

Сафронов Никас Степанович

ИКОНИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ТАЙНА ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ

Статья раскрывает ряд проблем, связанных с созданием и восприятием иконного изображения. Рассматриваются вопросы перспективы, цветового и светового решения иконы. Особое внимание уделяется когнитивным, аффективным и конативным аспектам восприятия иконы личностью в контексте веры как целостного образования.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/38.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 153-157. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

3. **Беньямин В.** Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс]. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения: 12.11.2017).
4. **Богатуров А. Д.** Синдром поглощения в международной политике // Pro et Contra. 1999. Т. 4. № 4. С. 28-48.
5. **В Москве открыли «умный отель» с ИТ-начинкой на 5 миллиардов** [Электронный ресурс]. URL: http://www.cnews.ru/news/top/2017-10-26_v_moskve_otkryli_umnyj_otel (дата обращения: 10.11.2017).
6. **Вершинина И. А.** «Умные» города: перспективы появления и развития в России // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2016. Т. 22. № 2. С. 163-175.
7. **Ганин О. Б., Ганин И. О.** «Умный город»: перспективы и тенденции развития // ARS Administrandi. 2014. № 1. С. 124-135.
8. **Гнедовский М.** Творческие индустрии: стратегия инновационного развития // Творческие индустрии: модель для сборки. М.: Институт культурной политики, 2005. С. 7-15.
9. **Кастельс М.** Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУВШЭ, 2000. 458 с.
10. **Лэндри Ч.** Креативный город. М.: Классика-XXI, 2011. 400 с.
11. **Пестерников Е., Пекар В.** Креативный город [Электронный ресурс]. URL: <http://djwhite.ru/kreativnyy-gorod/> (дата обращения: 12.11.2017).
12. **Психологическое обеспечение разработки и внедрения высоких гуманитарных технологий в регионе с выраженным инновационным потенциалом:** сборник статей всероссийской конференции / под ред. О. М. Красноярецовой. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. 102 с.
13. **Соловьев А. В.** Новая эстетика информационной эпохи: искусство как база данных // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». 2009. № 8 (63). С. 50-55.
14. **Суховская Д. Н.** Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории // Молодой ученый. 2013. № 10. С. 650-652.
15. **Andersen C.** Mapping Intervention and the Network Interface // Art/Net/Work. Aarhus, 2006. P. 18-40.
16. **Dertouzos M.** What Will Be: How the New World of Information Will Change Our Lives. N. Y.: HarperEdge, 1997. 336 p.
17. **Grau O.** Virtual Art. Cambridge – L.: MIT Press, 2003. 426 p.
18. **Landry C., Bianchini F.** The Creative City. A Toolkit for Urban Innovation. N. Y., 2000. 298 p.
19. **Manovich L.** Post-media Aesthetics [Электронный ресурс]. URL: <http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2005.pdf> (дата обращения: 12.11.2017).

ART SPACE OF A SMART CITY: DEVELOPMENT PROSPECTS

Samoilova Elena Olegovna

Shaev Yurii Mikhailovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor

Pyatigorsk State University

blu_sky_angel@mail.ru; existentia20065@yandex.ru

This article is devoted to the analysis of the phenomenon of the art space of the modern city and the prospects of its development. The art space of a modern city is understood as a specific phenomenon arising within the framework of the topos of a smart city, which involves the introduction of the Internet of things and other information technologies into creativity, the processes of aesthetic reception, the design and functioning of art objects. The paper outlines the prospects of the development of art space elements and the corresponding transformations in the aesthetics of modern urban art space.

Key words and phrases: information technologies; computer technologies; Internet of things; Internet; ontology; art space; art; revitalization; modern society.

УДК 7.046; 7.04.017

Искусствоведение

Статья раскрывает ряд проблем, связанных с созданием и восприятием иконного изображения. Рассматриваются вопросы перспективы, цветового и светового решения иконы. Особое внимание уделяется когнитивным, аффективным и конативным аспектам восприятия иконы личностью в контексте веры как целостного образования.

