

## Философия иконы: как возможно «философствование красками»? Еще раз о концепции П. Флоренского

© К.Л. Кондратьева

МГТУ им. Н.Э. Баумана, Москва, 105005, Россия

*Предложен философский (метафилософский) подход к рассмотрению русской иконы как к «философствованию красками». На основе современной семиотики и методологии П. Флоренского проанализирована сущность философии иконы (принципы метафилософии иконы). Исследованы онтология и гносеология иконы, обосновано ее определение как «философии в красках».*

**Ключевые слова:** философия, метафилософия, метафизика, онтология, гносеология, икона, «философствование красками», П.А. Флоренский, обратная перспектива

В конце XIX — начале XX в. интеллигенция открыла для себя русские иконы, которые до того времени считала просто «черными досками» для невежественного народа. С тех пор богословие иконы, а также ее искусствоведческие исследования проделали долгий путь развития. Понятие «философия иконы», предложенное Н.М. Тарабукиным [1], при всех современных декларациях о «комплексном подходе», о понимании «иконы как целого» до сих пор остается недостаточно разработанным, а сама постановка вопроса о философии иконы встречается редко [2].

Однако если согласиться со ставшими сегодня классическими определениями русской иконы как «философствование красками» П.А. Флоренского или как «умозрение в красках» Е.Н. Трубецкого, то вопрос философии иконы становится нетривиальным, остроактуальным и неметафорическим: возможна ли философия такого «философствования красками»? Возможны ли метафизика без понятий и вне понятий, изобразительными средствами, умозрение, которое не является рассудочным, «умовым», разумным в смысле концепта «разум» Нового времени, но представляет собой образную систему со своей спецификой? Если такая философия — «философия красками», т. е. изобразительная онтология и гносеология, возможна, то не является ли она «переводом» с языка понятий на изобразительный язык? Быть может, напротив, богословие оказалось «переводом» с языка изобразительных образов на язык понятий, поскольку возникновение иконописи происходит раньше, чем формируется богословие иконы, начиная с теоретического обоснования иконопочитания? Сама по себе связь между вероучительным содержанием иконы и художественными средствами выражения сомнению, разумеется, не под-

лежит, но какова природа этой связи? В конце концов, если для Ницше было возможно философствовать молотом [3], то почему бы не быть философствованию красками? Выяснению этих вопросов посвящена данная статья.

Все сущее, бытие, как отмечал Флоренский, являет себя в энергии, способно к действию и раскрывается в действии; нереальное энергии не имеет, это небытие. «Все сущее имеет и энергию действия, каковую и самосвидетельствуется его реальность; а что не способно действовать, то и не реально — как сказано святыми отцами: “Только небытие не имеет энергии”» [4].

Е.В. Ковалева справедливо отмечает, что «прежде чем переходить к детальному рассмотрению работ, посвященных анализу иконы как работ именно философских, необходимо выяснить, возможен ли в принципе анализ иконы с философской позиции, т. е. возможна ли “онтология иконы”. Для решения этой задачи следует, во-первых, определить, какой именно анализ можно считать философским, во-вторых, выяснить, может ли православная икона... стать объектом философского анализа, и, в-третьих, выделить в иконе те аспекты, которые составляют или могут составить предмет философского рассмотрения» [2, с. 57]. Есть основания сформулировать проблему существенно шире: возможна ли философия такого «философствования красками»? Кроме того, следует добавить, что при выяснении возможности и специфики философского подхода к иконе, т. е. при выяснении возможности и специфики такой «*метафилософии*», речь может идти не только об онтологии иконы и иконописи вообще, но и о ее гносеологии — так, во всяком случае, считали Флоренский и ряд его единомышленников.

Русская икона онтологична, она есть умозрение основных форм бытия — материального, идеального, Я. Русская икона не только онтологична, но и гносеологична. Отечественные философы, изучавшие иконопись: Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Евгений Трубецкой — утверждали, что икона самим способом своего существования свидетельствует о том, что есть настоящее, вечное, высшее, наиреальнейшее бытие. Икона как «окно в мир иной», писал Флоренский, всегда или больше себя, поскольку выводит за свои пределы, или меньше себя, если не открывает сверхчувственную реальность, и в последнем случае это неудачная икона. Икона, как и окно, всегда есть или дерево и стекло, и тогда это не икона в собственном смысле слова, или небесное видение, «обведенное линией». Примечательно, что даже за иконой небольшого мастерства о. Павел признает роль онтологического свидетельства. Просто онтологичность имеет степени. «Чем онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давножданное всечеловече-

ским сознанием. Да и в самом деле, оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но втайне лелеемая память о духовной родине» [4]. Отсюда и возникает понятие канона: «Чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которою оно выразится». Поэтому форма должна стать узнаваема, а значит, канонична. «Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь <...>. В канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения» [4]. Чем точнее иконописец сможет воспринять, понять и воспроизвести канон, тем онтологичнее будет написанная им икона, тем ближе он подойдет к изображению «абсолютных устоев твари».

