

Симонов Александр Игоревич**Simonov Aleksandr Igorevich**

аспирант кафедры философии и теологии
Нижегородского государственного
педагогического университета им. Козьмы Минина
(Мининского университета)

PhD student,
Department of Philosophy and Theology,
Minin Nizhny Novgorod
State Pedagogical University

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ВИДЕНИЯ ИКОНИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

CONCERNING SOME ASPECTS OF ICON IMAGE VISION

Аннотация:

В статье рассматриваются проблема созерцания иконы и лежащий в ее основе вопрос о статусе мистического видения. Подход к феномену видения иконического изображения строится исходя из обращения как к теоретическим, так и непосредственно к практическим сторонам процесса созерцания. В первом случае речь ведется с позиций того, что есть видение «духовным оком» в рамках христианской традиции и каков процесс его визуальной работы. Во втором происходит фокусировка на практике созерцания человеком мира как таковой, что позволяет выявить специфику видения иконы. Итог обращения к проблеме видения носит онтологические смыслы: его прояснение дает возможность трактовать иконическое изображение как специфическую реальность, род бытия.

Ключевые слова:

христианство, икона, образ, первообраз, символ, видение, христианская мистика, преобразование, минимализм, «обратная перспектива».

Summary:

This article reviews the problem of contemplation of icon and the question about the status of mystical contemplation. The approach to the phenomenon of vision of icon image is based on addressing to the theoretical and directly practical matters of the process of contemplation. In the first case, it is referred to reviewing the meaning of vision with the help of "spiritual eye" within the framework of Christian traditions and the process of its visual work. In the second case, the focus is on the practical matter of contemplation of the world by a human. It helps to show a specific character of vision of icon. The result of addressing to the problem of vision has its ontological sense: its understanding gives an opportunity to interpret icon image as a specific reality, a kind of being.

Keywords:

Christianity, icon, image, prototype, symbol, vision, Christian mysticism, transfiguration, minimalism, "reverse perspective".

Любое произведение изобразительного искусства требует практики визуального восприятия. Более того, проблематизация феномена видения идет параллельно с процессом создания изображения и бытования его как артефакта культуры. Видение – это «механизм», предполагающий раскрытие не только визуальной данности предмета, но и его символическо-смысловых составляющих.

Перед взором человека – икона. Ее изображение, как и любое другое, не ограничено данностью плоскости или красочным слоем. Оно требует «визуальной работы», практики общения, предполагающей выход на смысловой и символический уровни. Применительно к иконическому изображению можно говорить о таком видении, которое расположено на стыке трех визуальных практик: концепта духовно-мистического созерцания, разработанного в христианской традиции мысли, подходов к конструированию взгляда философии визуального и специфического, присутствующего иконе, концепта тождества первообраза и образа. Исходя из этого, икона, являя собой специфическую онтологическую реальность, рождает свою практику видения.

Что значит понятие «видение», примененное по отношению к иконе? Первоначально этот вопрос предполагает выделение двух практик видения.

С одной стороны, это уровень «пропедевтического» видения. Здесь встреча с иконой как изображением задействует эстетическую составляющую человеческого восприятия. Эстетика, предполагающая иконографический, описательный подход, преимущественно раскрывает перед человеком икону с точки зрения ее художественной красоты, специфического изобразительного совершенства. Видение здесь сводится к уяснению своеобразия композиции, сюжета, методики изображения. Иными словами, оно направлено на уяснение красоты материальной данности иконического изображения.

С другой стороны, это «проphetическое» видение, рождающее пророческий возглас об узрении явления Бога в мир посредством изобразительной плоскости и возможности повторения указанного акта вновь и вновь через встречу взора созерцающего со взглядом, исходящим от «запечатленной божественности». При этом очевидно, что первый – «иконографический» аспект видения является некой первоначальной основой, рождающей мысль о наличии скрытых смыслов за изображением.