Ключевые слова и фразы: иконоческое изображение; перспектива; цвет; иконопись; модель ожидания; модель обладания; интеллигибельный; сенсительный.

Сафронов Никас Степанович, академик Российской академии художеств, профессор

Ульяновский государственный университет

nikas_safronov@mail.ru

ИКОНИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ТАЙНА ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ

Интерес к иконам не ослабевает на протяжении многих тысячелетий. Исторически сложились несколько подходов к изучению икон, которые различаются не столько по критерию представленных в них наук, сколько по ведущей цели исследовательского интереса. Это: богословский подход, центрированный на выявлении духовных основ самой иконы, процесса ее возникновения, силы воздействия, исторической судьбы и т.п.

Имеется, в частности, обширное святоотеческое наследие Византии, представленное трудами Афанасия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского, Кирилла Александрийского, Максима Исповедника, Дионисия Ареопагита, патриарха Никифора, Феодора Студита, Иоанна Дамаскина, которые весьма глубоко и полно раскрыли духовную сущность иконы, механизмы реализации в иконе духовного опыта.

Философско-религиозный подход нацелен на рефлексию природы иконообразности, места иконы в картине мира личности и общества, аксиологической сущности иконы, разработку религиозно-эстетической концепции православной иконы. Этот подход широко представлен работами, относящимися к рубежу XIX–XX веков, и реализован в трудах русских ученых Д. В. Айналова, о. Сергия Булгакова, Ф. И. Буслаева, Н. П. Кондакова, Н. В. Покровского, Н. М. Тарабукина, Е. Н. Трубецкого, о. Павла Флоренского и др. Важно подчеркнуть, что именно ими была сформирована методология изучения иконы. Позже данную традицию продолжили философы русской эмиграции П. Н. Евдокимов, В. Н. Лосский, Л. А. Успенский и др., а в наши дни – Н. А. Барская, В. А. Бачин, И. Л. Бусева-Давыдова, В. В. Бычков, Н. Н. Третьяков, И. К. Языкова.

Искусствоведческий подход во главу угла ставит внешне фиксируемые характеристики икон, анализируются их декоративно-прикладные функции, сюжетопостроение, техники живописи и т.п. Здесь можно назвать в первую очередь работы теоретиков изобразительного искусства М. В. Алпатова, И. Э. Грабаря, Н. Лазарева, О. С. Поповой, Э. С. Смирновой и др.

В рамках культурологического подхода икона рассматривается как текст культуры, предметом изучения выступают репрезентации в иконе сакральных смыслов, ценность феномена иконы в контексте культуры. Это направление относительно новое и прослеживается в основном в работах последних двух десятилетий. Здесь можно назвать исследования М. Ю. Бакулина «Иконописное творчество в русской православной культуре» [1], В. Н. Колесник «Русская икона как духовная модель Православного культурного космоса» [4], Н. Г. Келеберды «Икона в контексте духовности» [3] и Е. Н. Лиманской «Икона в традиционной русской культуре» [10], Е. В. Швыдкой «Смысл Православной иконы и ее содержание в храмовом континууме» [12]. Отдельно нужно отметить работы В. В. Лепяхина, в которых раскрываются внутренние смыслообразующие механизмы православной культуры [5; 6; 7; 8; 9].

Особняком стоит естественнонаучный подход, в рамках которого представителями точных наук – таких как физическая оптика – рассматриваются характеристики иконы, связанные с ее оптическим восприятием и теми законами оптики, которые в ней воплощаются и которые нарушаются. Данный подход реализован в работах академика Б. В. Раушенбаха.

Множественность подходов и внимание представителей самых различных областей как гуманитарного, так и естественнонаучного знания к феномену иконы, как представляется, связаны с тем, что в ней заключена некая тайна.

