

FRI-229-1-LLSHP(S)-06

POETICS OF THE ICON⁴²

Assoc. Prof. Rumyana Lebedova, PhD

Department of Filological and Natural Sciences, Silistra Branch,

“Angel Kanchev” University of Ruse

Phone: 0887632741

E-mail: rlebedova@uni-ruse.bg

Abstract: *The icon is a sacred non-verbal text. What gives it a special value is its perception as a spiritualized image, through which it becomes possible to touch the divine essence. It has the ability to connect to the perfect beyond, to bring consciousness into the world of the spiritual. This text offers an observation on the aesthetic mechanisms by which this effect is achieved.*

Keywords: *icon, spiritual image, light, reverse perspective, color*

ВЪВЕДЕНИЕ

Иконата е част от изобразителната система, която онагледява философската и етичната същност на християнството. Тя е органически свързана с Източното православие и има познавателно, идеологическо, култово-ритуално и естетическо значение.

Иконата има култов характер и обредна роля в християнското богослужение. Тя е неизменна част от интериора на храма, в който внася красота и чиято атмосфера насища с философски и нравствени послания – наричат я “богословие в багри”. Освен естетически и дидактически, тя има и познавателен характер – носи информация за ключови в християнската религия персонажи и случки, запознава вярващите със светците, които чрез своите дела, чудеса, мъченически подвизи са превърнали живота си в събитие; пресъздава евангелски сцени.

Иконите са сравнявани с “двери, отворени към друга реалност” – в този смисъл имат синтетичен характер. Макар и видими, материални, те всъщност са “явяване, енергия, светлина на някаква духовна същност...нещо повече, отколкото ги признава мисълта” (Florenski, P., 1994:43).

ИЗЛОЖЕНИЕ

Иконата *представя идеята за нещата*, тя потапя погледа в съзерцание. Съзерцателността е духовно проникване, осветен порив, начин да се преодолеят условностите на натурата и да се докосне същината. Прието е от вярващите, че чрез това надмогване над емпирията се отключва vyplътената в иконата чудодейна енергия. Тя е пробуждана и насочвана в определена посока единствено от вярващия, защото истински живот могат да й дадат само онези, които имат сетива за свещеното и копнеж по трансцендентното. За вярващите всяка икона е чудотворна - в смисъл, че чрез нея се осъществява “благодатно присъствие”, чрез нея се осъществява духовно-осезаемо общуване между човека и Бога – тя е особен вид “боговидение” и “богопознание” по думите на С. Булгаков. Чудото присъства и в живота на светците, сцени от които е изобразяван, но чудодейна енергия притежават и самите икони.

Иконата е *пластичен разказ*, чрез който се постига по-голяма популярност на християнските сюжети и по-непосредствено идейно-емоционално въздействие, тъй като е паралелен на словесния разказ. Съдържанието и посланията ѝ са разбираеми, непосредствено

⁴² Докладът е представен пред секция „Езикознание, литературознание, история и философия” на 63-тата научна конференция на Русенския университет „Ангел Кънчев” и Съюза на учените-Русе на 18 октомври 2024 година с оригинално заглавие на български език: ПОЕТИКА НА ИКОНАТА.

въздействащи и достъпни и до неграмотните – по думите на Василий Велики: ”Това, което словото ни съобщава чрез слуха, живописата ни разкрива мълчаливо чрез изображението”. Чрез тях вярващият се приобщава, добива свой дял от Смисъла – осезаемо става част от събитийността на Свещеното.

Иконописанието не е самоизраз, то не предполага субективизъм и импровизация в творческия процес. Тъй като иконата е свидетелство за истината, за да няма сянка върху нея, трябвало да се спазва художествения канон⁴³. Той е определен от литургични и дидактични принципи, произтичащи от решенията на Никейския събор през 787 г.⁴⁴.

