искусство удаляется от категории прекрасного, не соглашаясь служить ей, а претендуя на полную свою самостоятельность. Искусствоведческая интерпретация

образа может уводить далеко от ключевых понятий, связанных с образом в богословии, но главное, чтобы она читалась и понималась в контексте современного искусствоведческого понимания образа. Поэтому ниже будут определены явления, открывающие для нас иконописный образ, и уточнены некоторые термины, участвующие в раскрытии его понимания в искусстве.

В искусствоведении используется значительное количество различных методов для изучения иконы. Среди них богословский, эстетический, иконографический, культурно-исторический, мифологический, стилистический и многие другие. Сейчас часто применяются методы семиотического, математического и геометрического изучения иконописи. Но при комплексном подходе к исследованию иконописного искусства заметен недостаточно сформированный понятийный аппарат в области церковного искусства. В настоящее время в связи с пересмотрением отношения к иконописному образу, появляется потребность в уточнении некоторых понятий, связанных с ним. Область сакрального искусства требует уточнения многих понятий и терминов, которые бы более глубоко отражали ту или иную сторону иконописного образа [5].

Начнем с того, что к иконам непосредственно примыкают произведения монументальной живописи, т. е. фресковые и мозаичные росписи, с характерным для них единством композиции, обусловленным общим содержанием всего живописного комплекса в целом. Кроме того, иконой часто называется миниатюра, которая отличается отсутствием неукоснительного следования иконографическим сюжетам. Именно в миниатюре проявляется большая независимость воли мастера. Связь этих трех видов изобразительного искусства очевидна. Так, например, фрески и миниатюры объединяются общей иллюстративной направленностью. Как те, так и другие представляют собой иллюстрации в широком смысле слова – к некоторому тексту, заданному заранее (фрески) или непосредственно данному (миниатюры), – т. е. иллюстративный комплекс, объединенный единым повествовательным сюжетом. С другой стороны, такие иконные ансамбли, как, например, деисусный чин (или другие чины иконостаса), аналогичны по своим принципам фресковым росписям [6]. Следует отметить, что также как в некоторых случаях техника иконы переносится на миниатюру, фреска подобна иконе не только в основе построения изображения, но и в самой технике обработки материала [7]. Главным и объединяющим свойством среди этих трех видов искусства обладает иконопись. Она является

видом станковой живописи культового назначения, которая имеет определенный ряд религиозных сюжетов [8].

Из всего вышесказанного следует, что изображение выполненное мастером на доске – это икона в узком смысле этого слова. Когда же мы определяем искусство иконописи, имеем в виду не только икону, а иконописный образ в широком смысле. Под иконописным образом здесь понимается изображение, запечатленное на стене, металле, на предметах церковного культа. Техника его исполнения также может быть различна. Иконописный образ может быть написан, выгравирован, вышит, выложен мозаикой и т. д.

Иконопись исследователями определяется как вид живописи, имеющий культовое назначение и содержащий религиозные сюжеты и тематику. В общем значении это понятие определяется созданием сакральных изображений, которые выполняют функцию посредничества между земным и Божественным миром. Эта функция появляется при личной молитве, а также в ходе церковного богослужения, являясь одним из способов проявления Божественной истины. По глубине содержания иконопись во многом превосходит реалистическую живопись, которая лишь иллюзорно демонстрирует глубину пространства, открывая при этом возвышенные мысли художника [9].

Из наиболее значимых видов церковного искусства можно выделить храмовую монументальную живопись. Она прямым образом связана с архитектурой, и поэтому окружает смотрящего на нее человека физически-пространственно, создавая вокруг смотрящего особое сакральное поле.

Далее рассмотрим понятие сакрального искусства. Сакрал от лат. языка переводится как *sacralis* – духовный, священный. Такой термин часто применяют в разных случаях. Им называют древние памятники искусства, в которых художественные и эстетические функции не выделены из культовых и ритуальных. В Древнем Риме храмы, алтари, статуи и священные участки называли близким по значению словом «*sacrosanctus*», что переводится как неприкосновенный. Немного позже, в средние века, уже начали использовать форму «*sanctus*» – «непорочный», «особый», «неприкосновенный», «освященный». В Новое время сакральным стало церковное искусство, произведения которого красиво и умело совмещали дидактические, художественные и культовые функции. Но такое искусство не нужно подразумевать как прикладное или же бифункциональное, потому как его основное предназначение – это стать объектом преклонения, почитания, созерцания и молитвы. Сакральному искусству противопоставляют светское искусство.