Иконическое изображение, таким образом, предполагает наличие особой практики созерцания себя. С одной стороны, она укоренена в традицию мысли, т. е. в понимание того, что есть видение как таковое в рамках духовно-мистической трактовки взгляда и его возможностей в христианстве. С другой стороны, речь здесь может вестись и с позиции художественной практики, где видение рождается через использование особых схем как изображения, так и восприятия.

Раскрытие статуса видения по отношению к иконе начнем с прояснения отношения теолого-философской традиции мысли к взгляду как таковому. Такая методологическая позиция сразу позволяет выделить две магистральные линии отношения к «видению» в рамках христианства: видение как нечто «профанное», требующее духовной «очистки», и видение как сакральное, мистическое действие.

1. Теолого-философская традиция христианства с настороженностью относится к зрению человека. Причина этому – его укорененность в чувственном, предполагающая неразрывную связь с телесностью. Такое отношение можно заметить уже в доктринальных текстах христианской традиции. Так, в 1-м послании апостола Иоанна Богослова читаем: «Ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего» (1 Ин. 2:16). Зрение – часть мира плоти, оно должно быть одухотворено или отвержено.

Кроме того, негативное отношение к видению связано с тем, что око посредством воспринимаемых образов мира получает чувственное наслаждение, которое может оказаться нравственно неприемлемым для христианства. На это указывает Климент Александрийский, когда характеризует образ христианина («гностический образ жизни») в «Строматах»: «Что касается собственно зрения, то он отнюдь не рад этой способности, если она направлена на образы, вызывающие наслаждение. Ведь он желает видеть и слышать только то, что для него важно» [1, с. 241]. Другой церковный мыслитель, Иоанн Златоуст, в своих проповедях и сочинениях проводит мысль о том, что созерцание посредством чувственного ока может дать лишь познание мира тел и материи, склонного к исчезновению. Человек же должен воспитывать в себе духовно-мистическое видение, способное приоткрыть завесу таинственности над бытием Божественного.

2. В рамках теолого-философских суждений христианской традиции мысли негативные характеристики по отношению к феномену видения заканчиваются на чувственном зрении. Указанная традиция мысли создает специфическую парадигму мистического созерцания, которая, с одной стороны, имеет выход на духовную практику аскетизма, с другой стороны, выражается в особом построении визуального восприятия иконического изображения. Мистическое созерцание, как указывает С.С. Хоружий, является одной из самых давних практик дисциплины человеческого духа, сопровождающих развитие христианства с первых веков его существования и по настоящее время [2, с. 97]. Мистическое видение – это аскетизм взгляда, поэтому и видение иконического изображения предполагает наличие аскетических «ноток».

При обращении к феномену мистического видения для прояснения природы иконы следует учитывать тот момент, что она визуально выражает соборный догматический и духовно-практический опыт христианства. По сути, «плоды» созерцательно увиденного оказываются размещенными на красочной плоскости иконописцем и вновь требуют визуального «прочтения».

Всякое духовное видение есть, используя терминологию С.С. Хоружего, «феория» [3]. Этот термин позволяет раскрыть весь спектр выражения мистического содержания процесса созерцания: оно может являться как «общение», «слияние», «восхищение», «осознание» и др. Вектор направленности мистического ока проходит от «видимого» к «невидимому», иными словами, снизу вверх. Поэтому аскетика здесь необходима, так как она являет себя как иерархия духовно-нравственных идеалов и императивов, открытых для использования, восхождения. Итог «феории» – изменение онтологической сути человека, «обожение». Иконическое изображение в свою очередь являет «обоженное» бытие на своей плоскости. Икона и мистическое созерцание сходятся в единое целое, указывая на единство первообраза и образа.

