

Е. В. Ковалева

**Философия иконы: эстетический и онтологический
аспекты сакрального образа в русском платонизме**

*Моему мужу, проф. Б. Г. Бобылеву,
с признательностью за помощь.*

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1 Линия платонизма в русской философии конца XIX начала XX века	
1.1 Платонизм как идейная и методологическая основа философии всеединства.....	11
1.2 Воплощение идей платонизма в религиозной философии Владимира Соловьева.....	23
1.3 Идеи платонизма в трудах русских религиозных мыслителей как предпосылка философии иконы.....	37
Глава 2 Икона как предмет философского рассмотрения.	
2.1 Методологические предпосылки философии иконы.....	56
2.2 Специфика философского подхода к изучению иконы.....	67
2.3 Икона и платонизм.....	81
Глава 3 Исследование иконы в русской религиозной философии конца XIX начала XX века	
3.1 Икона в контексте метафизики Е. Н. Трубецкого.....	100
3.2 Философия иконы в трудах П. А. Флоренского.....	115
3.3 С. Н. Булгаков: от философии иконы к философии образа.....	140
Заключение.....	153
Список литературы.....	157

Введение

Каждая великая культура слагается из разнообразия форм: образов, символов, знаков и аллегорий, составляющих неповторимое единство «цветущей сложности» (К. Леонтьев). Это единство не является случайным и хаотическим смешением разнородных явлений, но образует живой, постоянно обновляющийся организм культуры. Упорядоченность, взаимосвязанность процессов, происходящих в этом организме, их устойчивость определяется наличием образных или символических констант, в которых объективируются, обнаруживают себя духовные основания и высшие устремления общества.

Православная икона, несомненно, представляет собой один из самых глубоких и устойчивых символов русской культуры – образ ее образа, наглядное выражение этических и эстетических идеалов. Пришедшая из древнейших времен, взятая из сокровищницы византийского наследия, она прошла через все вехи нашей истории, не утратив своего значения и по настоящий момент. Язык ее, кажущийся на первый взгляд ясным и даже лапидарным, заключает в себе неисчерпаемую глубину символического содержания, поскольку в ней «извечная антиномия *духовное-телесное* явила миру свою визуально воспринимаемую красоту, ибо в ней духовность получила воплощение в материи»¹. Парадоксальное соединение внешней простоты и внутренней сложности позволяет иконе пересекать границы стран и эпох, связывать времена и поколения. В наше время стремительно меняющихся реалий феномен культурной и исторической константы, который являет собой православный сакральный образ, приобретает особую актуальность.

В данном исследовании икона рассматривается сквозь призму идей русского христианского платонизма. Такой взгляд отнюдь не случаен: платонический уклон является также весьма характерной чертой русской духовной культуры. Внутреннее соответствие между способом мышления, присущим философии платонизма и русским национальным мировосприятием, неоднократно отмечалось отечественными авторами. Подтверждением симпатии к

¹ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007, с. 478.

Платону со стороны представителей русской мысли может служить суждение автора первого исследования по истории русской философии, архимандрита Гавриила (Воскресенского): «Аристотель воцарился во всех школах папистических и своею сухостию обезобразил наилучших гениев Запада как, например, Фому Аквината, Фому Кемпийского; напротив, Россия, не отвергая логики Аристотеля, преимущественно любила Платона»¹.

Эта любовь к платоническому строю мысли обнаруживается еще в средневековую эпоху, в период распространения на Руси византийской и болгарской богословской литературы. Однако в полную силу пристрастие к идеям Платона проявилось в период расцвета русской религиозной мысли, в конце XIX – начале XX века.

Наследие русского религиозно-философского ренессанса после периода забвения и утрат заново открыто в конце двадцатого столетия. В работах В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева и других философов «серебряного века» увидели и выражение искусственно прерванной национальной духовной традиции, и возможный источник интеллектуальных ориентиров, способных помочь чаемому обновлению общества.

Однако, как это часто случается, завышенные ожидания оборачиваются холодностью и разочарованием – традиции русской религиозной философии оказалось почти так же трудно восстановить в настоящем, как вернуть к жизни вкусы эпохи модерна и символизма. Однако, «несовременность» философии всеединства, не должна, на наш взгляд, служить поводом к ее новому забвению или огульному неприятию. Возможно, при взгляде на нее следует отойти от категоричных оценок, оставить прагматизм и завышенные ожидания и обратиться к детальному анализу, при помощи которого только и можно «отделить зерна от плевел» и выявить те крупинки истины, которые не утратили и не могут утратить ценности.

Сегодня, когда непосредственное переживание новизны и остроты поставленных проблем сменяется дискурсивным анализом и рефлексией, на пер-

¹ Архимандрит Гавриил (Воскресенский). Русская философия. М., 2005, с. 21.

