

УДК: 72.012.23

ББК: 85.103

A43

DOI: 10.18688/aa177-8-67

Н. А. Яковлева

Творчество и сотворчество в картине и иконе. К постановке проблемы

¹⁹ *Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел [их] к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей.*

²⁰ *И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым... (Бытие, 2: 19–20)*

Согласно Библии, со СЛОВА начался процесс освоения человеком мира, в котором ему определено жить. Слово было и остается важнейшим орудием познания мира среди других: образа — в искусстве, эксперимента — в естественных науках, математики — в науках точных. Конечно, все способы познания мира при необходимости и по возможности заимствуют друг у друга нужные им методы и приемы. Но для гуманитарной науки слово — понятие, получившее дефиницию и возведенное в ранг термина, — остается важнейшим инструментом.

В то же время слово может стать орудием манипуляции индивидуальным и коллективным сознанием, а понятие, не ставшее термином, сыграть в науке — и не только в науке! — негативную роль.

Так атеистическая советская власть, определив икону как предмет культа, безусловно, оказала воздействие на ее массовое восприятие и сделала возможным варварское уничтожение икон теми, кто недавно называл икону святым образом, а себя православными людьми. Не будем останавливаться на вопросе о том, насколько готова была православная Россия к такой перемене, — это проблема особая, но деятели культуры спасли русскую икону, сумев доказать власти, что она есть произведение искусства, что художественные иконописные шедевры составляют культурное наследие, а также достояние республики — материальную ценность, что было немаловажно в критической социальной ситуации.

Такое манипулирование словом сыграло важную роль в те трагические для православия и русской национальной культуры дни. Однако ценой подмены понятия стало печальное, до сего дня не до конца осознанное последствие.

Определение иконы как художественного произведения отсекало ее родовое качество — сакральную составляющую. В результате, при всех очевидных заслугах советских культурных деятелей по собиранию, охране и исследованию русского иконопи-

сания, заслугах, которые невозможно переоценить, массовое восприятие иконописного образа было на долгие десятилетия обеднено и деформировано.

Сегодня в России, возвращающейся к православию, возрождение русского иконописания обрело острую актуальность. Однако многие дискуссии, разворачивающиеся вокруг этой проблемы, на поверку оказываются едва ли не следствием того, что и сегодня не определены основополагающие понятия: «иконописание» и «иконописный образ». Используемые ныне определения понятия «икона» можно условно свести к двум, в какой-то мере оппозиционным: *икона* — это (а) для верующего — прежде всего *священный образ* [11; 20]; (б) для искусствоведа — *живописное изображение лиц или событий библейской и церковной истории в христианском искусстве* [3; 4; 13; 16].

Закрепились обобщающее достаточно позднее слово «*иконопись*», близкородственное слову «*живопись*», заменившее исконное — «*иконописание*» («*образописание*»), однопорядковое понятию «*Священное Писание*». Словом «*иконописание*» и сегодня чаще всего определяется дисциплина, преподаваемая в учебных заведениях соответствующего профиля [1]. Нивелируется представление о том, что икона есть нечто *особое*, и особенности ее выходят за рамки художественных отличий¹. Как священный образ икона была и остается предметом изучения *богословия*, которое сосредоточено на сакральном ее содержании и предназначении [20]. Но сакральная сущность иконы не в полной мере оценивается и в богословии².

В искусствоведении на первый план выходит художественная ценность иконы.

В практической реальности богослужения художественный уровень иконописного образа отходит на второй план, уступая место *благолепию*: чин освящения сглаживает существенные различия между образом кисти великого художника и печатным образком, воспроизводящим далекий от художественного совершенства оригинал. Для прихожан подлинность и ценность образа удостоверяется фактом его *освящения*.

Расходятся искусствоведение и богословие и в исследовании бытия иконы. Богословие утверждает ее сакральное происхождение [20, с. 7–17]. *Нерукотворные образы* Иисуса Христа и Богородицы, а также иконы, принадлежащие — согласно преданию — кисти апостола Луки, признаются изначальными и совершенными *первообразами* для иконописания.