Икона в том ее виде, который дошел до наших дней, является результатом долгой борьбы между иконоборцами и иконопочитателями, которая достигла пика в VIII–IX веках. Именно в этот период император Византии Лев III Исавр ввел запрет на почитание икон, а затем последовало постановление церковного собора, получившего название Константинопольского, состоявшегося в 754 году. Другие его названия – Иерийский (по месту проведения в Иерийском дворце) и иконоборческий собор. На соборе были приняты догматы, главные из которых: 1. Иконы повелевалось почитать за идолов. 2. Все поклоняющиеся иконам были преданы анафеме. Спустя почти сто лет, в 843 году Второй Никейский собор эти догматы опроверг, и было окончательно восстановлено иконопочитание.

Суть борьбы состояла в признании или непризнании права на иконическое изображение. В оросе Иерийского собора указывалось, что «всякая икона, сделанная из какого угодно вещества, а равно и писаная красками при помощи нечестивого искусства живописцев, должна быть извергаема из христианских церквей».

Придание иконе легитимности и возвращение иконы в храм стимулировало исследовательский интерес к данному феномену. При этом любое исследование, касающееся икон и всего, что с ними связано, так или иначе содержит в себе явную или неявную попытку раскрыть секреты воздействия иконы на восприятие человеком того, что на ней изображено.

В достаточно большой и протяженной исторической ретроспективе обращают на себя внимание некоторые смещения, а порой и просто ошибки эпистемологического характера. Наиболее принципиальная – это попытка анализировать икону как предмет изобразительного искусства. Она обусловлена объективным сходством иконы и картины. И там и там есть изображение, есть перспектива, есть цветовая палитра, видна рука автора и т.д.

Действительно, в иконе есть много элементов, роднящих ее с изобразительным искусством, но при этом обращает на себя внимание их ярко выраженная специфика. Иконическое изображение целиком и в каждой своей детали символично. В частности, крест – символ мученичества, копьё в руках святого – символизирует победу над темными силами, указующий перст, традиционно изображаемый в правом верхнем углу, – означает Божественный промысел. Если на иконе изображена такая деталь, как лестница, то это не элемент интерьера, как в живописном произведении, а символ духовного возвышения и стремления к Богу; пещера – аллегорическое обозначение входа в преисподнюю и т.д.

То же можно сказать об одежде на изображенных на иконе фигурах. Шуба или пурпурная мантия указывают на принадлежность святого к князям, плащ (приволака) – к воинам, белый гиматий – одежда мученика.

Цвет в иконе также символичен, и эта традиция сохранилась еще со времен Византии. Здесь можно обнаружить некую иерархию цветов в соответствии с обозначаемыми ими символами. Золотистый цвет – это символ Божественного света, это цвет святости, Царствия Небесного. Золотом пишутся нимбы, некоторые

одеяния святых. Иногда его заменяет насыщенный желтый цвет. Бледно-желтый цвет, напротив, символизирует скупость, в таком цвете традиционно изображается Иуда Искарот.

Белый цвет символизирует святость, чистоту и невинность души, шире – праведность. Сходное значение имеет серебряный цвет, который обозначает чистоту плоти. Багряный или пурпурный цвета применяются иконописцами как символ царской персоны. Именно в таких цветах в русской иконописи изображали одеяния святых царей и князей. Красный же цвет – это цвет Христовой крови, пролитой за веру, символ мученика, жертвы. Другие цвета также имеют строго определенное значение, изменить которое иконописец не имел права.

На иконе пишутся не лица, а лики. Их отличие в том, что черты обобщены и нереальны; за счет использования приема изображения глубокого взгляда расширенных глаз возникает впечатление их отрешенности от мирской суеты, строгого, благого покоя и какой-то духовной отягощенности, сочетаемой с безболезненной печалью.