И далее Флоренский приводит в пример икону «Спорительница хлебов»: «Мне почему-то припомнился тут Оптинский старец Амвросий с его иконой, т. е. написанной, хотя и недостаточно чутко, художником, проникнутым натуралистическими навыками кисти, иконой “Спорительницы хлебов”. Из келейки провинциального монастыря Калужской губернии, от простого, убогого старика дается необыкновенный толчок, в полном противоречии со всем строем современной церковной интеллигентности, в противоречии с Синодом, написать Благоую Богиню: ведь что же есть эта Спорительница хлебов как не видение Богоматери в образе, в канонической форме Матери Хлебов — Деметры? Сквозь не подчинившиеся духовному импульсу живописные приемы 80-х годов ощущением, однако, прозреваешь именно это, таинственное видение, церковное “да” древнему образу благостной Деметры, в котором собрали Эллины часть своих предчувствий о Матери Божией» [4].

С XVI в., полагает Флоренский, происходит онтологическое измельчание и отяжеление, дух уже с трудом взлетает над чувственным. По его словам, «икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего художества, а есть произведение свидетельское, которому потребно и художество наряду со многим другим. Так вот, то, что ты пренебрежительно обозвал массовым производством, — говорит Флоренский, обращаясь к своему анонимному собеседнику, — тоже относится к сути иконы, ибо свидетельству надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном в самой гуще повседневной жизни. К технике иконописания существенно принадлежит и возможность быстроты в работе, иконы же преувеличенно тонкого письма, например строгановские, конечно, характерны для века, обратившего святыни в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства» [4]. Сегодня можно с полным основанием отнести и народную, наивную икону, созданную сельскими богомазами или городскими ремесленниками, к предмету философского рассмотрения, ибо и она является «философствованием красками».

По мнению автора настоящей статьи, неверно понимать духовность только как высшие нормы и ценности культуры. Даже о. Павел (Флоренский), которого трудно заподозрить в апологетическом отношении к массовой культуре, говорит о ценности всякой иконы, хотя ценность эта и неодинакова. Духовность в разных социумах различна, и то, что считается духовным в одних, может не считаться таковым или вовсе порицаться как антиценность в других. Также следует вспомнить концепцию Питирима Сорокина, который полагал, что в истории чередуются два основных типа духовности и культуры: идеациональный, ориентированный «вертикально», на сверхчувственные ценности, и сенситивный, ориентированный «горизонтально», на ценности чувственные и земные; в качестве переходного типа в его теории выделялась еще идеалистическая культура. Таким образом, чувственные ценности — ценности материального благополучия, здоровья, комфорта — также по своей природе духовны: они не в вещах, а в смыслах, приписываемых вещам. Смыслы — феномены нематериального, т. е. духовного порядка.

Флоренский считает, что всякая живопись как символическая деятельность стремится слиться с тем, что она символизирует, т. е., говоря современным языком, означающее стремится слиться с означаемым. Но лишь великим произведениям иконописи, как «Троица» Андрея Рублева, это удастся: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог”» [4]. «Оплотнение» небесных сил в иконе дается людям по слабости их духовного зрения, будь это зрение сильнее, икона была бы не нужна вовсе.

Следует отметить, что в строгом смысле символ никогда не становится тем, что он символизирует. Символ — это совокупность знаков. Всякий знак имеет две стороны: он материален (имеет план выражения — денотат, предметное значение), и он — носитель нематериального смысла (план содержания). В семиотике выделяются три типа знаков: иконические, индексальные и конвенциональные. В иконических знаках план выражения похож на план содержания (портрет, фотография). План содержания индексальных знаков связан с планом выражения по смежности, т. е. в некотором смысле они похожи на свои объекты, но только отчасти (например, знак дорожного движения «кирпич» напоминает изображение преграды, но означает не саму преграду, а указание «въезд запрещен»). В конвенциональных знаках план выражения не имеет ничего общего с планом содержания (такова, например, большая часть слов любого языка — слово «собака» никак не похоже на собаку в отличие от живой собаки и ее реалистического изображения). Но даже иконические знаки, по определению наиболее подобные своим объектам,

«похожие» на них, все-таки никогда с означаемым объектом не сливаются.