История искусства вводит иконописание в художественный процесс как его органическую составляющую, укорененную в традиции римского и фаумского портретов. А затем проследивает обусловленность динамики иконописного образа обстоятельствами, местом и временем его создания [12; 13 и многие другие].

¹ Для светского искусствоведения икона — артефакт, произведение искусства. Даже верующие искусствоведы (а таких среди специалистов всегда было немало), опасаясь скомпрометировать свое имя в «чистой науке», предпочитают сосредоточиться на художественных особенностях иконы как феномена, хотя в постсоветское время несравнимо более активно используют богословские интерпретации.

² «Вплоть до настоящего времени в богословии иконы все еще мало и недостаточно определенно подчеркивается благодатное присутствие Святого Духа, Его дыхание в происхождении и бытии церковного образа, во взаимосвязи образа с Первообразом, в иконопочитании и в иконописании» [14, с. 28–29].

Иконописцев сегодня готовят как церковные школы, в программе которых естественно сочетаются художественное и богословское образование [1], так и светские учебные заведения, в программу которых богословие как таковое не входит, а вопрос веры или неверия при приеме абитуриентов не ставится. В светских вузах будущие иконописцы получают светское художественное образование. Так что и реставрацией, и написанием икон нередко занимаются художники-атеисты или люди, к вере индифферентные, поскольку ремесло это в сегодняшней России востребовано. Писанные иконы — весьма недешевы. Потому массовый спрос удовлетворяют освященные образки, которые в большинстве случаев можно определить скорее как благолепные, нежели художественные.

В дискуссиях по поводу возрождения в России иконописания даже между верующими и признанными иконописцами центральное место занимает вопрос о том, какой традиции — византийской, новгородской, псковской, рублевской, академической или русско-византийской — должно отдать предпочтение. То есть речь идет о *художественной традиции*.

Обозначенные подходы дистанцируются друг от друга и нередко вступают в противоречие, хотя сегодня внимание на этом не акцентируется. Однако в постсоветском искусствоведении наметилась тенденция к сближению позиций. Еще в середине 1990-х годов в научных трудах появились осторожные попытки сказать о том, что икона имеет не только содержательно-формальные отличия от картины.

«Картина отличается от иконного изображения не своими сюжетами... Картина отличается от иконы не своим предназначением — в XV веке большинство картин пишут для храмов, монастырей, где они выполняют функцию моленного образа. Отличие состоит в самом характере образного языка, не в том, *что* изображает художник, но в том, *как* он воплощает изображаемое, а также — к кому обращается он своим произведением (выделено автором. — Н.Я.). Если икона обращена к молящемуся, то картина адресована зрителю; если икона рассчитана на предстояние, то картина предполагает рассматривание. При созерцании иконы у молящегося не возникало вопроса о характере изобразительных приемов, о художественном качестве иконного образа (в средневековых источниках можно встретить восхищение красотой священных изображений, но никогда критического отношения, порицания). Художник XV века, работая над картиной, рассчитывал на оценку зрителя... Икона предполагала внутреннее, духовное постижение... Картина обращалась к глазу зрителя... По своему теологическому смыслу икона заключала в себе содержание, *не воплотимое до конца в зримых образах*. Содержание иконы „прикровенно“. *Видимые формы несут в себе невидимый смысл, рассчитанный на духовное, или „умное“*, как говорили в Древней Руси, *постигание* (выделено мною. — Н.Я.)», — пишет известный искусствовед И. Е. Данилова. Но и она не решается назвать реально присутствующее и обуславливающее художественные особенности иконы «ничто» [8, с. 3–4], богословием определенное давно и однозначно как *благодать, особая божественная энергия*.

В последние годы отчетливо проявилась тенденция даже не к сближению — к сочетанию двух обозначенных подходов [2; 7; 9; 18; 20; 21]. По-видимому, пришло время рассматривать икону в возможной полноте, определив ее как *особую целостность*, учи-

тывая важнейшие и в реальности неразрывно связанные друг с другом ее особенности, адекватные как *сакральной сущности*, так и *обусловленным ее присутствием художественным особенностям*.

