



**РАНХиГС**  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА  
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ  
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Издательский дом **ДЕЛО**

В. В. Анашвили

# Символы в искусстве: религиозный, исторический и культурный контекст

Учебное пособие

Валериан Анашвили

**Символы в искусстве.  
Религиозный, исторический  
и культурный контекст**

«РАНХиГС»

2022

УДК 7.04  
ББК 85.1

**Анашвили В. В.**

Символы в искусстве. Религиозный, исторический и культурный контекст / В. В. Анашвили — «РАНХиГС», 2022

ISBN 978-5-85006-369-6

В пособии на нескольких конкретных примерах в связи с широким историческим и культурным контекстом рассматриваются символы произведений искусства разных эпох — от раннего Возрождения до середины XIX столетия. Издание адресовано студентам-культурологам для самостоятельной научной и практической работы по изучению произведений искусства XV-XIX вв., преподавателям культурологии, специалистам, занимающимся вопросами семиотики и философии культуры. Пособие рекомендовано кафедрой культурологии и социальной коммуникации ИОН РАНХиГС. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 7.04

ББК 85.1

ISBN 978-5-85006-369-6

© Анашвили В. В., 2022

© РАНХиГС, 2022

# Содержание

Введение	6
Конец ознакомительного фрагмента.	10

# Валериан Анашвили

## Символы в искусстве: религиозный, исторический и культурный контекст



**РАНХиГС**  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА  
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ  
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

*Рецензенты:*

*В. А. Косякова*, канд. культурологии, доцент Высшей школы европейских культур (факультет культурологии), старший научный сотрудник УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ

*Ю. В. Синеокая*, д-р филос. наук, член-корреспондент РАН, заместитель директора ИФ РАН по научной работе, руководитель сектора истории западной философии ИФРАН



**ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ДЕЛО**

© ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2022

## Введение

Когда мы приходим в музей и оказываемся перед картиной, гравюрой или фреской, написанной кем-то из старых мастеров, нам всегда кажется, будто одного лишь визуального впечатления недостаточно, изображение неуловимо дает почувствовать нам, что оно не исчерпывается лишь сочетанием красок и техникой мазка. Всегда, помимо и за пределами явленных нам как зрителям образов существует что-то еще, какой-то явный или тайный смысл, который для любого живописца прошедших столетий был столь же важен и значим, как и фигуративная система, композиция, цветовые решения, линии, сочетания светлот и темнот, использованные им для создания своего произведения. Средневековое искусство и возвышающееся над ним искусство Нового времени катастрофически обедняются, если ограничиваться в отношении них лишь «зрением», они неизменно вызывают к «пониманию»: «В картине, как и в библейском тексте, нет незначительных элементов и деталей. Если художник написал их, значит, он надеялся на какой-то смысл, и зритель обязан понять его, пусть не во всей полноте, но хотя бы осознать его наличие. Религиозный утилитаризм и дух глобального символизма, характерные для средневековой эстетики, не позволяли ни мастеру, ни зрителю того времени допускать наличие случайных (даже самых незначительных) элементов в изображении» [1: 36].

Христианское религиозное искусство немислимо без разветвленной системы символов, но и светское искусство насыщено аллегориями, требующими интерпретации и истолкования, чаще всего присутствующими в произведении по воле, но иногда и против воли автора.

Известный художник и архитектор Александр Раппапорт писал: «Картина сродни иконе, даже если это не иллюстрация мифологического или евангельского сюжета. Самой своей неподвижностью в мирской суете, самым фактом причастности к иному миру, самой своей телесностью она обретает право быть источником вечного смысла.

Конечно, чтобы отождествить картину с иконой, этого мало. Нужно еще предположить, что источник картины – святой дух. Но этот дух, как ни странно, картины сохраняют даже тогда, когда они громко и настойчиво повторяют, что ничего общего ни с каким духом вообще не имеют. Зритель не в силах поверить в это, он это «знает», но не видит, и потому всматривается в картину так, как если бы в ней заключалась благая весть. Духовная наследственность, смысловая генетика картины такова, что ее трудно уничтожить даже при больших усилиях.

Картины Нового времени – это как бы иконы неявленного писания. Их подлинный смысл остается в тени.

Художник делает больше, чем хочет и может. Он поневоле становится пророком, хотя и не способен понять смысл своего пророчества. Некоторая необразованность к лицу художникам именно потому, что выражает их неустранимое отставание от смысла собственного дела.

Как повар может не догадываться о существовании витаминов, так и художник пишет пейзаж или натюрморт, не ведая, что за этим стоит язык скрытых символов» [21: 30-31].