вый план выдвигается также задача определения вклада русской религиозной мысли в мировую философию. Одной из замечательных заслуг представителей философии всеединства является введение в область метафизического рассмотрения православной иконы. При этом обращает на себя внимание то, что философия иконы как особое оригинальное явление отечественной мысли складывается на основе переосмысления и синтеза православного богословия и платонической метафизики.

Православная икона является той гранью, на которой сходятся и преломляются платонический и восточнохристианский подходы к восприятию мира, темой, которая позволяет увидеть парадоксальное сочетание в русской религиозной философии платоновских и святоотеческих традиций размышлений. Рассмотрение философии иконы, разработанной в трудах представителей философии всеединства, позволяет с особой отчетливостью увидеть, как возможности платонизма для решения вопросов связанных с православной культурной традицией, так и проблемы, возникающие при попытках их тесного объединения.

Таким образом, в настоящем исследовании рассматриваются одновременно два явления: икона и русский христианский платонизм, при этом каждое служит своеобразным отражением другого.

Вопрос о взаимосвязи иконы и платонизма практически не освещен в философской и искусствоведческой литературе, однако, по отдельности эти культурные феномены рассматривались многими исследователями и с самых разных точек зрения. Поэтому, прежде чем переходить к изложению основного материала нам представляется целесообразным в общих чертах охарактеризовать его источники.

Критические исследования философии В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, Е. Н. Трубецкого и С. Н. Булгакова составляют на данный момент достаточно солидный корпус сочинений, поэтому возможно лишь кратко остановиться на наиболее заметных вехах связанных с определением значения их творчества в историко-философской перспективе.

Уже в начале XX века появляются первые отклики на только что вышедшие произведения, которые, как правило, носили полемический характер. К таким работам можно отнести статьи Н. А. Бердяева, Б. В. Яковенко, Е. Н. Трубецкого. В этот же период выходят первые исследования, посвященные философскому наследию В. С. Соловьева, наиболее значимым из которых является – «Миросозерцание Владимира Соловьева» Е. Н. Трубецкого.

Начиная с 20-х годов прошлого века религиозная философия в России фактически оказывается под запретом, поэтому ее дальнейшее развитие и критическое осмысление осуществляется представителями «русского зарубежья».

Попытки разобраться в причинах трагических событий отечественной истории приводят многих исследователей к строгой критической оценке русской религиозной философии, к обличению ее незрелости, духовного инфантилизма. Так, общей критической направленностью отличается «История русской философии» созданная в эмиграции Б. В. Яковенко. Много справедливых критических замечаний в адрес философии всеединства высказано и в книге Георгия Флоровского «Пути русского богословия». Более мягкая и беспристрастная оценка выносится ей в двух исследованиях, до сих пор удерживающих за собой статус наиболее авторитетных источников по истории русской мысли – в «Истории русской философии» В. В. Зеньковского и в труде Н. О. Лосского, имеющем аналогичное название.

С началом перестройки русская религиозная философия постепенно «возвращается на родину». Среди исследователей, обратившихся к анализу творчества представителей философии всеединства – П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова прежде всего следует назвать С. С. Хоружего, давшего в своих работах развернутую характеристику их творчества. Значительный вклад в исследование наследия В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого внесли так же В. Ф. Асмус, Н. К. Бонецкая, В. А. Кувакин, И. И. Евлампиев, П. П. Гайденок, С. М. Половинкина, И. Б. Роднянская.

Наряду с исследованиями, содержащими анализ творчества того или иного представителя философии всеединства, можно отметить труды, в которых дан-

ная концепция рассматривается как цельное явление, внутри которого выделяются определенные тенденции. К таким работам относятся, монография И. И. Семаевой посвященная проблеме влияния исихазма на русскую философию, книга В. Н. Акулинина «Философия всеединства» и исследование Р. Ф. Гараевой «Софийный идеализм как историко-философский феномен». В последней из перечисленных работ проведен достаточно детальный анализ платонических истоков софиологии.

Вопрос о платонических корнях русской религиозной философии и, в частности, творчества В. С. Соловьева, рассматривается также в ряде статей А. И. Абрамова. Он включает платонизм в широкий контекст русских мировоззренческих поисков, берущих начало в раннем средневековье через использование термина «платонизирующий аристотелизм». Работа украинского исследователя А. Тихолаза «Платон и платонизм в русской религиозной философии второй половины XIX – начала XX веков» ближе всего подходит к занимающей нас проблеме. Ее автор внимательно прослеживает влияние творчества великого греческого мыслителя на русскую религиозную мысль, выделяет моменты общности и различий.

