

РИТМ И МЕТАФОРА В ИСКУССТВЕ ИКОНЫ

*О. В. Губарева*¹

Посредством историко-культурологического и интерпретационного искусствоведческого методов исследования показано, что важнейшими выразительными средствами художественного языка иконописи следует считать ритм и метафору, взаимодействие которых – неотъемлемая составляющая образно-семантической системы. Отмечается, что целостный богословско-эстетический образ икон, построенный на ритме и метафоре, является выразителем космогонических представлений святых отцов Церкви, но его практическая реализация в конкретных произведениях была бы невозможна без осознанного творческого участия художника в их создании. Иконописцы никогда не воспринимали иконографию как догматическое установление. Она играла роль когнитивной схемы, направляющей их творческие размышления. Для создания визуальных метафор в иконописи был выработан основанный на линейных повторах и фигуративных подобиях частей ритмический принцип симметрии, который особенно показательно раскрылся в русской иконописи.

Ключевые слова: иконопись, метафорическое сознание, визуальные метафоры, ритм, ритмический рисунок, смысл икон, язык икон.

В настоящее время большая часть искусствоведов рассматривает икону исключительно с историко-богословских позиций, останавливаясь на мировоззренческих аспектах ее создателей. Вопросам восприятия и понимания средневековым человеком окружающей его действительности уделяется крайне мало внимания, и чаще всего поправки на различие современного научно-логического и средневекового метафорического мышления не делаются. Хотя представляется крайне важным при изучении искусства иконы учитывать по крайней мере два аспекта: характерное для Средневековья целостное, нерасчлененное восприятие мира, в отличие от современного структурного, и эстетический и эмоциональный процесс его изучения и понимания, в противоположность современному научно-логическому.

¹ Российский институт истории искусств
190000, Россия, Санкт-Петербург,
Исаакиевская площадь, 5.

Поступила в редакцию 09.07.2017 г.

doi: 10.5922/2225-5346-2017-1-2

© Губарева О. В., 2017

Средневековый человек видел мир как целостный организм, в котором каждая его составляющая — живая часть [7]. Моделью этого живого мира было дерево, и данный образ до сих пор — базовая метафора жизни почти у всех народов. Причем для мирового дерева (Древа Жизни) важна его общая форма, красота частей, их подобие и расположение друг относительно друга. Дерево, форма которого строится на основе фрактальной симметрии, у всех народов выступает символом красоты и гармонии упорядоченного космоса.

Во второй половине XX века оказалось, что сложный фрактальный принцип симметрии — самый распространенный в мире [14], и дерево — ее идеальный образ. Природный фрактал строится на основе многообразного ритмического рисунка, где каждая его часть повторяется как в целом, так и в самых мельчайших элементах, но не механически, а с некоторой «ошибкой», с небольшим сдвигом, особенностью, свойственной живым предметам. Именно такая сложная и живая гармония воспринимается человеком как красота. Бесконечные ритмические повторы, объединяющие живую природу, создают образ целостности мира — онтологический для человеческого сознания.

Современная культурология определяет ритм как важнейшую категорию, через которую выражаются базовые представления человека об устройстве вселенной [9; 13]. Со времен Пифагора ритм мыслится как числовое выражение самой жизни, ее движения и красоты. Испокон веков все, что выбивалось из ритма, разрушало его, воспринималось как источник разделения, а значит — хаоса и смерти [1]. Ритм в искусстве всегда служил инструментом творческого осмысления и выражения гармонии или дисгармонии бытия [8]. В Западной Европе в Средние века были даже введены определенные запреты на некоторые ритмические структуры и интервалы в музыке.