В трудах византийских богословов – Иоанна Дамаскина, Феодора Студита и других была разработана своеобразная теория символов, которая легла в основу иконописи. Она включала, прежде всего, иерархию образов, вершиной которой был Бог как первообраз, единый и сущий, первоначально всего. Бог – начало мира, он вне мира, и Он невидим, неопишем, непознаваем. Но человеку нужно к нему приблизиться, и для этого нужны какие-то образы Бога, которые могут быть поняты людьми. Бог сам являл свои образы ветхозаветным старцам в виде трёх ангелов, неопалимой купины, света с небес и т.д. И в этом плане образы иконы – это ограниченная реализация некоего Божьего, выражаясь современным языком, коммуникативного намерения.

Другой вид образов – Логос, осуществлённое слово божье, воплотившееся в Христе. Это тоже образ, явленный Богом. Это лучший образ Бога – сын. Как писал Иоанн Дамаскин: «Сын есть живое, естественное и во всём сходное изображение невидимого Бога, нося в себе самом всего Отца» [2]. Образ Бога через образ сына может (и должна) запечатлеть икона. При этом Символ – это означающее, но не означаемое, он лишь обладает сходством с тем, что он символизирует, поэтому «икона суть видимое невидимого и не имеющего фигуры, но телесно изображённого из-за слабости понимания нашего» [Там же]. Наконец, третий уровень образа – человек, в отношении которого ограничительные предписания минимальны, и здесь допускается изображение, имеющее некоторое сходство с оригиналом.

Время в иконе тоже весьма специфично. В реалистическом искусстве время и место всегда конкретны и однозначны. Иными словами, на картине изображается тот или иной человек – в конкретный период его жизни, пейзаж – в определенное время года или суток, событие – в момент его осуществления и т.д. В иконе же нередко изображаются вместе люди, жившие в разное время, один и тот же человек изображается дважды или несколько раз, на житийных иконах можно одновременно наблюдать разные эпизоды жизни святого. Природа, присутствующая в иконе в качестве фона, также не имеет примет ни времени года, ни состояния погоды, ни конкретного освещения – оно чаще всего не имеет своего источника, т.к. свет падает отовсюду или с нескольких сторон, в силу чего ярко освещенные места на ликах святых, предметах, одеждах могут быть одновременно и справа и слева, при этом тени в иконе практически всегда отсутствуют, что в живописи невозможно.

Все, что было описано выше, вкуче с другими деталями и атрибутами иконы объединяется в композицию, которая приобретает целостность в контексте задаваемой иконописцем перспективы.

Как известно, перспектива и приемы ее живописного отображения ведут свою историю из Древней Греции и Рима, где использовались при изготовлении театральных декораций. Первым художником, применившим эти идеи в живописи, был Джотто ди Бондоне (1267-1332), а далее с конца XV века закон перспективы стал общепринятым в Европе, и это получило название «ренессансной перспективы». Цвет тоже «работал» на перспективу. Европейская живопись строится на разности интенсивности цветов, предметов на переднем и заднем плане; яркие предметы воспринимаются как стоящие ближе, более приглушенные – как стоящие дальше. Детали заднего плана «приглушены» расстоянием, и весь задний план дается в сдержанных тонах.

В иконе используется так называемая обратная перспектива, которая создается расходящимися линиями. Это достигается за счет того, что точка схода линий расположена не внутри изображения (на заднем плане), а перед ним, там, где находится зритель. В силу этого возникает впечатление, что все линии на изображении расходятся, как бы расширяя пространство образа. Такой прием позволяет выстроить все предметы на передней линии и изобразить их как с тех сторон, что доступны обыденному восприятию, так и со сторон, которые обычный глаз человека видеть не может. Это позволяет в иконе дать в развертке предметы с плоскими гранями и прямолинейными ребрами. Например, у фасада здания изображаются как фронтальная, так и обе боковые стены, у томика Евангелия могут быть видны одновременно обложка и сразу четыре обреза. Лик изображается как бы развернутым по плоскости: видны темя, виски, уши, и все это обращено к зрителю. При этом иконописные «дефекты» усиливаются за счет того, что мастер прибегает к приему подчеркивания дополнительно изображаемых плоскостей и ракурсов. Эти плоскости (раскрышки) часто окрашиваются в яркие тона, выдвигаются вперед и стремятся стать центром иконы. В итоге обратная перспектива иконы подчеркивается еще и цветом.