Искусство, предполагающее исключительно зрительные впечатления, конечно, столь же значимо и необходимо, как и искусство, ориентированное на синтез зрительных и интеллектуальных (духовных) впечатлений (по словам преподобного Максима Исповедника: «Для обладающего [духовным] зрением весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным во всем чувственном мире посредством символических образов, но пренебрегая вторым мы многое теряем»). Знаменитый знаток живописи Макс Фридендер писал: «Французские импрессионисты настойчиво декларировали необходимость отказа от человеческого участия. Так, Моне однажды рассказывал Клемансо: „Я стоял у постели умершей женщины, которую я признаю, когда-то очень любил... да и в тот момент продолжал еще любить. Я рассматривал ее виски и говорил сам себе —какой интересный фиолетовый цвет... В основе явно синий,

только какой? И наверное, еще красный? И, может быть, желтый...“ Искусство, ориентированное на абсолютность зрительных впечатлений, превращалось в искусство бесчеловечное.

Программным требованием импрессионистов был отказ от любого духовного упорядочивания, от любой интерпретации—во имя непосредственно воспринимаемого образа; во главу угла они поставили лозунг – „все было усладой счастливых очей"» [31: 22].

В работах старых мастеров мы всегда сталкиваемся с тем или иным типом символов, аллегорий или эмблем. Художники словно воплощали доктрину Гуго Сен-Викторского, схоласта XII в.: «Все зримое дано нам для обозначения и объяснения невидимого, для нашего наставления зримым, символическим способом, то есть образно»<sup>1</sup>. Символами могут служить предметы, явления, животные, действия, а также художественные образы, воплощающие какую-либо идею. Например, *оливковая ветвь* – символ мира, *цветок нарцисса* – в мифологической традиции может означать самовлюбленность, а в ряду христианских символов – означать Деву Марию и Воскресение. *Орех*, на основании богословских интуиций, отсылает к образу Иисуса Христа: плотная кожура, покрывающая орех, есть Его плоть, Его земная ипостась, дерево скорлупки – крест, на котором Его плоть познала страдания, ядро ореха, служащее для пропитания человека —Его сокровенная божественная природа. *Филин*, который ничего не видит при солнечном свете, как утверждается в средневековой бестиарии, днем подвергается нападению других птиц, и таким образом филин символизирует слепоту иудеев, закрывших глаза перед Истинным Солнцем и ставших предметом насмешек всех христианских народов. *Овца* — символ забвения себя ради других, как об этом писал Руперт Дойтцкий, бенедиктинский богослов XII в.: «Овца отдает свою плоть в пищу тем, кто силен; молоко — тем, кто слаб. Своим руном она покрывает тех, кто наг; снимает с себя всё, чтобы согреть тех, кто замерз». *Ткачество* символизирует создание мира, вселенной, определение судеб всего сущего; *рыбная ловля* — обращение в свою веру (Христос научил своих учеников быть «ловцами человеков»). Художественный образ *кентавра* – символ низменных страстей, распрей (если изображен с колчаном, стрелами и луком), в религиозных композициях—символ ереси.

Символы могут быть обозначены числом, свойством, формой. Например, *число 7* —символ совершенства и завершенности (семь дней в каждой фазе луны, семь цветов радуги, семь нот, семь дней недели, семь добродетелей, семь смертных грехов, семь таинств); *синий* (цвет неба) – символ всего духовного [см.: 25]; *круг*, не имеющий ни начала, ни конца, является образом Бога. «Простертая из облаков и окруженная крестчатым нимбом рука с пальцами, сложенными в благословляющем жесте – три вытянуты, два последних согнуты – становится знаком божественного вмешательства, символом Провидения, а маленькие обнаженные детские фигурки без половых признаков, изображенные в складках одежд на коленях Авраама – символом будущей жизни и вечного покоя... Изображение дерева (вернее, ростка с двумя-тремя листочками) дает понять, что действие происходит на земле. Башня, прорезанная дверью, служит для обозначения города; ангел, стоящий между ее зубцами, дает понять, что город этот – Небесный Иерусалим» [15: 34-35].

Многие символы имеют многозначный смысл: например, собака – символ верности (если изображена у ног супругов), символ низости и бесстыдства в античных сценах. Как хранитель стада собака олицетворяет доброго пастыря, епископа или проповедника. Черная собака

<sup>1</sup> Например, так Гуго Сен-Викторский описывал одно из своих прозрений: «Голубка имеет два крыла, подобно тому как есть два образа жизни христианина-жизнь деятельная и созерцательная. Голубоватые перья на ее крыльях указывают на мысли о небесах. Неясные переливы остальных частей оперения, изменчивые цвета, напоминающие бурное море, символизируют пучину человеческих страстей, то житейское море, в котором носится ладья Церкви. Почему у голубки такие красивые золотисто-желтые глаза? Потому что желтый цвет, цвет созревших плодов, означает опыт и зрелость. Желтые глаза голубки означают умудренный взгляд Церкви в будущее. Наконец, у голубки красные лапки, ибо Церковь шествует по миру, и стопы ее ног обогрены кровью мучеников».

в средневековом искусстве обозначала неверие, язычество. Как видно из этого примера, смысл символа часто зависит от эпохи, религии, культуры.

Символ активно использовался в искусстве до второй половины XIX в. и только потом стал ускользающей редкостью<sup>2</sup>.