Таким образом, если посмотреть на икону глазами метафорически мыслящего человека, а не практичного логика наших дней, то окажется, что задачи, которые разрешали художники-иконописцы, были не совсем теми, что мы сейчас пытаемся формулировать. Важнейшей задачей оказывается не показать нематериальное и духовное, а создать образ идеального живого мира, существующего как часть гармонической вселенской иерархии. Без этого гармонического единства икона не имела жизни в глазах верующих. И важнейшим художественным принципом для решения подобной задачи был ритм. Именно ритмическая система стала тем «новшеством», которое привнесла Византия в античное искусство. Иконопись стала идеальной системой, воплотившей в искусстве красоту христианского метафорического видения



мира, картину целостного живого бытия, стройный ритм его иерархии, созданной Богом. Икона понималась как часть божественного мира, который несет в себе образ целого (фрактальная симметрия), то есть Образ Божий, и уподобляется ему. Антропоморфный вид целого определялся метафорически: «Тело Христово».

Ритмичность, метафоричность и Христоцентричность — вот то значимое, что действительно хотели выразить, и выразили, в искусстве иконы его создатели.

Об особом значении ритма в иконописи впервые написал в своей (к сожалению, не переведенной на русский язык) монографии «Византийская живопись» Павел Муратов:

Византия не изобрела никакой новой техники, никакого нового метода, никакого нового приема в живописи. Ее роль заключалась в изобретении подчинения всех старых техник, всех старых методов, всех старых приемов новому ритмическому принципу. Этот принцип возник в то же время, что и новая религия. Христианство принесло античному миру новый ритмический язык; христианское искусство, сформировавшись, стало ритмическим искусством [18, с. 174].

А следующая его фраза звучит как пророческая:

Если человечеству суждено войти в новый исторический цикл, который будет не христианским, предзнаменованием этой угрозы станет исчезновение в искусстве ритмического принципа, забвение этой последней доли, которая осталась нам в качестве исторического наследия от Византии [18, с. 174].

В византийской системе живописи ритм превратился в важнейший смыслообразующий элемент иконописи, сделал античную живопись христианской.

Именно сложный ритмический принцип подобия, линейный и фигуративный, сделал возможным для изображения в иконе метафоры — важнейшей категории средневекового восприятия и понимания мира. Читая Священное Писание и творения святых отцов, мы видим, что поэтический язык метафоры был основным языком Церкви вплоть до Нового времени — эпохи развития дифференцированного научного знания. Точный метафорический образ священных текстов понимался сразу любым человеком. При этом он нес в себе огромный объем информации и понуждает человека к сомыслию, сотворчеству.

Тысячелетия метафорического мышления оставили неизгладимый отпечаток в нашем сознании.



В разное время метафора определялась по-разному. В традиционном понимании — это перенесение смысла с одного слова на другое по принципу сходства. Но современная наука расширила это определение, представив метафору как важнейшего участника когнитивных процессов [15; 17]. Сейчас уже доказано, что сама мысль человеческая развивается через сравнение, и она является вездесущим принципом языка. Метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нем. Исследуя состояние инсайта, когнитивная наука объясняет его метафорическим сдвигом, и связывает любую творческую мысль со способностью видеть подобное в непохожем, в качественно разных явлениях. Можно сказать, что метафора не только является носителем смысла, но и побуждает к его нахождению, становится основанием для творческого прорыва.

Такое провидение подобного — это одновременно и мышление, и видение. <...> Прозрение подобного есть осознание конфликта между прежней несогласованностью и новым согласованием. «Удаленность» сохраняется в рамках «близости». Видеть подобное — значит видеть одинаковое, несмотря на имеющиеся различия. Такое напряжение между одинаковостью и различием характеризует логическую структуру подобного. Воображение в соответствии с этим и есть способность создавать новые типы по ассимиляции, и создавать их не над различиями, как в понятии, а несмотря на различия [15, с. 442].

В настоящее время в богословии в целом, в том числе в богословии иконы, термин «метафора» почти не употребляется. Чаще можно встретить такие слова, как «аллегория» и «символ». Но они очень неточны. Разве можно одним из этих понятий объяснить основополагающие евангельские образы: Крест Христов — Древо Жизни, Христос — Агнец, Тело Христово — Церковь, Царство Небесное — Невод и т.д.? Аллегория всегда предполагает узкое, однозначное и назидательное толкование, а символ — это знак-посредник, который связывает сакральное и профанное, видимый человеческий мир с миром Божественного. Символ может создать эмоциональный образ, который вдохновит людей на великие свершения, и даже жертвы, но он не толкует. Напротив, обозначая, символ зачастую скрывает священное под завесой тайны. Метафорический образ может вырасти в символ, но символ никогда не станет метафорой [11].