Если искусство есть отражение действительности, то совершенно парадоксальным становится определение сакрального искусства. Сакральный – значит сверхъестественный, мистический, иррациональный, Божественный, священный. Сакральное искусство в действительности отражает Вечность. Конечная категория стремящаяся вместить в себя бесконечность Священного. Именно уходом от реального мира в мир Сверхсущего, Высшего, Божественного и отличается сакральное искусство.

Создаваемые произведения искусства в рамках определенной религии несут в себе видение и понимание устройства Высшего, Сакрального. Религиозное искусство разнообразно в соответствии со своими конфессиями и ответвлениями. Оно строго подчиняется основам и догматам той или иной религии, проявляясь в музыке, живописи, скульптуре, архитектуре и т. д. Религиозное искусство соборно. Оно несет на себе отпечаток всех компонентов религии. Церковное искусство, существующее и развивающееся в Церкви, обязательно соотносится с Литургией. При отсутствии данного условия произведение искусства является композицией на религиозную тему. Таким образом, мы понимаем, что сакральное искусство достаточно широкое понятие, включающее в себя православное, католическое, униатское искусство и т. д.

Философское и богословское видение иконописного образа в монументальной храмовой живописи. Произведения иконописи воздействуют на человека своим художественным исполнением. Такое воздействие приводит к возникновению нравственных и эстетических эмоций и чувств [10]. Важно отметить, что совокупность сакральных образов, в частности храмовое изобразительное искусство, не является внешним вспомогательным аспектом богослужения, украшением или обрамлением Литургии. Церковный образ касается самой сути богослужебного действия. Литургия без образа теряет свою полноту и совершенство. Такова внешняя практическая значимость иконописного образа.

Заметим, что «икона» в переводе с греческого обозначает «изображение», «образ». А поскольку мы в нашем исследовании говорим об иконописном образе, условно его переводим как «образ образа». Но образы сами по себе различны по своему значению. Мы можем говорить о визуальном, музыкальном образе, либо о литературном образе. Характеризуясь как «премышление», так или иначе, образ, как таковой, сводится к двум своим ипостасям. Это образ естественный, идеальный, называемый нами еще иначе как Первообраз, и искусственный – в нашем случае – иконописный образ.

Икона – явление совершенно уникальное не только в христианской религии, но и в искусстве. «Для иконописца поставлена задача вывести сознание человека в мир духовный, возбудить ощущение реальности идеального мира, помочь человеку найти свой путь преображения. Икона – не портрет и не жанровая картина, а прообраз идеального человечества. Поэтому икона дает лишь символическое его изображение. Физическое движение на иконе сведено до минимума или вовсе отсутствует. Зато особыми средствами передается движение духа – позой фигуры, рук, складками одежды, цветом и главное – глазами. Там сосредоточена вся сила нравственного подвига, вся сила духа и его власть над телом» [цит. по: 11].

Рассматривая икону с духовной точки зрения правомочно утверждать, что икона всегда является фактом Божественной действительности. Так выражает значение иконописного произведения известный философ П. Флоренский: «Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт. Этот опыт может быть впервые закреплён в данной иконе, так, что она есть впервые возмещаемое откровение бывшего опыта. Такую, как говорят, первоявленную или первообразную икону рассматривают как первоисточник. А могут быть и копии этой иконы, более или менее точно воспроизводящие ее формы. Но духовное содержание их – не новое какое-либо по сравнению с подлинником и не «такое же», как у подлинника, а то же самое, хотя, может быть, и показываемое через тусклые покровы и мутные среды» [цит. по: 4]. Такое понимание духовного пространства иконописного образа дает возможность для существования всевозможных повторений и вариантов иконы с некоторыми видоизменениями основного извода.

Соборность – основа и свойство церковного искусства. Возрождение духовных ценностей прошлого, а также рассмотрение религиозно-эстетических и философских аспектов церковного искусства помогает раскрыть сущность такого явления как соборность православного искусства.