Фон на иконе обычно более яркий, а одежды людей, которые находятся близко, темные и неброские. В этом случае передний план иконы оказывается как бы распластавшимся под воздействием божественного света, божественная энергия выгибает края изображения, предмет на иконе разворачивается, показываясь с трех сторон, выявляя с наибольшей полнотой его объёмную форму и пространственные соотношения.

Таким образом, обратная перспектива позволяет развернуть пространство изнутри наружу. Предметы, изображенные так, предоставляют зрителю возможность как бы осязать предмет глазами («кожность зримого» у Флоренского), дать почувствовать самодовлеющую жизнь изображенного, независимую от точки

зрения (воли) воспринимающего, дать возможность ощутить объём предметов, одновременно представить их изнанку, оставляя при этом общую композицию плоскостной, не нарушая ее прорывами в «глубину», которая неизбежна в «прямой» перспективе.

Но икона – не портрет и не картина, иконописцы говорят, что прежде, чем начать писать икону, нужно убить в себе художника. Художник – это, по определению, творец и создатель, реализующий себя, свои представления, свой взгляд на людей, события, явления. Иконописец же – посредник, который икону пишет, но не создает, ибо икона, по учению св. Отцов, – «небесное явление» и «подобие» Божественного. Живописец переносит на холст видимое, мирское и телесное, а в иконе как раз и нет ничего мирского и телесного, ее образы являют нам тайну невидимого.

Икона – это текст. Текст происходит от латинского слова *textus* – ткань, соединение. Но это особый текст. Для его понимания нужно владеть определенным знанием и обладать специфическим сознанием. Главная черта этого сознания – символизм. Он был в полной мере присущ средневековому сознанию, которое воспринимало на равных мир видимый и мир невидимый, населенный духами, темными и светлыми силами, образами и пр. В этой связи икона должна была стать посредником между видимым и невидимым мирами, выступить зримым символом невидимого мира, используя для этого иконические образы.

Человек мыслит образами, а они, в свою очередь, опираются на результаты его же когнитивного и чувственного опыта познания мира. Поэтому для превращения образа в стимул духовного переживания нужно его представить в чувственно воспринимаемых формах, опирающихся на повседневный опыт личности. Здесь объективно доминируют технологии и методы живописи. В итоге невидимое изображается в видимых формах, сверхъестественное принимает очертания и выглядит как естественное. Небесное воплощается в земном, божественное – в человеческом.

Богословы часто подчёркивали, что не во всём образ подобен первообразу. Для того, чтобы придать прочность связи между образом и изображением на иконе, требовался особый код, который определял и скреплял текст иконы и обеспечивал бы единую для иконописца и аудитории смысловую основу, облегчал их взаимопонимание и создавал своего рода барьер между иконой и тем, кто этим кодом не владеет. Этот код воплотился в форме канона. Канон определял до деталей действия иконописца, а владение кодом позволяло прихожанам реализовать готовность к личностному общению с теми, кто находится в духовном эоне – некоем пространственно-временном континууме, где открываются возможности мистической встречи со святыми образами, обратить душу к высшему «горнему» миру, войти в своеобразный канал божественного света. Павел Флоренский писал об иконе: «Искусство *напоминательно*, по учению отцов VII Вселенского Собора. В данном случае речь идёт отнюдь не о субъективной напоминательности искусства, а о платоновском *припоминании* – как явлению самой идеи в чувственном: искусство разрывает пределы мира условного и, начиная от образов, через посредство образов, возводит к первообразам» [11].