Иконописният канон създава унифицирани характеристики на иконописния стил. Те се проявяват по отношение на композицията; характеристиката на времето и пространството; фигуралното изображение; лицеизраза; атрибутите и облеклото; символиката на цветовете; линеарния рисунок, функцията на светлината, използваните материали. Строго регламентирани са основните теми, символиката, технологията на изработка и връзката на иконата със съответни ритуали. Каноничният характер на иконата преопределя устойчивостта на изобразителните принципи, обусловени от живописната схоластика. Те са записвани в иконографски и технически наръчници, наричани ерминии. Изображенията и технологията на изработка са предпоставени и съотнесени с абсолютни по значение и форма положения. Така, в своята непоклитимост и непоколебимост догмата едновременно е израз на пиетет към отвъдното и придържане към сакралните норми; условие за вътрешна убеденост и смирение пред върховните авторитети, но и способ за направляване на вярващите от Църквата, който има регулиращ характер и направлявайки, всъщност ограничава, контролира. Канонът е израз на консервативност, която категорично утвърждава и прави неоспорими тематичните ядра, идейно-емоционалните внушения, естетическите механизми, чрез които са постигнати те, технологията на изработка. Това е една от причините иконите да съхранят трайно характерологичното за дълъг период от време, въпреки различните влияния, които им оказват въздействие и са неизбежни.

При наблюдения върху естетиката на православната икона⁴⁵ неизменно се подчертава, *че иконописното изображение е символно*. Чрез него идеята добива образ и въздейства непосредствено – в религиозен и в естетически план. Такъв тип изображение търси смислова дълбочина и е възприемано като проекция на божественото. Внушенията, които пораждат зримите образи, сякаш изближават от свещен източник, тъй като образите са наситени с *духовен смисъл и са своего рода откровение*. По тази причина *рисунокът е условен*, той не търси натурата. Визуалната достоверност е пренебрегната, пропорциите, формите и съотношенията между предметите са нарушени, перспективата е обратна. Ситуираността на образите в изобразителното поле на иконата е зависима не от тяхната земна, конкретна, реална съотнесеност, а от тази спрямо Бога. Тя определя позицията им в пространството,

⁴³ Произходът на думата е от гр.(образец, правило, норма, закон). Понятието функционира в различен контекст, според който, въпреки общата връзка със свещеното, се открояват Библейски канон, Богослужебен канон, художествен канон.

⁴⁴ Това е Седмият Вселенски събор (787), свикан от императрица Ирина, на който се възстановява иконопочитанието и се прави ясно разграничение между ”почитане” и ”поклонение”- иконите се почитат, те не са обект на идолопоклонство, ”поклонението” е боготворене и е пред Бога. На него са приети 22 правила, които оказват влияние при формиране на художествения канон. Окончателно почитането на светите икони е възстановено и утвърдено през 872 г. при императрица Теодора в Константинопол. Борбата между иконоборци и иконопочитатели е един от големите конфликти и една от големите драми в историята на християнството. Проблемът е обект на изследване от теолози, културолози и историци, тъй като иконоборството е религиозно-политическо движение (Виж: Пигулевская, Н. *Ближний Восток. Византия. Словяне*. Л., 1976; Острогорски, Г. *История на Византийската държава*. С., 2005; Успенски, Ф. *История на Византийската империя*, С., 2001; Мел, Ал. *Християнството*, С., 1968; Норд, Дж. *История на Църквата*. С., 2002; Кочев, Н. *Християнството през IV – началото на XI век*. С., 1997, Т. Коев. *Въведение в Християнството*, С, 1992.)

⁴⁵ Естетиката на православната икона е обстойно проучена от Л. Успенски, П. Флоренски, В. Бычков, С. Булгаков; изследователи конкретно на българската икона са – Н. Мавродинов, Сирак Скитник, Ат. Божков, Л. Прашков, Д. Петканова и др.

което е ценностно натоварено – факт, засилващ асоциативността. Психологическото въздействие на иконата се дължи на определена религиозна нагласа на съзнанието, както и на определен обем познания, на чиято основа се осъществяват асоциациите. Именно те пораждат екстаза, мистичното преживяване, усещането за потапяне в друга реалност ⁴⁶. Семантиката и художественият принцип се обвързват в единство и разчитането на символите, напомня ритуално приобщаване към изначалния смисъл – така всъщност посланията на иконата се универсализират. Символният модус на мислене в случая е обусловен от философските и естетическите концепти на Източното православие. Средновековното съзнание е търсело първообразите в Светото писание – иконописецът е само посредник между две реалности, проводник на Висш смисъл, медиатор между небесното и земното.