Определяемые как артефакты, и картина, и икона представляют собой видимый продукт деятельности художественно одаренной и обладающей необходимыми профессиональными умениями личности: *идеально-материальные феномены*, в которых, как в любом художественном произведении, *материальная основа* выступает в качестве носителя *идеального образа*. В анализе идеальной составляющей, ее структуры и динамики различия между картиной и иконой становятся очевидными.

В картине идеальная составляющая — это *художественный образ*.

В иконе идеальная составляющая — это *образ благодатный*, по изначальному целеполаганию имеющий сложную структуру.

В «Догмате об иконопочитании», принятом Никейским VII Вселенским собором, сказано: «честь, воздаваемая образу, переходит к первообразному, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней» [цит. по: 1, с. 217]. Иными словами, в иконе — это *художественный образ и первообразное (благодать Духа Святого)*.

Значит ли это, что в иконе духовно присутствует изображаемый — Спаситель, Богоматерь, святой? Для верующего иконописца и для верующего молящегося — несомненно. В созданной верующим мастером иконе *первообразное* обуславливает как сам художественный образ, так и его восприятие.

Многие из противоречий снимаются, если принять положение о *двоичности* природы произведения искусства (*материальный носитель* и закодированный в нем *идеальный художественный образ*) и *троичности* природы иконы. В этом случае *материальная составляющая иконы* может быть определена как носитель закодированного в ней *художественного образа*, который, в свою очередь, является *производным и вместилищем* духовного содержания, в богословии именуемого *благодатью Духа Святого*.

Метафорически выражаясь, если картину можно рассматривать как *двуединство тела и души*, икона есть *триединство тела, души и Духа* [11, с. 69].

Художественный образ обретает новое содержание в динамике *смыслопорождающей формы* и обусловлен *творческой волей* художника [15].

Художественные содержательно-формальные особенности иконописного образа и его *чудотворная сила* обусловлены *особым состоянием творящей личности*, находящейся под влиянием *благодатного присутствия*, поскольку икона, согласно Традиции, создается в *со-работничестве* художника со Святым Духом [21].

Положение об изначальном присутствии благодати Святого Духа в иконописном образе освящено преданиями о Нерукотворных Образах Спасителя и Богоматери [20, с. 18; 2]. В тоже время предание о созданных врачом и художником-апостолом Лукою *первообразцовых* иконах Матери Божией, Ее словом и волею *освященных*³, послужило

³ В одном из текстов богослужений в дни празднования *Владимирской иконы Божией Матери* (21 мая, 23 июня и 26 августа) говорится о том, что, увидев образ, на котором Она была изображена с Младенцем на руках, Пречистая произнесла: «*Се отныне ублажат Мя вси роди. И на ту зрящи глаголала еси со властью: с сим образом благодать Моя и сила*» [цит. по: 18, с. 28]. «Со властью» — иными словами, Своєю властью Богоматерь придала образу *силу благодати*.

основанием для введения чина молитвенного призывания благодати в созданный художником образ. Чин освящения икон принят на Руси в XVII в., в пору кризиса иконописания. Тексты молитв, которые читаются при освящении икон, неизменно содержат *формулу призывания Благодати*⁴.

В исследовании процесса создания *художественного и благодатного* образов также становятся очевидными реальные различия.

Художественное произведение есть продукт личного — *индивидуального творческого процесса*. Динамика *смыслопорождающей формы* протекает как взаимодействие *художественного образа* и преобразуемого по воле автора *материального носителя*:

- изначальный художественный образ возникает в сфере личного *сверхсознания*, проникает в сознание в виде *образа-замысла*, проходит путь развития [17], направляемый *индивидуальной творческой волей художника* и воспринимаемыми художником импульсами, идущими от внешней среды; в *индивидуальном творческом процессе* развивается как единичный — неповторимый *авторский художественный образ*, закодированный в материале и содержащий приращенное (добавочное) знание о мире [15];
- по завершении творческого акта — на этапе *стабильности* — авторский художественный образ произведения искусства существует как *объективный артефакт*;
- в процессе активного — *сотворческого* восприятия художественный образ вновь обретает *субъективный характер* как *образ-восприятие*. Этот образ так же уникален, индивидуально-неповторим, как авторский, но окрашен особенностями и жизненным опытом *воспринимающей личности*, которая связана со своим временем и средой — социально-исторической, культурной и художественной. В работах профессионалов (критиков и историков искусства) фиксируется историческая динамика *коллективного образа-восприятия*.