Икона не является абсолютно иконичной, потому что абсолютной иконичности вовсе нет. Так, Умберто Эко отмечал условность иконических знаков — в визуальном знаке, живописном портрете имеет место не сам человек или вещь, а краски, не живая кожа, а полотно, металл, дерево, бумага, т. е. то, на что нанесено изображение. Означающее может иметь означаемое или не иметь — как, положим, не имеет реально существующего прототипа единорог. Однако знак перестает быть фиктивным и пустым, когда коды intersубъективны и укоренены в истории и культуре [5, с. 366]. Но для Эко это само по себе не является онтологическим признаком; такие знаки просто обретают содержание, которое считается неким сообществом, но из этого не следует, что само это содержание является сущим, бытием.

Согласно представлениям Флоренского, всякое изображение есть символ, и если есть онтологичность в натуралистических попытках создать копии вещей как вещи, то она не в сходстве, а, напротив, в отличии от них: «Все дело — в том, что изображение предмета отнюдь не есть в качестве изображения *тоже* предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но *указывает* на подлинник как его *символ*. Натурализм в смысле *внешней* правдивости, как подражание действительности, как изготовление двойников вещей, как привидение мира, не только не нужен... но и просто невозможен. Перспективная *правдивость*, если она есть, если вообще она есть правдивость, такова не по внешнему сходству, но по отступлению от него, — т. е. по внутреннему смыслу, — поскольку она *символична*. Да и о каком “сходстве”, например, стола и его перспективного изображения может быть речь, коль скоро заведомо параллельные очертания изображаются линиями сходящимися, прямые углы — острыми и тупыми, отрезки и углы, равные между собою, — величинами неравными, а неравные величины — равными» [6].

Итак, всякое изображение только означает, оно есть символ, но символ разных сторон вещи, разных миров. И линейная перспектива — не объективное свойство вещей, а способ их символизации. Вопрос заключается в том, что именно он символизирует, языком какой реальности он оказывается. В результате своих рассуждений о Павле приходит к выводу, что натурализм («возрожденская живопись») как иллюзорное воссоздание вещей изображениями невозможен: «Изображение всегда скорее не похоже на подлинник, нежели похоже» [6].

По-видимому, неосознаваемыми предпосылками художника-перспективиста являются вера в то, что единственное реальное пространство — евклидово пространство, т. е. трехмерное, гомогенное, изотропное, бесконечное и безграничное, с нулевой кривизной, и в

выбор единственной в мире исключительной по своей ценности, привилегированной точки зрения, а именно точки зрения автора-художника. Поскольку оптический центр представлен правым глазом художника, постольку именно он «законодательствует мироздание» [6]. Этот «законодатель» навечно прикован к своему месту, ибо если он хоть чуть сдвигается, все перспективное построение рушится, — и следовательно, представляет собой не живой глаз человека, а как бы «стеклянную чечевицу камер-обскуры» [6]. Весь мир представляется мертвым, неподвижным, неизменным; акт такого «глядения» выступает как механический, а не человеческий психофизиологический процесс, поскольку из него элиминируется все человеческое — память, духовное усилие и т. д. Линейная перспектива возможна только при соблюдении всех этих условий, а такой автор-наблюдатель пассивен, убог и одержим гордыней. Основа подобного мировоззрения — субъективность, сама лишенная статуса реальности.

Онтологичность иконы у Флоренского связывается с *восприятием высшей реальности*, явленной в иконе, с *пронзительным чувством реальности* изображенного, когда невозможно представить, что этот символ — икона — пуст и ему ничто не соответствует в бытии, со зрелостью человеческого *понимания*: «Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то, значит, — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и, значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал» [4]; «...то острое, пронзающее душу чувство реальности духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторые священнейшие произведения иконописного искусства. Тут не остается и малейшего места помыслам о субъективности открывшегося чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстоит оно взору, духовному и телесному *равно*» [4]. Поэтому образы имеют онтологическую, а не просто напоминательную связь с первообразами.

Праотеческое гостеприимство под мамврийским дубом и до Рублева имело свои изображения, но эти изображения оказались лишь тенью истины: «Что же удивительного, если в абрис видения, виденного некогда как тень грядущей истины, но не понятого в свое время до позднейше осознанной глубины, всецело вошло, тесно им облекаясь, то же самое видение, точнее, видение той же реальности, но узренное после тысячелетий духовной работы человечества, когда развились в благодатном уме потребные органы понимания» [4]. Таким образом, высшее, подлинное бытие опознается для о. Павла через

переживание, понимание, чувство родного (что следует радикально отличать от субъективных индивидуальных психологических реакций, от расхожих неглубоких эмоций, подверженных переменчивости и характеризующихся произвольностью и капризом). Это экзистенциальное переживание. Такие чувства в точном смысле слова не лгут: нельзя чувствовать родное там, где родного нет, и самое чувство любви говорит о существовании любимого. Насколько можно рассматривать такое переживание как философствование и как предмет философского анализа?