Тожество первообраза и образа, схваченное духовным оком и художественно запечатленное, являет собой феноменальный центр иконического изображения. Указанная диалектическая связь есть *locus communis* в исследованиях по иконе – как в тех, что имеют теолого-философскую направленность, так и в феноменологических и визуальных «штудиях». Суть его передается апофатически окрашенным суждением Дионисия Ареопагита: «Вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых» [4, с. 327]. Икона своим пребыванием в со-природном человеку мире в общем и в культуре в частности, как считает христианская традиция мысли, визуально являет трансцендентный образ бытия Бога.

Применительно к феноменологии видения единство первообраза и образа может быть представлено как отношение «вещи-в-себе» к ее акциденциальному отражению в «вещь-для-нас». Здесь исследователь визуального встречается со специфическим отношением видимого и невидимого, имеющимся в изобразительном произведении. «Невидимое» ощущается как взгляд,

исходящий от изображения иконы: «Писанный взгляд невидимо обращает взгляд молящегося к невидимому и преображает присущую ему видимость...» [5, с. 46]. Неслучайно представитель французской феноменологии Ж.-Л. Марион созерцание иконы характеризует словосочетанием «перекрестье взглядов».

Таким образом, мистическое созерцание, присущее практикам аскетики, рождает своего рода визуальный «инструмент», специфика которого позволяет производить оптическую фокусировку на наличии трансцендентного бытия, сокрытого за красочной плоскостью иконы. И наоборот, иконическое изображение являет себя родом духовно-мистического созерцания.

Прежде чем обратиться непосредственно к художественной практике, визуализирующей описанную феноменальность иконы и процедуру ее мистического созерцания, задержимся на трактовке феномена видения, представленной в философском творчестве Ж. Диди-Юбермана – современного французского мыслителя, занимающегося осмыслением визуального образа.

Ж. Диди-Юберман, сторонник феноменологического подхода к процессу видения, анализирует преимущественно художественное творчество минимализма. При этом он разворачивает своеобразие мира визуальности с помощью обращения к концепту религиозности, а наравне с этим и к прояснению статуса присутствия/отсутствия при созерцании человеком вещей и явлений мира. Такая установка конкретизируется – магистральная линия рассуждений исследователя проходит через понятие пустоты.

Ж. Диди-Юберман высказывает мысль, подходящую для характеристики того, что есть видение иконического изображения. Как и картина минимализма, так и икона (по большому счету всякий наличный артефакт религиозной культуры) имеют дело со специфической практикой настраивания отношений с данностью или отсутствием за изображением символически-реального смысла. Исходя из этого, характерно обращение «философа визуальных практик» к образу «умирающей матери Стивена Дедала» Дж. Джойса, который присутствует в «Улиссе». Осознание смертности наиболее четко обращает внимание человека на пустоту как под-основу всякого видения. Этот образ «стояния» перед темнотой могилы рождает два визуальных вектора, которые, по нашему мнению, могут быть охарактеризованы как религиозно-мистический и секулярный.

1. Видение как духовно-мистическое действо, на что указывает Ж. Диди-Юберман, проистекает из евангельского возгласа к апостолу Фоме, обращенного сквозь века и к каждому человеку, хоть раз его слышавшему: «Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня; блаженны невидевшие и уверовавшие» (Ин. 20:29). Видение – основа обретения и пребывания в вере. Указанную цитату можно трактовать и как завещание, видя перед собой пустоту, ощущать на умопостижимом уровне наличность присутствующего за изображением священного, трансцендентного духа. Ж. Диди-Юберман пишет: «Не увидеть ничего, чтобы поверить во все» [6, с. 23].

Исходя из указанной практики видения, присущей традиции христианства, икона являет собой стремление выйти за онтологические рамки действительности. Пустота смерти здесь замещается духовным совершенством с характерным для него обещанием нетления. Именно в этом Ж. Диди-Юберман ухватывает специфику иконического видения.