Язык Священного Писания полон аллегорий и символов, которые сейчас требуют пояснений и истолкований. Но сложные богословские



понятия в нем изложены метафорически, большинство из них понятны и современному человеку, предоставляя необъятное семантическое поле для личного творчества. Стоит ли сомневаться, что уже в глубокой древности делались попытки перевести язык евангельских метафор на язык изобразительного искусства? Самой ранней такой попыткой, наверное, является изображение метафоры «Христос — Агнец», поскольку для христианства осмысление личности Христа лежит в основе веры. И тема Его жертвенного служения — одна из главнейших.

Первые христианские изображения сохранились в катакомбах III—IV веков, где мы находим прямые изображения Христа в виде ягненка или одновременно в виде человека и в образе ягненка. Например, в росписи катакомб Петра и Марцеллина (III век) Христос представлен сидящим на троне, а у Его ног на камне стоит Агнец. В римской базилике святого Климента мозаика триумфальной арки представляет Агнца, выходящего из ворот с надписью «Вифлеем». Очевидно, что ягненок представляет собой или аллегория, или символ Христа. Необходимое для метафоры сопоставление отсутствует, так как пока еще не найден художественный принцип, прием, гарантирующий соединение двух разных фигур в один метафорический образ при восприятии изображения. Таким приемом стал ритм.

В византийской иконописи был найден способ ассимиляции языковых метафор в визуальные образы посредством ритмического рисунка, который получил гениальное развитие в русской иконописи. В лучших своих образцах русские иконы столь многоплановы и ритмически сложны, что их можно сравнить с многоголосой фугой. Например, о «Троице» Рублева Муратов написал:

Посредством линий и красок, унаследованных от искусства, выражавшего с их помощью форму следования природе, Андрей Рублев создал ритмическую форму Божественного бытия [18, с. 173].

Другой великий искусствовед, Михаил Алпатов в своем эссе о «Распятии» Дионисия заметил:

Что же касается таких шедевров, как «Троица» Рублева и «Распятие» Дионисия, то они создавались ради художественного созерцания, для «замедленного чтения», о котором современному зрителю бывает трудно составить представление. <...> Созерцание, ради которого создано «Распятие» Дионисия, носит более имперсональный и возвышенный характер [3, с. 180].

Рассмотрим конкретные примеры того, как ритм в русских иконах рождает метафоры, наполненные богословским смыслом. Упомянутая уже метафора «Христос — Агнец», за невозможностью реализации в живописи, в иконописи была заменена близкой смысловой метафорой «жертвовать — испить чашу». Метафорическое сравнение Христа с Агнцем говорит о чистоте, невинности, смирении, кротости, предопределенности насильственной смерти Христа, о Его жертвенной миссии в мире. В то же время его образ напоминает о спасении от смерти, о ветхозаветной Пасхе. У метафоры «жертвовать — испить чашу» близкое семантическое поле: *Да минует меня чаша сия* (Мф. 26: 39), с одной стороны, и *Пейте от нее вси* (Мф. 26: 20–30), то есть имейте жизнь вечную, — с другой.