Проблема заключается в том, что в эпоху Нового времени утвердилось представление о философии как исключительно рациональной, логосной деятельности, что на самом деле не вполне справедливо. Многие авторы указывают, например, на то обстоятельство, что даже в философии Платона, Аристотеля, средневековых авторов или Ф. Ницше всегда обнаруживается больше или меньше типично мифологических элементов, а также элементов визуальных (особенно яркий пример — философия Платона).

Более того, в истории, например, Китая не было философии в европейском смысле слова, но это вовсе не означает, что не было и умозрения, системы представлений об универсальных основах мироздания. Древнекитайская картина мира, во многом визуальная и аудиальная, образная, а не рациональная, прекрасно справлялась с функциями, которые в Европе были закреплены за философией.

Наиболее чуткие к веяниям времени ученые демонстрируют, насколько важно именно интересубъективное, более или менее общее переживание духа эпохи и изучение такового переживания научными средствами. С кончиной Гегеля культ разума и философия как исключительно здание, выстраиваемое разумом и средствами разума, завершились: «В четверть шестого часа пополудни 14 ноября 1831 г. кончилась эра. Навсегда закрылись глаза последнего философа, который мог представить наше знание о мире как целом в виде единой стройной и всеобъемлющей системы логически организованных категорий, — Георга Вильгельма Фридриха Гегеля. Всемирно-исторический смысл происшедшего состоял, однако, в том, что исчерпал себя сам мир, допускавший такой свой философский образ, при котором строгость логического построения исключала эмоцию и личное переживание, а объективность целого — судьбу и труд, мысль и чувство отдельного человека. Чтобы ввести в философскую картину мира это переживание и этого человека, каждая эпоха должна была отныне осознавать и выражать себя не в философии системы, а в философии господствующего общественного устроения» [7]. Среди таких устроений Г.С. Кнабе перечисляет философию жизни, социалистические устроения, экзистенциаль-

ное, шестидесятничское: «...общим их коренным свойством было осознанное и переживаемое как ценность противоречивое единство индивидуального существования и общественного целого. Время, наступившее, условно говоря, после смерти Гегеля, с самого начала было ознаменовано пробуждением индивидуального сознания рядового человека, утверждением ценности каждого, данной конкретной отдельной личности... Но это индивидуальное сознание, мысля себя в своей особости, в виде, как выражался Достоевский, “бобка”, переживая свое расхождение с обществом трагически, подчас страдательно, никогда не утверждало себя через полный и абсолютный отрыв от общественного целого и никогда не воспринимало себя как постороннее любой, всякой системе нравственных ответственностей» [7]. Поэтому появляется осознание ценности культуры — некоего общего поля противоречий ценностей и стремлений отдельного человека и мира, в котором он живет. «Там, где эти два начала вступают во взаимодействие, там, где они порождают диалектическую, противоречивую нераздельность и неслиянность, с одной стороны — тенденцию к обобщению духовного опыта эпохи, среды, коллектива, истории в виде норм, законов, идей, научных теорий, художественных образов, а с другой стороны — к опосредованию и заполнению их живым, конкретным, реально пережитым человеческим опытом и человеческим, личным содержанием, — вот там и так, в сущности, возникает культура» [7]. Постмодернизм также существует в основном не как система взглядов, а как умонастроения. Отсюда его понимание как закономерной реакции на эпоху модерна, а также его принципиальная эклектика и всеразъедающая ирония, отношение к культуре как к репрессии, которую следует отвергнуть.

В XX столетии выяснилось, что гуманитарное научное знание — и философия в том числе — могут и должны заниматься не только войнами, правителями, официальной историей, искусством и культурой, понятийными системами, закодированными в письменных источниках и философских системах, но и повседневностью, бытом, интересубъективными и просто субъективными переживаниями отдельных людей, общими для той или иной эпохи, для производства и потребления тех или иных феноменов, для авторов, сообщающих какую-либо информацию в коммуникативных процессах (адресантов), и для воспринимающих эту информацию адресатов. Еще в первой половине XX в. такой предмет научного знания казался невозможным и до некоторых пор был маргинальным и «диссидентским», но позже произошел радикальный переворот, называемый многими ведущими исследователями современной научной революцией. Идеи такого переворота восходят к трудам



Г. Буасье, Г. Зиммеля, Л.П. Карсавина, связаны с именами Р. Барта, У. Эко, А.В. Михайлова, С.С. Аверинцева, М.Л. Гаспарова, работами французской школы «Анналов» и А.Я. Гуревича, Г.С. Кнабе.