Возвращаясь к вопросу о тайне иконного изображения, отметим, что анализ его вышеописанных особенностей, его сопоставление с «традиционной» живописью эту тайну до конца не раскрывает. Продвинуться в этом направлении, как представляется, можно, включив в контекст анализа того, к кому обращена икона – человека.

Современному человеку икона часто представляется как произведение наивного искусства, созданное автором, который не изучал основы композиции, рисунка, не владеет перспективой и т.д. В этой связи кажется, что на иконе все «неправильно». Однако академик Б. В. Раушенбах, занимаясь в 60-х годах прошлого века проблемой стыковки космических аппаратов, которая требовала точного визуального контроля за ходом сближения тел в пространстве, обнаружил, что человеческий мозг воспринимает пространство по законам линейной оптики лишь отчасти. Феномен иконы заинтересовал его именно в связи с тем, что иконописцы пытались изобразить пространство как можно более полно.

На основе сравнения различных изобразительных систем ученый пришел к выводу, что пространство воспринимается человеческим глазом искаженно, но мозг человека корректирует эти искажения, и в итоге человек воспринимает окружающее пространство относительно адекватно. Б. В. Раушенбах ввел понятие перцептивной¹ перспективы, которая соединяет в себе разные виды перспектив – прямую, аксонометрическую, обратную, дополняя их субъективным опытом, перерабатывая на основе имеющихся в мозгу алгоритмов.

В контексте проблемы, рассматриваемой в данной статье, можно предположить, что каждый наблюдатель создает свое собственное представление о реальности, которое может отличаться от представлений других людей, наблюдающих те же объекты в то же самое время. Поэтому один человек проходит мимо иконы, лишь взглянув на нее, а другой застывает перед ней в благоговении перед прекрасным, ощущая ее зов к молитве, испытывая душой энергетическое поле силы, излучаемой через икону из Царства вечного света, слыша внутренний Логос и тишину вечности. Это воцерковленный человек. Для него икона – своего рода окно между миром реальным и миром идеальным, между сиюминутностью и вечностью, это окно возможности преодоления ограниченного, падшего, земного мира и приобщения к свободе абсолютного бытия. Войти в пространство иконы и то пространство, что «за иконой» (да и увидеть его), может только человек, являющийся носителем религиозного сознания, верующий человек. У человека неверующего или же номинально верующего (в церкви делят посетителей на прихожан и захожан) имеются определенные барьеры, которые возникают на основе зрительного восприятия, корректируемого предыдущим опытом и знаниями.

¹ Перцепция (от лат. *perceptio*) – чувственное познание предметов окружающего мира, субъективно представляющееся прямым, непосредственным.

У верующего этих барьеров нет, это своего рода эффект безбарьерного восприятия. Можно утверждать, что у человека невоцерковленного, и тем более неверующего, доминирует интеллигибельное восприятие иконы, т.е. основанное на рациональном постижении данного произведения, а у верующего человека восприятие иконы сенсительное, т.е. чувственное.

Здесь мы подходим к еще одному моменту, который в силу ограниченности объема статьи можно обозначить в основном тезисно. Живописное произведение – это всегда, выражаясь современным языком, некая «дополненная реальность». Художник дополняет воспринимаемую им реальность либо социальным содержанием (И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. В. Верещагин), либо мистическими образами (Прерафаэлиты, Г. Моро, М. А. Врубель), либо воображаемыми событиями (А. А. Иванов, Н. Н. Ге, М. В. Нестеров), либо знаковыми фигурами (Э. Нольде, Ж. Руо, С. Дали) и т.д. Для зрителя картина выступает в качестве некоего экрана, на который он проектирует себя, свой опыт, мировоззрение, мироощущение, свою психодраму и т.п. Его оценка картины в значительной мере зависит от степени совпадения некой «модели ожидания», с которой он подходит к этому живописному произведению, с «картиной обладания», которая возникает в процессе его восприятия.