Метафорический образ чаши в иконе Рублева «Троица» появляется через ритмическое сопоставление чаши с головой жертвенного тельца на столе и композиционной чаши, которую образуют фигуры двух крайних ангелов. Фигура центрального ангела оказывается так же, как и закланный телец, помещенной в чашу. Создается ясно читаемый образ Божественной жертвы. Не только среднего Ангела, а всей Троицы в Ее единстве. Но иконописец на этом не останавливается. Мотив чаши становится генерирующим для фрактальной симметрии всего образа. В итоге в изгибах локтей, складок одежд — везде повторяющийся мотив чаши разрастается как дерево, Древо Жизни, которое можно схематически даже вычертить, если следовать линейному рисунку иконы. Конечно, Рублев не ставил перед собой такой рациональной задачи. Фрактальный ритм иконы — это музыка, родившаяся в сердце художника. Просто он так чувствовал, так видел мир. В иконе кроме чаши есть и множество других симметрий: и круга, и креста, и смысловых подобий между фигурами (например, между ангелами и домом, деревом и горой за ними). Об этом написано очень много [4; 6; 10; 12; 16; 19 и др.]. Здесь важно подчеркнуть существование ритмической системы, которая рождает не одну, а множество метафор, расширяющих смысл иконы до полного изложения всего Троичного догмата.

Аналогичный образ чаши, в которую погружен уже Сам Младенец Христос, мы видим в богородичных иконах «Знамение». Чашу образуют руки Богородицы со свисающими между ними складками мафория. Метафоры в иконах «Троица» и «Знамение» образуются по-разному: с одной стороны, мы видим ритмическое сопоставление с предметом, изображенным в самой иконе, с другой — это визуальное сопоставление рук Богородицы с реальной вещью. Погруженное



внутри чаши изображение Христа не только указывает на Евхаристическую жертву. Это метафора полисемантическая. Она говорит о предвечности жертвенного служения Христа, о том, что «Богородица – Чаша» Сама тоже погружена в нее и приносит вместе с Сыном Свою жертву. Кроме того, Она – «Чаша, черплющая Радость», поскольку, родив Христа, Богородица принесла в мир радость спасения.

Среди визуальных метафор иконы «Знамение» присутствует не только образ чаши. Можно обратить внимание на подобие между фигурами Христа и Богородицы, в котором раскрывается догмат Боговоплощения: Бог начаток человеческой природы взял только у Богоматери. Вселившись в Ее лоно, Христос сделал Богоматерь первой Церковью (что и изображено на иконе), а Церковь есть Тело Христово, по определению апостола Павла. И мы видим не только это, но и литургическое единство Церкви и Христа (опять возвращаемся к чаше), а также много других смыслов, которые ассоциативно выстраиваются в сознании в процессе внимательного созерцания.

Ритм соединяет части в целое, гештальты [5, с. 73], подчиняющие и определяющие восприятие всех элементов художественного образа иконы. Как результат созерцания целостных перцептивных образов и ритмических соответствий рождаются метафорические сопоставления, исполненные глубоких смыслов.

Метафора – это то, что творится самим человеком в процессе восприятия. Можно сказать, что смысл иконописных метафор создается зрителем в сотворчестве с автором. Через метафору человек познает и одновременно осознает то, что он познает.

Согласно учению Церкви, икона существует и материально, и духовно. Это двуединство соответствует двуединой природе Христа – совершенного невидимого Бога и совершенного телесного человека. В иконе изображается не человек и не Бог, а ипостась Богочеловека Христа. Поэтому и действие иконы двояко: она воздействует на верующего интеллектуально и эмоционально – как материальный предмет искусства; и духовно – в силу Божественного присутствия. Создается икона тоже в двуединстве. Иконописание – это творческое взаимодействие Бога и человека: творчество художника при создании иконы столь же важно, как и соборность канонического мышления, как и участие Духа Святого. Икона настолько же искусство, насколько она выступает литургическим предметом. Ведь именно признание неповторимости человеческой жизни, индивидуальности и личного Богообщения является отличительной чертой христианства. В каждом



конкретном художественном образе присутствует сам художник, который мыслит живописными формами своего произведения, и его богословским языком становятся визуальные метафоры и художественные ритмы. Именно поэтому возможно развитие языка иконописи. И мы видим, что на протяжении столетий иконы никогда не были одинаковыми, не повторяли в точности более древние образцы. При сохранении иконографии и следовании канону они всегда были современным и национальным искусством.

Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории // Августин: Pro et contra: Личность и идейное наследие блаженного Августина в оценке русских мыслителей и исследователей : антология. СПб., 2002 (Русский путь).
2. *Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство. 1967. №1. С. 64–70.
3. *Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия // Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. М., 1979. С. 167–183.
4. *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М., 1992.
5. *Веккер Л. М.* Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М., 1998.
6. *Губарева О. В.* «Троица» преп. Андрея Рублева // Вестник Санкт-Петербургского отделения Российской академии естественных наук. 1998. № 2 (3). С. 288–292.
7. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
8. *Двоскина Е. М.* Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «Demusicalibrixex» : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998.
9. *Колчева Т. В.* Ритм как культурологическая проблема : дис. ... канд. культурологии. М., 2004.
10. *Раушенбах Б. В.* «...Предстоя Святей Троице» (Передача троичного догмата в иконах) // Раушенбах Б. В. Пристрастие. М., 1997. С. 214–229.
11. *Романенко Ю. М., Чулков О. А.* Метафора и символ в культурном обращении // Метафизические исследования : альманах лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. СПб., 1997. Вып. 5 : Культура. С. 46–59.
12. *Салтыков А. А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 398–404.
13. *Соколов Б. Г.* Ритм и смысл // Социальная аналитика ритма : сборник материалов конференции. СПб., 2001. С. 171–174.
14. *Тарасенко В. В.* Фракталы и измерение хаоса // Информация и самоорганизация. М., 1996. С. 92–108.



15. *Теория метафоры* : сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой ; общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журинской. М., 1990.

16. «Троица» Андрея Рублева : антология / сост. Г.И. Вздорнов. М., 1981.

17. Уфимцев Р. Хвост ящери. Метафизика метафоры. Калининград, 2010.

18. Muratoff P. *La Peinture Byzantine*. P., 1928.

19. Ouspensky L., Lossky W. *Der Sinn der Ikonen*. Bern ; Olten, 1956.

Об авторе

Губарева Оксана Витальевна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Российский институт истории искусств, Россия.

E-mail: oxania@list.ru

Для цитирования:

Губарева О.В. Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. Т. 8, №1. С. 24—34. doi: 10.5922/2225-5346-2017-1-2.

RHYTHM AND METAPHOR IN THE ART OF THE ICON

O. V. Gubareva¹

¹ Russian Institute of Art History,
5 Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russia

Submitted on July 09, 2017

Using art history interpretation methods and the methods of historical cultural studies, the author demonstrates the role of rhythm and metaphor as the most expressive artistic means of icon painting. The interaction of rhythm and metaphor is an integral part of the imagery and semantics of icon painting. It is stressed that the entire theological and aesthetic image of icons, which is based on rhythm and metaphor, expresses the cosmogonic ideas of the Church Fathers. However, the practical realisation of this image would have been impossible without the conscious creative contribution of the artist. Icon painters never perceived iconography as a dogmatic prescription. Iconography played the role of a cognitive scheme steering artists' creative ideas. Creating visual metaphors required the development of rhythmic symmetry, based on linear repetitions and figurative semblances of elements. This principle of iconography is clearly seen in Russian icon painting.

Key words: icon painting, metaphorical consciousness, visual metaphors, rhythm, rhythmic pattern, the meaning of icons, the language of icons