Православное представление о Боге сформировало в философии идею соборности. На основе этой идеи сконструирована иерархически ступенчатая онтология. Божественная Троица здесь выступает как организующее духовное и нравственное начало. Данная онтология, имеющая под собой христианскую мировоззренческую основу, нашла символическое отражение, в первую очередь, в Литургии и искусствах, сопровождающих литургическое действие. Соборность является

основой и имманентным свойством православного церковного искусства. Основой осуществляющей связь песнопений, иконописи и молитв стала единая мысль соединить Бога и мира в соборное целое.

Аскетико-мистическая традиция богопознания является основной формой выражения идеи соборности в ее идейном и содержательном ключе. На канве этой традиции в православном искусстве строится понимание сущности иконописного образа. Форма выражения соборной идеи проявляется в Литургии и элементах, которые ее создают и сопровождают.

Осмысление и постижение соборной идеи Троицы на Руси происходило в большей степени в процессе практики исихазма. Существование произведений церковного искусства выражает идею синергии (сотрудничества) человека и Бога. И познание это не может удовлетвориться бесконечностью, так как нуждается в определенности, пределе, который и есть Троица – «соборность предвечная» [10]. В контексте рассматриваемой нами идеи существует понятие «лестницы логосного восхождения», которая ведет верующего человека к Божественной Троице. Достигнуть Божественной Троицы можно посредством сотрудничества (взаимодействия) с Творцом. Это обусловлено тем, что истинное творение всегда происходит от Бога. Образ Божий проявляет себя в человеке, в первую очередь, в способности к творчеству. Учение исихастов о созерцании божественного света и о человеческом преображении по современным меркам является учением о творческом процессе.

Понимая сущность мировоззрения исихастов, мы можем более полно духовно и исторически представить эпоху, давшую миру великих иконописцев. Творчество Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия может быть верно истолкованным и понятым только в контексте исихазма. Следует также отметить, что именно на этих вершинах духовного искусства ярко прослеживается связь иконописного образа с богословскими глубинами Православия.

Созерцательно-молитвенная практика исихастов, их учение о Фаворском свете и «обожении» наиболее глубоко раскрывают учение об образе, положенное в основу богословия иконы. Все вышеупомянутые иконописцы – Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий – выражают одну всеобщую идею, но каждый воплощает это по-своему (единство не исключает многообразия). Исходя из этого, можно утверждать, что без личного духовно-мистического опыта невозможно православие, а наличие канона в православном искусстве не обесценивает значимость индивидуальности

художника. Произведение церковного искусства лишь художественное свидетельство об идее отображаемого в этом произведении.

Традиция исихазма отражается в концепции церковного искусства Павла Флоренского. В аскетике Флоренский усматривал «искусство из искусств», «художество из художеств», потому как духовное делание является преобразованием «всего существа человеческого». Иноки, просвещенные «умным светом» через создаваемые ими творения несут людям духовное знание, таким образом возвращая их к Первообразу. П. Флоренский понимал творца как носителя одной идеи: «Собор всей твари, весь мир, собранный вокруг Христа и Богородицы». Духовная глубина произнесенной идеи явлена нам в рамках художественных и образных характеристик языка церковного искусства [7].

У Павла Флоренского храмовое действие как явление православного культа рассматривается не только с сакрально-литургической стороны, но и как эстетический феномен. У многих византийских богословов были намечены подходы к эстетическому осмыслению литургии. О. Павел обобщил их на основе духовного и художественно-эстетического опыта и в контексте своего времени. Символическое понимание храмового искусства у Павла Флоренского происходит также на утверждении о наличии иерархической ступенчатой системы, с Пресвятой Троицей как ее вершиной. Данное утверждение мыслится философом как совершенное соборное единство. Художественные и эстетические характеристики богослужения Павел Флоренский исследует в рамках все той же онтологической ступенчатой системы. Богослужбная практика в данном случае понимается им как возможность и способ вовлечения участников литургии от мирского к Божественному.

Выявление различий этих миров указывает на недостаточность натуралистического понимания церковного искусства. Таким образом формируется его символический и эмблематический характер.

Основополагающие характеристики в православном церковном искусстве позволяют сконструировать систему литургических знаков и символов. Православное церковное искусство – это специфическим образом выстроенная богословская система. Ее необходимо рассматривать только в соотношении с жизненными целями, проявляющимися в осуществлении единения Бога и мира. Церковное искусство способствует достижению этих целей. Освоение соборной идеи Троицы основывается на образно-символической методологии. Соборная идея может проявляться в двух отличных друг от друга аспектах

познания Бога. Первый из них аскетический, иными словами индивидуальный, а второй литургический, или коллективный. При этом гносеологическое основание художественного творчества обусловлено идеями церковных подвижников.