2. Определенно Ж. Диди-Юберман большее внимание уделяет «секулярному» вектору видения, так как именно на нем основывается минимализм как особая визуальная практика. Но при этом методология работы с визуальным имеет много общего с феноменом иконного единства первообраза и образа. Их разделяют мировоззренческие и онтологические установки, при которых смерть есть отсутствие или обещание вечного присутствия. По сути, нужен лишь один шаг в ту или иную сторону.

Ж. Диди-Юберман уверен, что исходной точкой визуальных построений минимализма является следующее положение: «Не видеть ничего другого по ту сторону того, что он видит» [7, с. 27]. Такое видение тавтологично: видим то, что нам видимо. В то же время практика изображения того, что непосредственно видимо, имеет параллели с концептом «ближнего пространства», репрезентируемого иконой Б.В. Раушенбаха, к которому мы обратимся ниже.

Указанное положение минимализма Ж. Диди-Юберман разворачивает в четырех основных принципах:

- 1) объемности изображаемого объекта;
- 2) неделимости объекта – предполагает отсутствие деталей на изображенном предмете;
- 3) отсутствия темпоральных характеристик объекта, всеобъемлющая статика здесь и сейчас;
- 4) отрицания антропоморфизма изображения.

Идеальным итогом, подходящим под все четыре принципа, является геометрическая фигура – параллелепипед, который и используется художниками-минималистами.

Следующим ключевым понятием анализа Ж. Диди-Юберманом минималистского видения выступает концепт ауры. Ученый заимствует его из философско-эстетического проекта В. Бень-

ямина. Конструкт этот связан с «игрой» взглядов созерцающего человека и созерцаемого изображения. Она может быть выражена словами: «Оно смотрит на меня» [8, с. 123]. В этом взгляде отражается все символическое, смысловое содержание изображения. Здесь Ж. Диди-Юберман обнаруживает предел минимализма, дальше которого он не может утверждать отсутствие, пустоту как основу изображения. Иными словами, минималистский параллелепипед наталкивает на мысль, что он обладает ментальной, идейной проекцией своего наличного присутствия. На этом смысловом уровне реальности взгляд призван по-новому организовывать пространство и время. Пространство и время изображения – это плод работы взгляда.

В понятии «аура» минималистский художественный объект находит связь с иконическим изображением. Их объединяет своего рода «виртуальность», нагруженность смысловыми и символическими конструктами. Ж. Диди-Юберман отмечает, что увидеть потустороннее значит созерцать «ауру».

Итак, обращение к «феноменологии образа» Ж. Диди-Юбермана позволяет оценить возможную связь различных практик видения. Ведь икона – это минимализм духа, простота трансцендентной реальности, выраженная на красочной плоскости иконы. Принципиальная основа как минимализма, так и иконического изображения содержится в том утверждении, что созерцающее око направлено в мир и так с ним встречается. Встреча есть общение, предполагающее наличие множества визуальных языков и диалектов. Но при таком большом количестве цель одна – феномен чистого видения.

Проследив то, как на теоретико-философском уровне подходили к разработке феномена видения, обратимся непосредственно к художественной практике, занятой отражением указанного смыслового уровня на изобразительной плоскости. Применительно к иконическому изображению художественная практика будет касаться проблемы отражения пространственных характеристик, «обратной перспективы» и «глубины» изображения.

Процесс визуального восприятия, основываясь на исследованиях Б.В. Раушенбаха, есть двухуровневый «механизм» [9, с. 42]. Первоначально человек получает «ретиальное» (сетчаточное) изображение, представляющее собой простое отражение на сетчатке глаза увиденного. На последующем этапе видения происходит превращение указанного образа в привычный для нас трехмерный вид. Для этого задействуется ментальный уровень человеческого сознания. По сути, человек, основываясь на своем опыте и приобретенных знаниях о мире, конструирует визуально воспринимаемый образ. Поэтому видение в чистом виде оказывается тесно связанным со сферой символического-смыслового.