Методологическим основанием подхода Г.С. Кнабе стало положение о том, что если для Нового времени материалом научного знания считалась логически выстроенная система фактов с поиском верифицируемой истины и с доказуемыми выводами, то во второй половине XX столетия такие требования в полном объеме стали невыполнимыми. Новые подходы подобного рода Аверинцев именовал «инонаучными». «Антиномия “порядок — хаос”... все яснее выступает как универсальная внутренняя форма культуры второй половины XX в. и в этом своем качестве, начиная примерно с 60-х годов, определяет основное содержание происходящей научной революции» [8]. Новые научные направления вырастают «из общего восприятия действительности как арены противоречивого взаимодействия обобщенной упорядоченной структуры, удовлетворяющей требованиям научного познания, генерализующего и категориального, и разомкнутых систем, неупорядоченных событий, отношений, фактов, отражающих движение действительности как непрестанно изменчивой стихии жизни, причем познавательный интерес осязательно сосредотачивается на втором из этих элементов» [8].

До сих пор считалось не только естественным, но и необходимым условием гуманитарного научного знания то требование, чтобы оно стирало индивидуальное переживание, в котором только и воспринимается жизнь как таковая, только так жизнь и проживается. Но теперь становится ясным, что такая элиминация человека, уничтожающая непосредственность жизни, выступает знанием неполным, а точнее — ложным, потому что в этом случае слишком очевидно, что «древо познания не есть древо жизни» (Байрон). Все, что было «слишком человеческим», казалось классической науке — как и философии — «ненаучным» и «нефилософским». Однако философия без человеческого измерения оказывается столь же неполной, как и история без человека. Поэтому сегодняшняя задача гуманитарной науки — «привить древо познания к древу жизни» [8]. Теперь очевидно, что определенные стороны действительности «раскрываются не в исследовании, а в метафоре, и потому в принципе не допускают верифицируемых выводов» [8].

В свете таких методологических представлений яснее рисуется позиция П.А. Флоренского, который основывает онтологичность иконы на представленности в ней «иного мира», воспринятого в переживании, — не в том субъективном, случайном переживании, которое значимо для одного зрителя и незначимо для другого, но в переживании экзистенциальном, для которого потенциально открыты

все люди, — в переживании, зрелом понимании и чувстве родства — материях зыбких, трудноуловимых, однако в них-то, оказывается, все дело. «В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом ряде и виде искусства, символичны, и каждое имеет *свою* конкретно-метафизическую характеристику, чрез которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием...» [4]. П.А. Флоренский рассуждает о том, что все нюансы процесса написания иконы: химический и органический состав краски, ее консистенция, поверхность доски, связующее вещество — являются частью его метафизической стороны, частью истории народа.

Русская икона исполнена «онтологическою умностью вещей», в то время как западная живопись подменяет ее их «феноменологическою чувственностью» [4]. Флоренский указывает, что «иконопись есть метафизика бытия, — не отвлеченная метафизика, а конкретная. В то время как масляная живопись наиболее приспособлена передавать чувственную данность мира, а гравюра — его рассудочную схему, иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого» [4]. В русской иконописи «ясно видятся основоположения общечеловеческой метафизики и общечеловеческой гносеологии, естественный способ видеть и понимать мир... одна и та же духовная сущность раскрывается как в теоретической формулировке — этой иконописи понятиями, так и в письме красками — этом умозрении наглядными образами» [4].

Метафизика не должна быть отвлеченной мыслью, указывает Флоренский, да Церковь и не признает таковую. «Церковь отрицает духовную значимость мысли, не опирающейся на нечто конкретное в опыте, и утверждает метафизичность жизни и жизненность метафизики... И метафизика, и иконопись опираются на этот разумный факт или фактический разум: в явлении горнего нет ничего просто данного, не пронизанного смыслом, как нет и никакого отвлеченного научения, но все есть воплощенный смысл и осмысленная наглядность. Опираясь на это *явление*, христианский метафизик никогда не утратит конкретности, и, следовательно, всегда ему будет предноситься иконопись, а иконописец, опираясь на то же явление, не даст голый техники, лишенной метафизического смысла. Не потому, чтобы христианский философ сознательно сопоставлял онтологию с иконописью, он будет пользоваться терминами и образами этой последней; и иконописец выражает христианскую онтологию, не припоминая ее учения, а философствуя своею кистью... Иконопись *есть* метафизика, как и метафизика — своего рода иконопись слова» [4]. Метафизика тут понимается как первоначальная природа реальности, мира и бытия.

Особого рассмотрения заслуживает анализ времени, пространства и причинности как свойств бытия, представленного в русской иконе, и ничто — в традиционном представлении о физическом мире и в мире сновидения и иконописи.