Как итог активного исследования и осмысления наследия русской религиозно-философской мысли можно рассматривать появление трудов обобщающего характера, в которых русская философия и, в том числе, философия всеединства рассматривается в исторической перспективе. Это двухтомная монография И. И. Евлампиева «Русская философия в поисках Абсолюта», «Введение в историю русской философии: Типологический аспект» И. В. Гидиринского и исследование П. А. Сапронова «Русская философия. Опыт типологической характеристики».

В числе методологических источников исследования следует назвать концепции А. Ф. Лосева, С. С. Аверинцева, Г. Г. Майорова.

Обратимся теперь к обзору работ, связанных с осмыслением феномена иконы. Следует отметить, что задача ее философского рассмотрения потребо-

вала привлечения источников не только философских, но и богословских, искусствоведческих, культурологических.

Среди авторов, представляющих отечественную богословскую традицию, следует назвать Иосифа Волоцкого, автора «Послания иконописцу» и «Трех слов о почитании святых икон», Максима Грека («О святых иконах») и дьяка Ивана Висковатого, отстаивавшего принципы церковно-исторического реализма в противовес утверждающимся в XVII веке аллегорическим, условно-иллюстративным направлениям церковной живописи.

Событием в истории русской религиозно-эстетической мысли стал Большой Московский Собор 1667 года, принявший первые в истории Русской Церкви решения по иконографическим вопросам.

В XVII веке в осмыслении иконы заявляет о себе новое теоретическое направление, отражающее ее эстетический аспект. Появление этого направления объясняется активизацией процесса «реформирования» традиционного языка иконы. Этот процесс был вызван отчасти богословским оправданием аллегорически-иллюстративного подхода, отчасти, активизировавшимися культурными контактами с Западом. Представители этого направления – Симон Ушаков («Слово к люботщательному иконного писания») и Иосиф Владимиров («Послание некоего изуграфа») ставили на первое место категории «живописности», и «живоподобия».

В XIX изучение иконы разворачивается преимущественно в русле исторических и археологических исследований. Здесь можно отметить работы еп. Анатолия (Мартыновского), Е. В. Барсова, А. И. Кирпичникова, Ф. И. Буслаева.

Конец XIX – начало XX века охарактеризовались появлением большого количества подробных работ по художественно-археологическому аспекту иконы. Прежде всего, необходимо упомянуть исследования Н. Покровского и Н. Кондакова, которые до сих пор не потеряли своего энциклопедического значения. Одновременно появляется ряд исследований обращенных к эстетическому аспекту древнерусской живописи. Это, прежде всего, труды Д. В. Айналова, П. П. Муратова, н. М. Щекотова, И. Э. Грабаря. Особое место в этом ряду

занимает работа Н. М. Тарабукина, который не только впервые вводит понятие «философия иконы», но и делает его заглавием своего труда. В работе делается акцент на духовном вероучительном смысле православного религиозного искусства.

Существенный вклад в развитие современного богословия иконы и православной эстетики внесли представители русского зарубежья. Павел Евдокимов в работе «Искусство иконы» попытался объединить эстетический и богословский аспекты проблемы, сосредоточив внимание на православном понимании красоты, на ее связи с христианской догматикой и космологией. Заметной вехой в исследовании проблемы явился обобщающий труд Л. А. Успенского «Богословие иконы православной церкви». Эта работа послужила толчком для дальнейшего богословского осмысления иконы, как в России (И. К. Языкова), так и за рубежом (Кристоф Шёнборн, Валерий Лепяхин, Мишель Кено).

Отметим так же труды, внесшие вклад в эстетическое и богословское понимание православной иконописи В. Н. Лазарева, М. В. Алпатова, Г. Н. Вздорнова, В. В. Бычкова, В. Г. Брюсовой и Н. А. Барской, М. М. Дунаева, Н. К. Гаврюшина, а так же исследования специфического изобразительного языка иконописи и ее знаковой системы содержащиеся в работах Л. Ф. Жегина, Б. А. Успенского и Б. В. Раушенбаха.

Особое место в истории исследования иконы занимают работы Е. Н. Трубецкого, С. Н. Булгакова и П. А. Флоренского – с их именами связан, пожалуй, самый значительный и яркий период в исследовании ее богословского, философского и эстетического осмысления. Анализу иконологических концепций представителей русской философии будет посвящено основное пространство нашего исследования. При этом рассмотрение интересующего нас отдельного аспекта концепции всеединства неотделимо от анализа ее метафизических оснований.