Според християнската символика *светлината е неизменен символ на божественото* – тя е възприемана като “икона” на божествената енергия. Аверинцев я определя като “особен, привилегирован символ”, “абсолютна метафора на Бога” (Marazov, I. 1999:157): Бог е светлина и в него няма никаква тъмнина (Първо послание на апостол Йоан Богослов I: 5). В светлината като духовен символ са открити два аспекта – *проясняване* на смисъла, способност да се прозре смисъла на битието и *блясък*, който “възхищава душата, изумява ума и ослепява очите”. Въздействието на светлината е многопосочно – в идеен, емоционален и в естетически план. В православния храм сиянието на светлината няма точен източник, защото теоретически тя се отъждествява с Христос. Светлина извира и от иконите, и от рамките – украсени със злато и сребро, и от обковите на разкошните богослужебни книги, и от украсата на олтаря и трона, и от витражите, и от бляскавата църковна утвар, и от сърмата на златотканите църковни одежди, и от пламъка на свещите, и от разкошните полилеи... Но най-осезаемо и въздействащо – от изображенията на светците, увенчани с ореол. Тя е част от мистиката на храма. Тя е част от философията на цялостното му въздействие. По думите на Флоренски: “иконописата изобразява нещата като производни на светлината, а не като осветени от източник на светлина” (Florenski, P., 1994:121). Самите образи са представяни като духовни чрез обилието на светлина – те са “светоносни небесни образи”, когато сами излъчват светлина (символен образ на духовния пламък, vyplътен в техния дух) и когато са озарени от небесни светлинни потоци или от отделни лъчи. Техниката и методите на работа при иконописата целят именно това внушение. По тази причина златото ⁴⁷ (варакът) има задължително присъствие. То е възприемано като “чиста, без примеси светлина” – отблясък от небесната благодат, защото се свързва и с усещането за достолепие, “слава”, тържественост. Аверинцев подчертава символните перспективи на златото и във връзка с идеята за чистотата на девството (като “духовен блясък”, целомъдрие, нравствена цялостност), и с идеята за нетленността ⁴⁸. Редно е да подчертаем, че златото е соларен символ и като такъв, отправя към огъня и се свързва с идеята за изпитание на всичко, минало през огън: “Пота е за сребро, горнило – за злато, а сърцата – Господ изпитва” (Книга Притчи Соломонови, 17: 3). В Новия завет същата идея се обвързва с мъченичеството – в Първо съборно послание на апостол Петър (I:7) по повод необходимостта да се прояви стоицизъм по време на гоненията, е казано: “та изпитаната ваша вяра да излезе по-драгоценна от нетрайното, макар и чрез огън изпитано злато”. В този смисъл златото е като емблематичен белег на мъченическата съдба и добитата святост.

Иконата е визия на светлината, разбирана като познание и като израз на божествената красота. Докосването до Първоизвора на знание отхвърля всяка сянка на съмнение в

⁴⁶ За човек от друго вероизповедание иконата би била просто предмет на изкуството. Дори да познава и признава култово-религиозния ѝ смисъл, той не би преживял усещането за докосване до трансцендентното, защото няма основа, на която да се създават аналогии между смисъл и образ.

⁴⁷ Със злато са изобразявани ореолите, злато има по дрехите, върху свитците и книгите – като знак за мъченичество, благочестие, дълговечност, тържественост и слава.

⁴⁸ Със символиката на нетленното е натоварен и образът на пауна – ключов в иконографията и обвързан с надеждата за “обожението” на плътта.

божествената мъдрост, както и в истинността на изобразеното - те са като просветление за смисъла на битието и като като светлоносна надежда за благослов и спасение (Бог е *Светлина, която осветлява всеки човек, идец на света.* (Йоан 1:9)). Идеята е реализирана и в естетически план – в иконите няма сенки – факт, който добива повече философски и символичен, отколкото чисто технологичен смисъл. Озареността на образите е възможност за религиозно въздействие – съзерцаването се превръща в преживяна причастност към божественото начало.

Философията на светлината оказва влияние и при изграждане образите на светците – те са някак прозирни – през тяхната бледност сякаш извира приглушена всепроникваща светлина. В източната православна живопис безплътността на образите е продиктувана от презрението към плътта като нещо нечисто. Самоотричането, грижата за духовната чистота, животът във въздържание са разбирани като възможност за спасение и път към небето. Демонстративното отричане от обемността и триизмерността при изображението, подчертаната бледност като израз на аскетизъм и интензивен духовен живот придава на образите благородство, пределна одухотвореност и сияние. Те са едновременно зрими, но и не от мира сего. В този смисъл това са не лица, а ликове, изваяни чрез финеса на чистия и успокоен в ритма си линеарен рисунък, но излъчването им е плод и на “светлинно преобразяване на лицето в лик” (Florenski, P., 1994:31). Така иконописецът подчертава символичното в тях и ги представя като носители на свръхземна сила, защото ликът е онтологична проява. Той е “осъществено в лицето Божие подобие”, “свидетелство за Първообраза” (Флоренски).