Английский искусствовед К.В.Уэджвот отмечает: «Вениус<sup>3</sup> особенно славился своими знаниями символов, таких художественных образов, с помощью которых можно было визуально передать абстрактные идеи. Такие символы теперь применяются в живописи очень редко, так что немногим из нас они известны. Например, голубь с оливковой ветвью обозначает мир, весы – правосудие, лавровый венок – победу. Однако в XVI столетии пропаганда идей через символы была общепринятой формой искусства, как народного, так и возвышенно-интеллектуального. Святые, конечно, обладали собственными атрибутами. Символом святой Екатерины было колесо, на котором она приняла пытку, Марии Магдалины – сосуд с народным миром, которым она умащала ступни ног Иисуса, для святого Иеронима — лев, с которым он подружился в пустыне. Но даже на портретах, аллегориях и светских картинах использовались различные символы, служащие бессловесными комментариями. На картинах птицы, цветы и животные изображались с вполне определенной целью. Заяц означал бдительность, кот или кошка – свободу, змея – мудрость. Разные цветы указывали на разные добродетели, а если их лепестки опадали, то это означало эфемерность молодости и красоты.

От каждого художника требовались знания таких символов, и для их объяснения существовали даже специальные учебники. Не слишком запутанные символы приводили всех в восторг, образованным людям нравилось расшифровывать скрытый смысл изображений на картинах. Такая ученая игра придавала интерес даже самым приземленным работам» [30: 13-14].

В данном учебном пособии мы приведем несколько примеров того, как и какие смыслы художники вкладывали в свои работы, рассмотрим их творчество в историческом и социальном контексте.

\*\*\*

Мы начинали эти штудии несколько лет назад, когда подобный подход к произведениям искусства был если и не в новинку (профессионалы, разумеется, давно знакомы с работами Аби Варбурга, Эрвина Панофского, Ганса Зедльмайера, Умбэр-то Эко, Мишеля Пастуро или Эмиля Маля), то, во всяком случае, не слишком популярен среди искусствоведов и культурологов. Однако количество слушателей наших лекций свидетельствовало, что мы на правильном пути, и запрос на исследования такого рода огромен. С тех пор утекло много воды (а с ней и типографской краски) и на русском языке появилось множество прекрасных – и не очень – книг, в которых рассказывается о символах в искусстве, их происхождении и бытовании в том или ином социальном и культурном окружении. Мы сходу можем припомнить не менее двух десятков отечественных монографий, которые смело порекомендуем заинтересованному читателю. Некоторые из них написаны давно, некоторые совсем недавно. «Эмблематика в мире старинного натюрморта» Ю. Звездиной, «Голландский натюрморт XVII века» Ю. Тарасова, статьи В. Л. Смирнова, книги С.М. Даниэля, В. Косяковой, М. Майзульса и тех, чьи

---

<sup>2</sup> Христианские религиозные символы окружают нас, проявляя себя не только в искусстве, но и в повседневных практиках, ср.: «Облачение священника и богослужебные предметы также становятся символами. Казула, которую надевают поверх других одеяний, означает любовь, которая больше всех предписаний закона и сама есть высший закон. Стола, которая надевается на шею священнику — легкое иго Господа, а поскольку каждый христианин, как сказано, должен любить это иго, священник, надевая и снимая столу, лобызает ее. Митра епископа, имеющая две вершины, символизирует знание Ветхого и Нового Заветов, к ней пришиты две ленты в напоминание о том, что Писание должно толковаться согласно букве и духу. Звон колокола означает голос проповедника, балка, на которой колокол подвешен – крест. Трос, скрученный из трех веревок, означает тройственное понимание Писания, которое толкуется в трех смыслах: историческом, аллегорическом и моральном. Когда звонарь берет веревку в руки, чтобы раскачать колокол, он тем самым выражает глубокую истину, гласящую, что знание Писания должно побуждать к действию» [15: 56-57].

<sup>3</sup> Октавиус Вениус (Отто ван Веен, 1556-1629) – фламандский художник, автор большого количества иллюстраций аллегорического содержания, учитель Рубенса.

имена можно найти в списке литературы в конце нашей скромной компиляции (скромной, поскольку объем материала, полученного нами за время занятий этой интереснейшей практикой по изучению искусства, имя которой у нас пока так и не устоялось – visual studies? феноменология искусства, берущая начало от Гуссерля, в области эстетики – от Романа Ингардена? вечно спорящие между собой иконология или иконография? семиотика? —намного превышает объем представленного в этом учебном пособии и ждет дальнейшей систематизации и превращения в действительно авторскую рукопись). Все больше выходит и переводов (увы, в том числе выпускаются переводы крайне неудачных оригиналов, профанирующих научный анализ художественных произведений и подменяющих его безответственным фиглярством и броской клоунадой). Впрочем, поле для исследования искусства продолжает оставаться необъятным, и одна прочитанная книга или прослушанная лекция не отменяет необходимости обратиться к другим. Творения художников прошлого неисчерпаемы. И они все еще ждут своих внимательных и квалифицированных зрителей.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.