Творчество человека реализуется посредством сочетания его воли с волей Бога. Такая синергия человека и Бога есть наиболее точная форма выражения их творческого взаимодействия. Становясь нормой, данная форма взаимодействия находит свое одобрение в рамках Церкви. Норма эта – канон.

Канон – это не жесткая застывшая форма, которая лишает художника свободы творчества. Но это естественное и свободное выражение той жизни, в которой он участвует. Это включенность в свое творчество, в свою жизнь совокупности других областей церковной жизни формируемых канонами. Именно при помощи канона православное церковное искусство способно осуществить функцию художественного языка Церкви.

Каноническая норма позволяет человеку почувствовать необходимость сопричастия с тем, что несет создаваемое им. В литургической жизни Церкви это сопричастие выражалось единством сокровенной истины и сочетанием многообразия субъективного опыта восприятия. Передача истины обеспечивается строгому следованию каноническим нормам. Каноническая икона, как и богослужебная мелодия, как и литургические тексты, есть свидетельство о Божественной истине, проявляющееся на любом духовном и художественном уровне овладения ею [11].

Заключение. В итоге рассмотрения такого явления в искусстве как иконописный образ, а также связанного с ним вопроса терминологии сакрального искусства, в частности иконописного образа и стенописи, можно сделать вывод, что искусство иконы активно рассматривается и переосмысливается на современном этапе. Изменяется понимание его значения в искусстве. Возникает потребность в разработке различных уточняющих либо дополняющих понятий и определений. Также важно определить сущность иконописного образа, его основные характеристики и основные моменты становления и развития.

Религиозная живопись представляет собой индивидуальное творчество живописца. Поэтому с богословской точки зрения она не может быть составляющей церковного

искусства. В церковном искусстве значимо не субъективное, индивидуальное, а объективное, общечеловеческое, начало выражаемое в каноне. Богослужение, осуществляемое по принципу соборности, организуется не только в целом, но и в деталях. Это наполняет и пронизывает все литургическое действие великим духовным смыслом. Нарушение гармонии соборного принципа в творениях церковного искусства ведет к его бессмысленности, а значит и к гибели. Это дает возможность определения соборности смысловым ядром искусства православной церкви. Понятие соборности способно отразить духовную исключительность православия.

Исследование искусства иконописи невозможно без выявления специфики иконописного канона. Канон во все времена, включая рубеж XX–XXI веков, который являлся основой и неотъемлемой частью иконописного языка. Современное осознание роли иконописного канона в искусстве позволяет трактовать его как итог соборного опыта Церкви. Как внутреннюю духовную норму иконописца в ходе передачи образом невидимого мира. Вместе с тем канон выступает носителем традиций и духовного Предания, а также имеет взаимодействие с устоявшейся в церковном искусстве иконографией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петровская, Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. – М.: РГУ, 2010.
2. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.
3. Тарабукин, Н. М. Смысл иконы / Н. М. Тарабукин. – М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. – С. 32.
4. Флоренский, П., свящ. Иконостас / П. Флоренский. – М.: «Искусство», 1994.
5. Лепехин, В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепехин. – СПб.: Изд-во Успенского подворья Оптиной пустыни, 2002.
6. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1983. – С. 22.
7. Флоренский, П., свящ. Обратная перспектива / П. Флоренский // Собрание сочинений: в 4 т. – Paris, 1985. – Т. 1. Статьи по искусству. – С. 125–126.
8. Высоцкая, Н. Ф. Іканаліс Беларусі XV–XVIII стст. / Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, Беларусь, 1992.
9. Иулианна, монахиня (М. Н. Соколова). Труд иконописца / монахиня Иулианна (М. Н. Соколова) // Вступ. ст. Алдошиной А. Е. и Алдошиной Н. С. – [Сергиев Посад]: Свято-Троиц. Сергиева Лавра, 1995.
10. Ильин, И. А. Основы христианской культуры / И. А. Ильин. – СПб.: Шпиль, 2004.
11. Булгаков, С. Н. Икона, ее содержание и границы / С. Н. Булгаков // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Вып. I. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. – М., 1993.

Поступила в редакцию 18.09.2017 г.