При физиономичното изграждане на образите канонът повелява лицата да са издължени. Фокус на изображението са очите – подчертано уголемени, властно отправящи към явната асоциация с “огледало на душата”. Печални, изразяващи благод, кротост и спокойствие или строго пронизващи – те са със зеници без светлина – едновременно взрени в света наоколо, но и някак откъснати от него, потопени в себе си, свръхсъсредоточени. Тънките носове и умалените устни приглушават всяка чувственост (иконата е “пост за окото”) и внасят аристократизъм в излъчването. Той е засилен от умалената брадичка и подчертаната големина на челото. Благородната извивка на овладения линеарен рисунък, чрез който са очертани надочните дъги, сякаш внушава, мисълта (за Бога) и стремежа им към Него. Фигурите излъчват пределна овладяност, липсва усещането за импулсивност – те са или статични, или в движение, но умерено, спокойно. Няма външна динамика – тя се компенсира от духовното излъчване, извиращо от жеста и позата, които внасят пластичност в изображението, но имат информативен характер и най-вече психологическо въздействие. Най-експресивни и най-често повтарящи се в иконографията са молитвеният жест (издигнати или обърнати към небето ръце) и жестът за благослов. Ръцете са фини, с издължени пръсти, движенията са плавни, но пределно изразителни и пораждащи властното усещане, че в тях е съсредоточена огромна енергия, че излъчват духовен импулс, че са средоточие на невероятна чудодейна сила. Всъщност жестът най-осезаемо създава усещането съприкосновение, споделяне, духовно обвързване. Позите са различни, но неизменно изразяващи чувства – превит гръб като израз на покорство пред волята Му, горестно склонена глава като проява на скръб, издигната към небето глава, като че да чуят шепота Му, издигната ръка с меч или копие като противостоене и битка със злото. Фигурите са изцяло или три четвърти обърнати към този, който ги гледа, за да се създаде визуален контакт, духовна връзка. В профил се изобразяват неполучилите святост (напр. източните мъдреци или пастирите в иконите, изобразяващи Рождество Христово). Прави впечатление разточителният блясък на дрехите, които също са извор на светлина - щедро раздиплени в множество гънки и цветове. Те приглушават фигуративно телесните извивки, за да игнорират чувствеността, но едновременно с това имат смисъла на украса в нравствен аспект. По думите на Флоренски дрехите са “тъкан от техните подвизи”, своеобразен образ на тяхната праведност (Florenski, P., 1994:91). Светците воители носят ризници (св. Димитър, св. Георги, св. Архангел Михаил,

св. Теодор Стратилат). В зависимост от символиката на цветовете дрехите имат и определен идентификационен смисъл. Той се постига и чрез атрибутите – светото писание (Христос) – то е неизменно живописен център на иконата, свитък (пророците и апостолите), жезъл – символ на властта, кръст (св. Константин и Елена, св. Марина като пазители на християнството), корона - с царска са Христос и Богородица, другите светци – с архиерейска, цвете (крин) носи св. Архангел Гавраил при Благовестието, меч или копие имат светците воини...

В иконографията съществува утвърдена *символика на цветовете* – те не са просто декоративно-колоритен елемент от цялото, а активно участват в изграждане на идейно-емоционалния план: пурпурният цвят символизира царственост, тържество, слава; яркочервеният е символ на живот, пламък, животворна светлина, на кръвта и жертвеността; белият – на чистота, неопетненост, девство, духовна простота; черният – на скръб, мрак, край, смърт; зеленият се асоциира с младост, цъфтеж, земя; синият носи символиката на трансцендентност, непостижимост, небесна истина, спокойствие, благородство; жълтият и златният символизируют светлината и блясъка, те отправят към представата за царствена и божествена светлина.