Так произведение искусства проходит путь развития от (1) *идеально-материального* состояния, когда идеальное формирует материальное; через (2) фазу *материального артефакта*, если отсутствуют и творец, и восприимчик; (3) к *материально-идеальному* состоянию в процессе восприятия, когда материальное выступает как стимул и основа формирования нового идеального — *индивидуального художественного образа-восприятия*.

Ни для молящегося, ни для православного иконописца икона не является просто произведением искусства.

⁴ «...Освящается образ сей Благодатию Пресвятаго Духа, окроплением воды сея священныя во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа» (Чин благословения и освящения иконы Пресвятой Живоначальной Троицы);

...на образ сей ... послы нань Твое небесное благословение и благодать Пресвятаго Духа, и благослови, и освяти его...» (Чин благословения и освящения иконы Христа и праздников Господских);

«...ниспосли Благодать Пресвятаго Твоего Духа на икону сию, юже рабы Твои в честь и память Твою сооружиша, и благослови, и освяти небесным Твоим благословением: и подаждь ей силу и крепость чудотворнаго действия. Сотвори ю врачевницу и цельбам источник всем, в болезнях к ней притекающим...» (Чин благословения и освящения иконы Пресвятой Богородицы).

Для иконописца труд над созданием иконы есть не свободный *творческий*, но изначально *сотворческий акт*, путеводной нитью в котором является канон — писаные и неписаные правила, выработанные поколениями мастеров и передаваемые из уст в уста.

Для верующего иконописца структура канонического благодатного образа изначально троична (*благодать — художественный образ — материальный носитель*), а над его творческой волей стоит воля Высшая, дарящая благодать и преобразующая (*обожи- вающая*) прежде всего его, художника, личность⁵.

Потому в процессе созидания канонического благодатного образа могут быть выделены не три, а четыре равно значимых этапа:

- первый может быть обозначен как *сверхтворчество* — преобразование (*обоже- ние*) творящей личности, поскольку он обуславливает возможность восприятия благодати иконописцем и его соработничества со Святым Духом. Наши предки почитали иконописца, создающего «чюдотворные образы», святым и разработали особую систему подготовки к созданию иконы;
- второй этап должно определить как *сотворчество* — созидание благодатного образа в *соработничестве* художника со Святым Духом⁶. Не случайно покровителем иконописцев признается Сам Дух Святой, в то время как патроном европейских живописцев издавна почитаем Св. апостол Лука;
- третий этап являет собой завершенная икона. Как моленный образ она есть *вместилище и носитель благодати Духа Святого*, и потому по определению не может быть инертным артефактом, как произведение искусства. Именно этим качеством благодатного образа объясняется чудо явленной иконы;
- наконец, четвертый этап бытия иконы как благодатного образа может быть определен как *преобразование* молящегося — *обожение человека*, обращенного к иконе, и воссоздание образа Божия в Его подобии. Молящийся обращается не к художественному образу, но к Божественной Сущности, для него присутствующей в иконе реально [20], и испытывает Умиление, которое мы можем наблюдать не только в храме, но и в музее, — наложение печати Добра и Света на открытое сердце восприимчика образа.

При этом неверно было бы упускать из вида то обстоятельство, что икона включает художественный компонент, пусть и имеющий особый характер. Как показывает история искусства, иконописный художественный образ, созданный художником в особом — благодатном состоянии, сохраняет определенную автономность. Он, как и художественный образ картины, связан с человеческим бытием — социокультурным и художественным процессом, а значит, с реальным временем и социальной средой.

Не случайно говорят, что высокие творения иконописания приходят к людям такими, какими они необходимы и понятны именно этим людям, что они печалуются и радуются с современниками мастеров, чьей кистью писаны. Общечеловеческая ценность

⁵ Еще в начале 1980-х годов интересные размышления о природе иконописного канона опубликованы в монографии А. П. Валицкой [6, с. 13-15].