Иконописец же в процессе написания иконы никакой реальности не имеет. Есть лишь священные тексты и канон. А у верующего человека, скорее всего, нет ни той, ни другой модели. У него есть своего рода «калиби в бытии», реальность не довлеет над ним, и он дополняет (а в сознании заменяет) иконное изображение духовным опытом, он совершает движение ввысь, причем не в пространственных, а в иных измерениях, воспринимает икону не в деталях, а целостно, синтетически.

Этому в немалой степени способствует то, что икона, будучи текстом, является еще и частью гипертекста, в качестве которого выступает комплекс храмовых искусств – иконопись, богослужбное пение, церковное зодчество, колокольный звон, слово пастыря. Они способствуют верующему обрести напряжение веры, осознать и прочувствовать и осуществлять постоянные усилия по преобразованию своего внутреннего мира. И икона играет в этом едва ли не ведущую роль.

Разумеется, в рамках статьи невозможно до конца раскрыть тайну иконы как явления, одновременно принадлежащего и миру искусства, и миру веры. Она является воплощением вечности и помогает понять, постичь и осознать многое в нашем художественном (и не только художественном) мире.

Список источников

1. **Бакулин М. Ю.** Иконописное творчество в русской православной культуре: автореф. дисс. ... к. филос. н. Тюмень, 2003. 28 с.
2. **Иоанн Дамаскин.** Три защитительных слова против порицающих святыне иконы [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tri-zashhitelnykh-slova-protiv-poritsajushhikh-svjatye-ikony/ (дата обращения: 23.11.2017).
3. **Келеберда Н. Г.** Икона в контексте духовности: автореф. дисс. ... к. филос. н. Ростов-на-Дону, 2002. 21 с.
4. **Колесник В. Н.** Русская икона как духовная модель православного культурного космоса: автореф. дисс. ... к. филос. н. Белгород, 2002. 23 с.
5. **Лепяхин В. В.** Значение и предназначение иконы: икона в церкви, в государственной, общественной и личной жизни – по богословским, искусствоведческим, историческим, этнографическим и литературно-художественным источникам. М.: Паломник, 2003. 511 с.
6. **Лепяхин В. В.** «Золотой век» сказаний о чудотворных иконах. М.: Паломник, 2008. 315 с.
7. **Лепяхин В. В.** Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. 735 с.
8. **Лепяхин В. В.** Икона и иконичность. Сегед: JATEPress, 2000. 264 с.
9. **Лепяхин В. В.** Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. М.: Русский путь, 2005. 472 с.
10. **Лиманская Е. Н.** Икона в традиционной русской культуре: автореф. дисс. ... к. филос. н. Ростов-на-Дону, 2009. 22 с.
11. **Флоренский П.** Моленные иконы преподобного Сергия [Электронный ресурс] // Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. URL: http://platon.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_russkaja/florenskij_p_a_sochinenija_v_4_tomakh_t_2/15-1-0-2574 (дата обращения: 23.11.2017).
12. **Швыдкая Е. В.** Смысл православной иконы и ее содержание в храмовом континууме: автореф. дисс. ... к. филос. н. Екатеринбург, 2009. 24 с.

ICONIC IMAGE AND THE SECRET OF THE ORTHODOX ICON

Safronov Nikas Stepanovich, Academician of the Russian Academy of Arts, Professor
Ulyanovsk State University
nikas_safronov@mail.ru

The article reveals a number of problems related to the creation and perception of the icon image. The issues of perspective, colour and light solutions of icons are considered. Particular attention is paid to cognitive, affective and conative aspects of the perception of the icon by a person in the context of faith as a whole entity.

Key words and phrases: iconic image; perspective; colour; icon painting; model of waiting; model of possession; intelligible; sensible.