Идейно-емоционалните внушения в иконописца са постигнати и чрез *архитектониката*, в която се открояват с най-голяма експресивност цветовият и линеарният ритъм. Композиционното извеждане на идеята се осъществява именно чрез ритмичното хармонично разположение на фигурите. Условно изградените пейзажи и олекотените, като че безплътни фигури са създадени най-вече чрез изразните възможности на линеарния рисунък, който внася ефирност, одухотворява, но поддържа усещането за строгост, порядък, премереност, достолепие, без никакви изблици на фриволност. Линията създава богат регистър от асоциации. Различна като плътност и извивка, дръзко устремена или ласкаво закръглена, отривисто изтеглена или щедро раздиплена – тя е еднакво изящна. Линията създава пулса на изображението и провокира настроението при възприемането на иконата. Ето как характеризира нейното многообразие Н. Мавродинов:

...Чуни се като житен сноп в първите прегради, които среща, разлива се като течаща вода, пръска се като светлините на фойерверк. Нейната недействителност, идеалност и привидните ѝ капризи са съставна част от общата концепция на художника... (Mavrodinov, N., 1946:17).

Чрез линията, колорита и перспективата се постигат условността и стилизацията на изображенията, за да бъде изведен на преден план – освободен от материята – философско-дидактичният смисъл. Той се уплътнява и посредством *обратната перспектива*. Наблюдения за нейната същност има във всички текстове, посветени на средновековната живопис, но ще се спрем на изследването на П. Флоренски, защото то има обобщаващ характер и поставя акцент върху философските ѝ импликации. Флоренски опровергава твърдението, че нарушените перспективни правила в иконописца са израз на наивност, невежество и несъобразност и защитава тезата, че те са съзнателен метод (Florenski, P., 1994:143), чрез който се постигат символичните задачи на иконописца, че средновековните иконописци “не не умеят, а не искат” да спазват принципите на перспективата и имат своя система, свой стил.

Особеностите на обратната перспектива – различни центрове на изображението, отсъствието на определен фокус на светлината, цветовото подчертаване линията на разделката, видимостта на фрагменти от сгради и фигури, които трябва да са всъщност скрити от погледа, незапълнените места, открояващи изпъкналости и неравности, липса на пропорционалност, раздалечаване паралелите към хоризонта, нарушаване на формата – всъщност *взривяват натурализма*. Така се акцентува върху *духовното преживяване и търсенето на смисъла под зримата обвивка на нещата*. Дистанцирайки се от натурата, иконата е изображение, което “по необходимост е символ на символа, доколкото самата

обвивка е само символ на нещата. От картината съзерцателят върви към обвивката на нещата, а от обвивката – към самия предмет” (Florenski, P., 1994:1999).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всички компоненти на иконата и всички естетически механизми, посредством които се създава тя, са обединени от общата задача – да насочат вниманието, мисълта и чувството на вярващия към света на Свещеното и така, приобщавайки го, не само да бъдат свидетелство за друго битие, а и благовестие за възможното *спасение*. Като откровение, послание и призив тя изтръгва човека от битовизма, открива духовни перспективи пред него и му дава възможност да се докосне до абсолютните стойности.

REFERENCES

- Bulgakov, S. (1994). *Orthodoxy*. Sofia: Hristo Botev (**Оригинално заглавие:** Булгаков, С., 1994. *Православието*. София: Христо Ботев.)
- Mavrodinov, N., 1946. *Old Bulgarian painting*. Sofia: Bulgarian Historical Society (**Оригинално заглавие:** Мавродинов, Н., 1946. *Старобългарската живопис*. София: Българско историческо дружество.)
- Marazov, I. *Gold in the symbolism of early Byzantine culture*. Literary Thought, 1999, vol. 2 (**Оригинално заглавие:** Маразов, И. *Златото в символиката на ранновизантийската култура*. Литературна мисъл, 1999, кн. 2.)
- Florenski, P., 1994. *Iconostas*, Sofia: LIK (**Оригинално заглавие:** Флоренски, П., 1994. *Иконостас*, София: ЛИК.)
- Ouspensky, B., 1992. *Writings. Volume 1: Semiotics of Art*. Sofia: Science and Art. (**Оригинално заглавие:** Успенски, Б., 1992. *Съчинения. Том 1: Семиотика на изкуството*. София: Наука и изкуство.)
- Ouspensky, L., 2001. *Icon Theology*. Sofia: Omofor (**Оригинално заглавие:** Успенски, Л., 2001. *Богословие на иконата*. София: Омофор.)