⁶ Потому рассуждения о творческой свободе для иконописца по сути своей бессмысленны. Как, впрочем, многих оговорок требует и положение о свободе творчества светского художника, ограничиваемой вполне земными обстоятельствами.

иконописных шедевров, несомненно, дает возможность активного их восприятия и по законам *художественного сотворчества*. Но и в этом случае нельзя забывать о том, что иконописный — благодатный художественный образ имеет особый характер: особое содержание и предназначение (предметно-функциональный детерминант), обуславливающие все иные отличия иконы от картины.

Рассматривая икону в ее триединой структуре и не отменяя положения об относительной автономности и самоценности художественного образа, мы снимаем некоторые значимые противоречия между богословским и искусствоведческим подходами:

- первые иконы — нерукотворные и созданные апостолом Лукою — предстают как *первообразы* особых — *благодатных образов*;
- при этом сложившаяся *художественная традиция* отнюдь не отменяется: вера иконописца в его соработничестве с Духом Святым преобразует художественный образ, формируя *Традицию духовную*;
- потому, стремясь к возрождению православной иконы, следует, благодарно принимая различные художественные традиции, работать прежде всего над *возрождением Традиции духовной*;
- даже преобразенный, иконописный художественный образ сохраняет определенную автономность и обеспечивает связи иконы с художественной и в целом — социокультурной средой. Это положение может быть принято как обоснование возможности стилистического обновления иконы;
- при этом канон предстает как механизм сохранения Духовной Традиции и доминантных функций иконы: *документального свидетельства* о пришествии Сына Божия на землю и *обожения* человека. Информационную функцию «Библии для неграмотных» выполняет художественно-образная составляющая;
- формальные (художественные) особенности и стилистическое обновление иконописного образа обусловлены его функциями;
- при исследовании материальной основы иконы желателен учет ее особенности как литургического объекта;
- выработанный веками и определенный каноном процесс подготовки иконописца к работе над иконой предстает как кодекс *обожения* личности иконописца — обретения им способности созидания благодатного образа в *соработничестве с Духом Святым*;
- в деле возрождения иконописания очевидна особая значимость воспитания иконописца как человека не просто художественно одаренного и образованного, но глубоко и искренне верующего (обладающего *творческим даром и осененного благодатью* — достойного *обожения* и способного к *обожению* — духовному преобразению);
- восприятие иконы может быть как *молитвенным*, когда происходит *преображение* молящегося, так и *сотворческим* — на уровне восприятия особого художественного образа, который неизменно производит на человека позитивное воздействие;
- признание обстоятельств и особенностей создания иконы является условием адекватного ее исследования гуманитарным знанием: признание Богоприсут-

ствия — сакральной составляющей выводит икону как идеально-материальное целое из числа объектов, которые вполне подвластны научным методам изучения. Необходимо как минимум осознать ограниченность их возможностей;

- приняв положение о *двуединстве* картины как художественного произведения и о *триединстве* структуры иконописного образа, мы получаем дополнительный инструмент анализа канонических иконописных произведений и снимаем ряд противоречий между искусствоведческим и богословским подходами.

Трудно не согласиться с суждением архимандрита Александра (Федорова) о том, что «действие Духа Божия не может быть предметом анализа, оно должно подразумеваться, но в описании образа оставаться как бы за скобками»⁷. Естественно, не может быть и речи о такого рода аналитических действиях.

Очень трудно, но необходимо выработать чувство меры, позволяющее искусствоведу решать такого рода вопросы деликатно, не задевая чувств верующего и не профанируя, не обедняя сущности иконописного образа.

Исследователь может верить в реальность благодатного присутствия в иконе или не верить, но и в светской науке никто не отменял принципа историзма, согласно которому всякое явление следует рассматривать в его динамике, а значит — от истоков, притом таким, каким оно было изначально создано. Мы никогда не поймем, *что* есть икона, игнорируя или недооценивая важнейшее обстоятельство: икона создавалась *верующим* художником для *молитвы верующего* человека.