Тут Флоренский проводит аналогию с временем, средой и причинностью, данными человеку во сне. Оказывается, в некоей точке полусна-полубодрствования время обретает обратный ход, может растягиваться на дни, недели, месяцы, годы и тысячелетия, ускоряясь в сравнении с внешним, дневным временем необычайно. «Но если всякий согласен и не зная принципа относительности, что в различных системах, по крайней мере применительно к рассматриваемому случаю, течет *свое* время, со *своею* скоростью и со *своею* мерою, то не всякий, пожалуй даже немногие, задумывался над возможностью времени течь с *бесконечной* быстротою и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость, получать *обратный* смысл своего течения. А между тем, время действительно может быть мгновенным и обращенным от будущего к прошедшему, от следствий к причинам телеологическим, и это бывает именно тогда, когда наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного — в мнимое» [4].

Если предположить, что звук или запах, иными словами, какой-то внешний толчок оказался поводом к финалу сна, все равно остается непонятным, как этот финал представляет собой развязку сюжета, результат причинно-следственной цепочки событий, быть может, странных с точки зрения бодрствующего сознания, развязку именно телеологическую, детерминированную и прагматически обусловленную: «...событие *x* во времени видимого мира должно быть завязкою сновидческой драмы, а событие *a* — ее развязкою. Тут же, во времени мира невидимого, происходит навыворот, и причина *x* появляется не прежде своего следствия *a*, и вообще не прежде всего ряда следствий своих *b, c, d, ..., r, s, t*, а после всех них, завершая весь ряд и определяя его не как причина действующая, а как *причина конечная* — *τέλος*.

Таким образом, в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, *навстречу* настоящему, *против* движения времени бодрственного сознания. Оно *вывернуто через себя*, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область *мнимого пространства*. Тогда то же самое явление, которое воспринимается отсюда — из области действительного пространства — как действительное, оттуда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым, т. е., прежде всего, протекающим в телеологическом времени, как *цель*, как предмет стремлений. И напротив, то, что есть цель при созерцании *отсюда* и, по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии, — *идеалом*, — оттуда же, при другом сознании, пости-

гается как живая энергия, формующая действительность, как творческая форма жизни. Таково вообще внутреннее время органической жизни, направляемое в своем течении от следствий к причинам-целям. Но это время обычно тускло доходит до сознания» [4].

Однако для того, кто вошел в этот мир (мир сновидения или иконы), мнимости столь же реальны, как реальны для существующего в состоянии дневного сознания кантовские пространство, время и причинность. «Да, это реальное, в своей сути, — не что-либо совсем иное, в сравнении с реальностью этого, нашего мира, ибо едино благо-сотворенное Божие творение, но — с *другой* стороны созерцаемое, перешедшими на другую сторону, то же самое бытие. Это — *лики и духовные зраки* вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первоизданный лик, образ Божий, а по-гречески, *идею*: идеи сущего зрят просветлившиеся сами идеей, собою и чрез себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горнего мира» [4].

Получается, что образы, как и сновидения, одновременно разделяют и соединяют видимый и невидимый миры и принадлежат и тому и другому. Икона, как и сновидение, существует на грани двух миров — горнего и дольного. Засыпая, человек поднимается от дольного к горнему, просыпаясь — возвращается, как бы напитанный «воздухом» горнего, от горнего к дольному.

Художественное произведение понимается о. Павлом как «оплотневшее сновидение». Образы восхождения, обремененные плотностью, могут вводить в искушение, поскольку часто бывают ложными, но выдающими себя за истину, — это тысячные копии без оригинала, симулякры. Такое восхождение к невидимому Флоренский называет дионисийством, а обратный путь, нисхождение — путь аполлинический. Человеку даны время, пространство, а также причинность того мира и этого, но самые страшные соблазны возникают именно при пересечении границ миров: мир дольный пытается удержать своего раба в себе. На языке аскетике такие самые тяжелые состояния, в которые может впасть человек на земле, называются духовной прелестью, и при этом «прелестная страсть оценивается как *достигнутая духовность*, т. е. как сила, спасение и святость» [4]. Онтологическая противоположность образов восхождения и образов нисхождения интерпретируется о. Павлом как «личина» и «лик», однако есть еще «лицо» как размытость (размытость для нас) реального и фиктивного, истинного и ложного. В своей концепции «лик — лицо — личина» Флоренский развертывает изобразительную онтологию иконного образа, которая достаточно хорошо известна философам, богословам и искусствоведам. Иконостас находится одновременно в двух мирах: этот «облак свидетелей» являет лики, ибо «эмпирическая кора» изображений пронизана светом свыше. Субъективно-ассоциативную, напиминательную функцию икон не отрицали и иконо-

борцы, они выступали именно против онтологической связи иконы с первообразами; именно при таком подходе почитание икон и оказывается идолопоклонством, запрещенным в христианстве.