References

1. Averintsev, S.S., 2002. The order of the cosmos and the order of history. In: D.K. Burlaka and S.S. Neretina, eds. *Avgustin: Pro et contra: Lichnost' i ideinoe nasledie Blazhennogo Avgustina v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei: Antologiya* [Augustine: Pro et contra: Personality and ideological heritage of Blessed Augustine in the evaluation of Russian thinkers and researchers: Anthology]. St. Petersburg.
2. Alpatov, M.V., 1967. Questions of study and interpretation of ancient russian art. *Iskusstvo* [Art], 1, pp. 64–70.
3. Alpatov, M.V., 1979. The “Crucifixion” of Dionysius. In: *Etyudy po vseobschey istorii iskusstv. Izbrannyye iskusstvovedcheskie raboty* [Studies on the general history of art. Selected art criticism works]. Moscow. pp. 167–183.
4. Bychkov, V.V., 1992. *Russkaya srednevekovaya estetika XI–XVII vekov* [Russian medieval aesthetics XI–XVII centuries]. Moscow. p. 637.
5. Bekker, L.M., 1998. *Psikhika i real'nost'. Edinaya teoriya psikhicheskikh protsessov* [Psychic and reality. Unified theory of mental processes]. Moscow.
6. Gubareva, O.V., 1998. “Trinity” of the monk Andrey Rublev. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo otdeleniya Rossiyskoi akademii Estestvoennykh nauk* [Bulletin of the St. Petersburg branch of the Russian academy of natural sciences], 2(3), pp. 288–292.
7. Gurevich, A. Ya., 1972. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of medieval culture]. Moscow.
8. Dvoskina, Ye.M., 1998. *Antichnaya teoriya ritma: Traktat Avreliya Avgustina “Demusalibrisex”* [Ancient theory of rhythm: A treatise of Aurelius Augustine “Demusalibrisex”]. Ph.D. Tchaikovsky Moscow State Conservatory.
9. Kolcheva, T.V., 2004. *Ritm kak kul'turologicheskaya problema* [Rhythm as a culturological problem]. Ph.D. State Academy of Slavic Culture.
10. Raushenbakh, B.V., 1997. Before the Holy Trinity (Transfer of the ternary dogma in icons). In: *Pristrastie* [Partiality]. Moscow.
11. Romanenko, Yu. M. and Chulkov, O. A., 1997. Metaphor and symbol in cultural circulation. *Metafizicheskie issledovaniya: Al'manah Laboratorii Metafizicheskikh Issledovaniy pri Filosofskom fakultete SPbGU* [Metaphysical research: Almanac of the Laboratory of Metaphysical Research at the Faculty of Philosophy of St. Petersburg State University], 5, pp. 46–59.
12. Saltykov, A.A., 1975. On spatial relations in byzantine and ancient russian painting. In: V.N. Lazarev, O.I. Podobedova and G.V. Popov, eds. *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubezhnye svyazi* [Ancient russian art. Foreign connections]. Moscow. pp. 398–404.
13. Sokolov, B.G., 2001. Rhythm and sense. In: D.U. Orlov, K.S. Pigrov and A.K. Sekatskiy, eds. *Sotsial'naya analitika ritma. Sbornik materialov konferentsii* [Social analytics of rhythm. Conference proceedings]. St. Petersburg. pp. 171–174.
14. Tarasenko, V.V., 1996. Fractals and measurement of chaos. In: K. Kh. Delokarov, ed. *Informatsiya i samoorganizatsiya* [Information and self-organization]. Moscow. pp. 92–108.



15. Arutyunova, N.D. and Zhurinskaya, M.A., eds., 1990. *Teoriya metafory* [Theory of metaphor]. Moscow.
16. Vzdornov, G.I., ed., 1981. "Troitsa" Andrey Rubleva. *Antologiya* [The "Trinity" by Andrey Rublev. Antology]. Moscow.
17. Ufimtsev, R., 2010. *Khvost yascherki. Metafizika metafory* [Tail of a lizard. Metaphysics of metaphor]. Kaliningrad.
18. Muratoff, P., 1928. *La Peinture Byzantine*. Paris. p. 256.
19. Ouspensky, L. and Lossky, W., 1956. *Der Sinn der Ikonen*. Bern, Olten. p. 201.

About the author

Dr. Oksana V. Gubareva, Senior Research Fellow, Russian Institute of Art History, Russia.

E-mail: oxania@list.ru

To cite this article:

Gubareva O. V. 2017, Rhythm and Metaphor in the Art of the Icon, *Slovo.ru: bal-tijskij accent*, Vol. 8, no. 1, p. 24–34. doi: 10.5922/2225-5346-2017-1-2.