Следует учесть и то, что предлагаемые принципы анализа имеют самый общий характер, что в каждом конкретном случае применение предложенной схемы безусловно и вариативно. Тем более что выработаны они на материале и в приложении прежде всего к русскому иконописанию досинодальной эпохи. Но в определенном отношении не утратили актуальности и могут быть учтены в наше время.

Как это обычно и бывает, вышесказанное требует многих уточнений и порождает новые вопросы, число которых, по-видимому, бесконечно.

Среди них самые важные и принципиальные: означает ли намеченный «водораздел», что вся живопись, а тем более — религиозная живопись, «безблагодатна»? «Как провести четкую грань между иконой и картиной, например, при переходе от Средневековья к Возрождению в ... Италии? Как отнестись к тому, что Рафаэль писал к Браманте о явлении ему Богородицы перед написанием Сикстинской Мадонны?»⁸

Предлагаемый доклад представляет собой аргументацию необходимости постановки сложной и вполне назревшей проблемы, неизбежности и продуктивности исследовательской работы в направлении, в котором сегодня сделаны лишь первые шаги.

Литература

1. Александр (Федоров), архимандрит. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. — СПб.: Сатисъ, 2007. — 228 с.

⁷ Александр (Федоров), архимандрит. В частном письме автору от 31 января 2017 г.

⁸ Там же.

2. *Алексеев С.* Энциклопедия православной иконы: Основы богословия иконы. — СПб.: Сатисъ, 2010. — 335 с.
3. *Аполлон:* Изобразительное и декоративно-прикладное искусство: Терминологический словарь. — М.: Эллис-Лак, 1997. — 736 с.
4. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. — СПб.: Художественно-педагогическое изд-во, 2010. — 264 с.
5. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1974. — 268 с.
6. *Валицкая А. П.* Русская эстетика XVIII века: Историко-проблемный очерк просветительской мысли. — М.: Искусство, 1983. — 238 с.
7. *Губарева О. В.* Божия Матерь в Ее иконах. — М.: Паломник, 2006. — 194 с.
8. *Данилова И. Е.* Судьба картины в европейской живописи. — СПб.: Искусство, 2005. — 296 с.
9. *Евдокимов П.* Искусство иконы: Богословие красоты. — Клин: Христианская жизнь, 2005. — 384 с.
10. *История иконописи VI–XX века: Истоки. Традиции. Современность.* — М.: АРТ-БМБ, 2002. — 228 с.
11. *Иулиания (Соколова М. Н.), монахиня.* Картина и икона // *Алдошина Н. Е.* Благословенный труд. — М.: МДА, 2001. — С. 69–71.
12. *Колпакова Г. С.* Искусство Древней Руси: Домонгольский период. — СПб.: Знаки, 2007. — 600 с.
13. *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М., 1983. — 537 с.
14. *Лепяхин В.* Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. — М.: Русский путь, 2005. — 472 с.
15. *Михайлова А. А.* Художественный образ как динамическая целостность // *Советское искусствознание-76.* — Вып. 1. — М.: Советский художник, 1976. — С. 222–257.
16. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1978. — 846 с.
17. *Симонов П. В.* Созидающий мозг: Нейробиологические основы творчества. — М.: Наука, 1993. — 109 с.
18. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. — М.: Прогресс — культура, 1995. — 498 с.
19. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. — М.: Паломник, 1989. — 474 с.
20. *Языкова И. К.* Богословие иконы. — М.: Изд-во Общедоступного православного ун-та, 1995. — 212 с.
21. *Яковлева Н. А.* Русское иконописание. Благодатный образ на Руси и в России. — М.: Белый город, 2010. — 480 с.

Название статьи. Творчество и сотворчество в иконе и картине.

Сведения об авторе. Яковлева Нонна Александровна — доктор искусствоведения, профессор. Союз художников РФ, ул. Большая Морская, д. 38, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 190000. nonna3553@list.ru

Аннотация. Рассматриваемые как артефакты, и картина, и икона представляют собой идеально-материальные феномены, в которых материальная основа выступает в качестве носителя идеального образа.