Флоренский отмечает, что икона, явленная согласно канону, возвещает истину всякому, даже неграмотному человеку, в то время как некоторые современные ему иконы представляют собой лжесвидетельство.

Тогда совершенно понятны и органичны обратная перспектива и полицентричность русской иконы: это пространство иного мира, к которому зритель в мире дольнем относится как к вывернутому наизнанку, но который не есть поле зрения автономного зрителя, а потому там несколько центров, и который являет собой мир первый, горный, подлинное бытие. Дело обстоит так, что не «облак свидетелей» ходит пред молящимся, а молящийся ходит пред Богом; не зритель смотрит на икону, а икона — на зрителя. В своей работе «Обратная перспектива» П.А. Флоренский указывает, что линейную перспективу знали уже древние греки, используя ее прежде всего для выстраивания театральных декораций, призванных подменять реальность, создавая ее иллюзионистическое подобие. Непонимание языка иконописи сказывается в отрицании ее права на собственное решение проблемы пространства по причине ее отказа от «эвклидово-кантовского» пространства, сводящегося к линейной перспективе. При этом предпосылкой такого подхода является бессознательное убеждение в том, что в природе и человеке самих по себе никаких форм, различных и индивидуальных, не существует, «посему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для заполнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковою служит канто-эвклидовское пространство, и что, следовательно, все формы природы суть только кажущиеся формы, накладываемые на безличный и безразличный материал схемою научного мышления, т. е. суть как бы клетки разграфления жизни, — и не более. И, наконец, предпосылка логически первая — о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его, так сказать, бесформенности и неиндивидуальности. Не трудно видеть, что эти предпосылки отрицают и природу и человека зараз, хотя и коренятся, по насмешке истории, в лозунгах, которые назывались “натурализм” и “гуманизм”, а завершились формальным провозглашением прав человека и природы» [6]. Подобное отношение к изображению и в целом к миру — это стремление избавиться от всякой реальности, в то время как Средневековье, по мнению Флоренского, утверждало реальность в себе и вне себя, там есть приятие бытия. «Для нового человека, — саркастически замечает о. Павел, — ...действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука *соблаговолит* разрешить ей существовать, выдав свое разре-

шение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всецело входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым» [6].

В гносеологическом плане современная «инонаучная» парадигма, при всей своей трезвости и без всяких апелляций к религии, восходя, по сути, к этим идеям Флоренского, включает в себя утверждения о репрессивности и нравственном уродстве логики и рассудочности в формах их культа, на котором основывается научная парадигма предшествующего времени. В этом смысле крайне неустойчивой оказывается научная истина как доказуемая логически и фактологически, как фиксирующая повторяющееся и отвергающая уникальное и собственно человеческое. Гуманитарные науки, как указывают современные исследователи, оказались перед неприятной дилеммой: если они имеют сильный научный статус, то они малопродуктивны, а значительные результаты получаются при слабом научном статусе [8]. Имея в виду это коренное обстоятельство, вернемся к рассмотрению иконы.

Пространство, по мнению Флоренского, — это не только однородное бесструктурное место-вместилище, но своеобразная и структурированная реальность.

Адепты «возрожденческого» искусства заявляют, что только перспективное изображение правильно отражает реальность и имеет естественный характер, иные изображения ошибочны и искажают реальность. Однако ребенок естественным образом видит мир вне линейной перспективы, многие гениальные художники, несмотря на то что долго обучались построению перспективы, делают в ней «ошибки» — и все это невозможно счесть случайным и «искусственным».

Русская икона, утверждает Флоренский, не доказывает истину, не выводит ее дедуктивно или индуктивно из эмпирического опыта, как это стало принято считать неизменным в период Нового времени. Икона показывает Истину, свидетельствуя о ней. Ставшую знаменитой формулу «Есть “Троица” Рублева, значит есть Бог» так и следует понимать: тут показан Бог, тут действует Бог. Как ни странно, общественно-философская атмосфера постмодерна с ее ослабленным критерием научной истины представляет возможность более отчетливого понимания истинности выводов П.А. Флоренского.

Остается добавить, что при социологическом подходе важно исследовать, кто автор, какими характеристиками он обладает, в каком контексте существует; что именно автор сообщает и в каких формах, с какими целями; и, наконец, кто адресат иконописца, что именно этот адресат «вычитывает» из сообщения. Но это составляет уже предмет другой статьи.