Процесс перехода между двумя выделенными ступенями видения осуществляется посредством установления глубинной расположенности объектов. Глубина здесь являет себя как размещенность вещей на соответствующих расстояниях от созерцающего. Б.В. Раушенбах выделяет две группы признаков глубины: монокулярные (уменьшение размеров предмета в зависимости от степени удаленности, перекрывание одних предметов другими и т. д.) и бинокулярные (например, отдельно каждый глаз дает разное изображение) признаки. Если монокулярные признаки находят выражение при созерцании предметов, расположенных на далеком расстоянии, то для близкого расстояния к ним добавляются еще и бинокулярные признаки.

Основываясь на отмеченном выше, можно вслед за Б.В. Раушенбахом утверждать, что икона передает «близкое» и «неглубокое» пространство, что способствует установлению общения созерцающего с трансцендентным бытием. Это осуществляется с помощью изображения центра композиционного движения на переднем плане, а статики фона – на заднем. Вхождение в пространство иконы подобно вхождению в специфический мир, обладающий своими онтологическими (пространственными, временными и др.) характеристиками. Икона – «порог», преодоление дистанции.

Икону через концепт дистанции проблематизирует феноменологическая традиция осмысления визуального. Так на теоретическом уровне об онтологии дистанции и ее связи с художественным образом (в том числе иконой) рассуждает Ж.-Л. Марион в работе «Идол и дистанция» [10, с. 35]. Ближе к практике в этом вопросе стоит Ж. Диди-Юберман. В его понимании «образ структурирован как порог» [11, с. 230]. По мысли феноменолога, изобразительное пространство уходит за плоскость изображения. Художественный объект близок к созерцающему, но вместе с этим никогда не достижим, он принципиально отдален, дистанцирован. В этом заключена своего рода обреченность художественного образа, который находится на грани между отсутствием и наличной данностью.

Возвращаясь к практическому выражению процесса созерцания иконы, стоит отметить, что организация пространства в иконе на принципах «обратной перспективы» по преимуществу способствует формированию аскетико-мистического умонастроения по отношению к ней. Это рождает установку на культивирование визуальной методики поисков трансцендентного бытия, сокрытого в

иконическом изображении. В этом смысле видение иконического изображения подобно апофатическому познанию христианского богословия. Такое уподобление связано с тем, что всякая вещь здесь трактуется как «метафора» трансценденции, в которой просвечивают высшие красоты и смысл.

Процесс созерцания иконы с учетом сказанного и с привлечением концепта «кожи вещей» П.А. Флоренского [12, с. 252] имеет в себе ряд визуальных секторов, взаимосвязанных между собой: созерцающий – созерцаемое произведение («символ символа») – «кожа вещи» (или символ) и в итоге сама вещь. Созерцающий человек, встречаясь взором с иконическим изображением, должен пройти путь от простого видения через осмысление символической составляющей к пониманию его сути.

Таков, с нашей точки зрения, путь мистического созерцания иконического изображения. Конечно, он не претендует на всецелое освещение проблематики созерцания иконы, затрагивая только ключевые аспекты этого специфического визуального процесса.

Ссылки:

1. Климент Александрийский. Строматы. Т. 3. Кн. 6–7 / изд. подгот. Е.В. Афонасин. СПб., 2003.
2. Хоружий С.С. Исследования по исихастской традиции : в 2 т. Т. 1. К феноменологии аскезы. СПб., 2012. 240 с.
3. Там же. С. 97.
4. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника / пер. с греч. и вступ. ст. Г.М. Прохорова. СПб., 2010.
5. Марион Ж.-Л. Перекрестья видимого. М., 2010. 176 с.
6. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. 264 с.
7. Там же. С. 27.
8. Там же. С. 123.
9. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. 288 с.
10. Марион Ж.-Л. Идол и дистанция // Символ. 2009. № 56. С. 9–288.
11. Диди-Юберман Ж. Указ. соч. С. 230.
12. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993.