В картине художественный образ, создаваемый в индивидуальном творческом процессе, изначально имеет субъективный характер; в законченном произведении существует как объективная — «вторая» реальность; в процессе сотворческого восприятия вновь обретает субъективный характер как образ-восприятие.

Доминантной функцией произведения искусства является создание художественного образа-восприятия, который и обеспечивает выполнение целого спектра последующих функций, обусловленных временем и социумом.

Подходя к иконе с позиций историзма, необходимо признать, что изначально верующий иконописец осознавал себя сороботником Святого Духа, участником сотворческого процесса. Создание иконы начиналось с преобразования иконописца в канонически закрепленной системе.

Участием Святого Духа должны были быть обеспечены доминантные функции иконы как: (1) документального свидетельства о пребывании на земле Сына Божия и Матери Его; (2) вместилища целительной-преобразующей и утешительной силы — благодати и (3) доказательства всеприсутствия Божия.

Канон — не записанные в качестве свода, но передаваемые в практической традиции правила создания благодатного образа, — направлен на обеспечение доминантных функций.

Различием доминантных функций обусловлены все иные различия между иконой и картиной.

Ключевые слова: творчество; творческий процесс; сотворчество; сотворческое восприятие; иконописание; иконописный образ; благодатный образ; художественный образ; динамическая целостность; сверхсознание; смыслопорождающая форма; функциональный спектр; доминантная функция.

Title. The Processes of Creation and Co-Creation in Painting and Icon Painting.

Author. Yakovleva, Nonna Alexandrovna — full doctor, professor. The Artists' Union of Russian Federation, Bolshaia Morskaia ul., 38, 190000 St. Petersburg, Russian Federation. nonna3553@list.ru

Abstract. The door to the renaissance of icon-painting can hardly be opened without a balanced combination of two research methods, i.e. theological and art historical approach. Crucial tasks include studying the specifics of an iconic image in comparison with an artistic one.

Treated as artifacts, both a painting and an icon are the mixture of the ideal and the material where a *material component* carries an *ideal image*.

Speaking of painting:

- the artistic image enjoys the *dynamic integrity* and *subjectivity*: it originates in the artist's *superconscious*, penetrates with his or her consciousness in the form of a *conception* and evolves (P. V. Simonov, A. A. Mikhailova) within the *creative process* to become a *unique artistic image* coded in the material;
- the artistic image fixed in the finished work of art (painting) also exists as an *objective*, "second" reality enshrining additional (extra) knowledge of the world, with this knowledge being generated in the evolution of the *form of meaning construction*;
- as soon as the artistic image transforms into a *perceived image* in the process of active *co-creative perception*, it regains its *subjectivity*.

The *processes of creation* and *co-creation* in the artistic image dynamics are symmetrical but not similar. Although determined by external factors to some extent, the *process of creation* is mainly driven by the *author's artistic will*, while the *process of co-creation* depends directly on the *author's artistic image*, i.e. it is guided by the *author's artistic will*.

From the *functional perspective*, the *prevailing function* of the artistic image is to regenerate into *perceived artistic image* which would serve the goals dictated by the time and society.

According to the Holy Tradition, icon painting is rooted in the acheiropaeic images of Christ and the Holy Mother of God as well as the images made by Luca, a doctor and an artist, during Her lifetime and consecrated by Her Word. These are the higher forces that give the image the *revitalizing power* and make it an *icon*, i.e. a *holy image*.

Keywords: creation; creative process; co-creation; creative perception; icon-painting; iconic image; holy image; artistic image; dynamic integrity; superconsciousness; sense-giving form; functional spectrum; dominant function.