Таким образом, следует считать обоснованным и определение русской иконы как «философствования красками», и философский (метафилософский) анализ иконы.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] Тарабукин Н.М. *Смысл иконы*. Москва, Изд-во Православного братства свят. Филарета Московского, 1999, 224 с.
- [2] Ковалева Е.В. *Философия иконы: эстетический и онтологический аспекты сакрального образа в русском платонизме*. URL: [http://oreluniver.ru/file/employee/2938/E.\\_V.\\_Kovaleva\\_-\\_Monograph\\_-\\_Philosophy\\_of\\_Icon.pdf](http://oreluniver.ru/file/employee/2938/E._V._Kovaleva_-_Monograph_-_Philosophy_of_Icon.pdf) (дата обращения 09.03.2020).
- [3] Ницше Ф. *Сумерки идолов, или Как философствуют молотом*. URL: <http://nietzsche.ru/works/main-works/idols/> (дата обращения 12.03.2020).
- [4] Флоренский П.А. *Иконостас*. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения 07.03.2020).
- [5] Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург, Петрополис, 1998, 432 с.
- [6] Флоренский П.А. *Обратная перспектива*. URL: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm) (дата обращения 12.03.2020).
- [7] Кнабе Г.С. *Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя «Брюхо архитектора»*. URL: <http://ec-dejavu.ru/p-2/Postmodernism-2.html> (дата обращения 10.03.2020).
- [8] Кнабе Г.С. *Строгость науки и безбрежность жизни*. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=190868&p=23> (дата обращения 10.03.2020).

Статья поступила в редакцию 01.09.2020

Ссылку на эту статью просим оформлять следующим образом:

Кондратьева К.Л. Философия иконы: как возможно «философствование красками»? Еще раз о концепции П. Флоренского. *Гуманитарный вестник*, 2020, вып. 4. <http://dx.doi.org/10.18698/2306-8477-2020-4-670>

**Кондратьева Кристина Леонидовна** — аспирант кафедры «Философия» МГТУ им. Н.Э. Баумана. e-mail: [e-krist@mail.ru](mailto:e-krist@mail.ru)

## Philosophy of the icon: how “philosophizing with colors” is possible? Once again about the concept of P. Florensky

© K.L. Kondrateva

Bauman Moscow State Technical University, Moscow, 105005, Russia

*The paper introduces a philosophical (metaphilosophical) approach to the consideration of Russian icons as “philosophizing with colors”. On the basis of modern semiotics and methodology of P. Florensky, the essence of the philosophy of the icon, i.e. the principles of the metaphilosophy of the icon, is analyzed. The ontology and epistemology of the icon are investigated, its definition as “philosophy with colors” is substantiated.*

**Keywords:** philosophy, metaphilosophy, metaphysics, ontology, epistemology, icon, “philosophizing with colors”, P. A. Florensky, reverse perspective

### REFERENCES

- [1] Tarabukin N.M. *Smysl ikony* [The meaning of the icon]. Moscow, Orthodox brotherhood of St. Filaret of Moscow Publ., 1999, 224 p.
- [2] Kovaleva E.V. *Filosofiya ikony: esteticheskiy i ontologicheskiy aspekty sakralnogo obraza v russkom platonizme* [Philosophy of icon: aesthetic and ontological aspects of the sacred image in Russian platonism]. Available at: [http://oreluniver.ru/file/employee/2938/E\\_V\\_Kovaleva\\_-\\_Monograph\\_-\\_Philosophy\\_of\\_Icon.pdf](http://oreluniver.ru/file/employee/2938/E_V_Kovaleva_-_Monograph_-_Philosophy_of_Icon.pdf) (accessed March 9, 2020).
- [3] Nietzsche F. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Leipzig, Verlag des C.G. Nasmann, 1882 [In Russ.: Nietzsche F. Sumerki idolov, ili kak filosofstvuiut molotom, 1888]. Available at: <http://nietzsche.ru/works/main-works/idols/> (accessed March 12, 2020).
- [4] Florenskiy P.A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Available at: <http://www.vehi.net/florenskiy/ikonost.html> (accessed March 7, 2020).
- [5] Eco U. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Bompiani, 2015, 599 p. [In Russ.: Eco U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998, 432 p.].
- [6] Florenskiy P.A. *Obratnaya perspektiva* [Reverse perspective]. Available at: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm) (accessed March 12, 2020).
- [7] Knabe G.S. *Problema postmoderna i film Pitera Grinaueya «Bryukho arkhitekta»* [The problem of postmodernity and Peter Greenaway's “The Belly of the Architect”]. Available at: <http://ec-dejavu.ru/p-2/Postmodernism-2.html> (accessed March 10, 2020).
- [8] Knabe G.S. *Strogost nauki i bezbrezhnost zhizni* [The rigor of science and the vastness of life]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=190868&p=23> (accessed March 10, 2020).

**Kondrateva K.L.**, post-graduate student, Department of Philosophy, Bauman Moscow State Technical University. e-mail: [e-krist@mail.ru](mailto:e-krist@mail.ru)