References

- Alekseev S. *Entsiklopedia pravoslavnoi icony. Osnovy bogosloviia icony (Orthodox Icon Encyclopaedia. Basic Icons' Theological Studies)*. Saint Petersburg, Satis Publ., 2010. 335 p. (in Russian).
- Aleksandr (Feodorov), archimandrite. *Tserkovnoe iskusstvo kak prostranstvenno-isobrasitel'nyi kompleks (The Devotional Art as an Architectural and Decorative Complex)*. Saint Petersburg, Satis Publ., 2007. 228 p. (in Russian).
- Apollon. *Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Architectura. Terminologicheskii slovar' (Apollo. Fine and applied arts. Architecture. Terminological Glossary)*. Moscow, Ellis-Luk Publ., 1997. 736 p. (in Russian).
- Bobrov Yu. G. *Osnovy ikonografii pamiatnikov christianskogo iskusstva (Basic Christian Works of Art Iconography)*. Saint Petersburg, Khudozhestvenno-pedagogicheskoe izdatel'stvo Publ., 2010. 264 p. (in Russian).
- Danilova I. E. *Sud'ba kartini v evropeiskoi zhivopisi (A Fate of Picture in the European Painting)*. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2005. 296 p. (in Russian).
- Evdokimov P. *Iskusstvo icony. Bogoslovie krasoty (Art of Icon. Theology of Beauty)*. Klin, Khristianskaia zhizn' Publ., 2005. 384 p. (in Russian).
- Evseeva L. et al. *Istoriia ikonopisi VI-XX veka: Istoki. Traditsii. Sovremennost' (History of Icon Painting of the 6th-20th Centuries: Origins. Traditions. Modernity)*. Moscow, ART-BMB Publ., 2002. 228 p. (in Russian).
- Gubareva O. V. *Bozhiia Mater' v ee ikonakh (Holy Mother in Her Icons)*. Moscow, Palomnik Publ., 2006. 194 p. (in Russian).

Iazykova I. R. *Bogosloviye ikony (Theological Studies of Icons)*. Moscow, Obschedostupnyi pravoslavnyi universitet Publ., 1995. 212 p. (in Russian).

Iulianiia (M. N. Sokolova), nun. Picture and Icon. Aldoshina N. E. *Blagoslovennyi trud (Blessed Labour)*. Moscow, Moskovskaia dukhovnaia academia Publ., 2001, pp. 69–71 (in Russian).

Kolpakova G. S. *Iskusstvo Drevney Rusi. Domongol'skii period (Art of Ancient Rus. Pre-Mongolian Period)*. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2007. 600 p. (in Russian).

Lazarev V. N. *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka (Russian Icon Painting from the Origin to Early 16th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 472 p. (in Russian).

Lepakhin V. *Obraz ikonopistsa v russkoi literature XI–XX vekov (The Image of an Icon Painter in Russian Literature of the 11th–20th Centuries)*. Moscow, Russkii put' Publ., 2005. 472 p. (in Russian).

Mikhailova A. A. Artistic Image as Dynamic Integrity. *Sovetskoe iskusstvoznanie (Soviet Art Studies)*, 1976, vol. 1, pp. 222–257 (in Russian).

Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo iazyka (Dictionary of the Russian Language)*. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1978. 846 p. (in Russian).

Simonov P. V. *Sozdaiushchii mozg. Neirobiologicheskie osnovy tvorchestva (The Creating Brain. Neurobiological Bases of Creativity)*. Moscow, Nauka Publ., 1993. 109 p. (in Russian).

Tarasov O. U. *Ikona i blagochestie: ocherki ikononogo dela v imperatorskoi Rossii (Icon and Godliness: Icon Painting Studies in Imperial Russia)*. Moscow, Progress Kultura Publ., 1995. 498 p. (in Russian).

Uspenskii L. A. *Bogosloviye ikoni Pravoslavnoi Tserkvi (Theological Studies of Orthodox Church Icons)*. Moscow, Palomnik Publ., 1989. 474 p. (in Russian).

Vagner G. K. *Problema zhanrov v drevnerusskom iskusstve (Problem of Genres in Old Russian Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 268 p. (in Russian).

Valitskaia A. P. *Russkaia estetika XVIII veka (Russian Aesthetic in the 18th Century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 238 p. (in Russian).

Yakovleva N. A. *Russkoe ikonopisanie. Blagodatnyi obraz na Rusi i v Rossii (Russian Icon Painting. Gracious Image in Rus' and Russia)*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2010. 480 p. (in Russian).