Глава 1

Линия платонизма в русской религиозной философии конца XIX начала XX века

1.1 Платонизм как идейная и методологическая основа философии всеединства

Русская религиозная философия, заново открытая в России в конце XX века, первоначально привлекла внимание исследователей своими оригинальными чертами: ее понимание часто протекало в русле подчеркивания специфических особенностей, отражающих своеобразие русского национального мировидения. Однако, в последнее десятилетие все более отчетливо ощущается потребность в определении ее места в общеевропейском философском контексте. Проблема нахождения связей, точек пересечения заставляет исследователей взглянуть на русскую религиозную философию как на цельное явление, дать ей типологическую характеристику. При таком общем взгляде очевидным становится, что «генеральная линия» русской философии конца XIX начала XX века, представленная В. С. Соловьевым и его последователями, может быть отнесена к общеевропейской традиции платонической философии. Так, Г. Ф. Гараева указывает на то, что «создание метафизики всеединства и оформление софийного идеализма как особого направления в русской религиозной философии по существу означало, что в конце 19 и затем в первой трети 20 века в России произошло возрождение платонизма»¹. Подобной точки зрения придерживается и А. Тихолаз, автор специального исследования, посвященного проблемам взаимоотношений русской религиозной мысли с Платоном и платонизмом. Он не только считает несомненным принадлежность русской религиозной философии линии платонизма, но и подчеркивает, что опора на платонизм у большинства представителей философии всеединства «является результатом сознательного

¹ Гараева Г. Ф. Софийный идеализм как историко-философский феномен. М. : Издательство МГУ, 2000, с. 120

теоретического выбора, «использование» платонических идей всегда ясно осознано и основано на историко-философской рефлексии»¹.

Признавая, что русская религиозная мысль и, в первую очередь, философия всеединства тяготеет к направлению основанному Платоном, мы оказываемся перед вопросом о своеобразии русского варианта платонизма. Какие именно черты и особенности платонизма были восприняты русскими религиозными мыслителями? Где находятся основные точки пересечения теоретических построений Платона как своеобразного «эталона» платонизма, и метафизических систем представителей философии всеединства как генеральной линии русской религиозной философии? Для ответа на эти вопросы необходимо в первую очередь определить содержание понятия «платонизм» в применении к отечественной философии. Родовые черты того, что являлось платонизмом для русской религиозной мысли, с наибольшей краткостью и ясностью выразил Павел Флоренский: «идеализм в философии, реализм в логике, априоризм в гносеологии, реализм в онтологии спиритуализма»². Эту формула выражает достаточно традиционное, можно сказать, классическое понимание платонизма, как некоего эталона объективного идеализма. Флоренский не сводит его к непосредственному и буквальному следованию идеям или высказываниям Платона, а намеренно расширяет границы. Платонизм для него – это обширное и плодоносное течение в мировой философии, пафос которого направлен на постижение объективной Истины, определяющей собой эмпирическую реальность, но к ней не сводящейся.

В таком широком понимании платонизм являет собой философскую парадигму, так или иначе, представленную на всех этапах развития европейской мысли. Центральным или осевым моментом этой парадигмы является, несомненно, учение Платона. Будучи своего рода «абсолютным платонизмом», оно служит своеобразной матрицей, при наложении на которую той или иной философской системы можно выявить степень ее принадлежности данной пара-

¹ Тихолаз А. Платон и платонизм в русской религиозной философии второй половины XIX – начала XX веков. Киев : ВиРа «Инсайт», 2003, 368 с.

² Флоренский П. А. У водоразделов мысли.// Собрание сочинений Т. 2, М. : Правда, 1990, с. 3

дигме. Таким образом, философия Платона не является точкой, из которой берет свое начало во времени «линия платонизма»¹, скорее она представляет собой стержень, способный объединить таких, непохожих, на первый взгляд, мыслителей как Августин и Шеллинг, Лейбниц и Плотин, Ориген и Николай Кузанский. При этом влияние платонизма может быть как непосредственным – через сознательное и последовательное заимствование идей самого греческого философа, так и опосредованное – через усвоение философских построений других представителей «линии Платона».

Именно такое, опосредованное влияние платонизма долгое время испытывала на себе отечественная мысль и отечественная культура. Платонизм в имплицитной форме уже присутствовал в восточнохристианской богословской традиции, которая была воспринята русской мыслью через византийские и болгарские влияния. Этот факт отмечает, в частности А. И. Абрамов, по мнению которого, несмотря на позднее (XVIII в.) проникновение в Россию сочинений греческого мыслителя, «общий строй философских идей Платона был усвоен уже на самых ранних этапах развития славянской культуры»².

Это скрытое присутствие платонизма в отечественной культуре, имевшее место еще в древнерусский период, является, на наш взгляд, главной исторической причиной того особого отношения к Платону, как к родственному себе явлению, какое выказывает русская философия с момента своего зарождения. «Если Аристотель отечественной культурой в основном рассматривался как предтеча «латинства» и западной цивилизации, то Платон всегда связывался с духовностью, причем в самых глубинных ее основаниях», – отмечается в предисловии к сборнику статей «Платон: pro et contra»³. Обращаясь к периоду становления отечественной философской мысли, можно заметить, как, ища для себя опору в теориях западных философов, она с безошибочностью отдает

¹ Так А. А. Любищев причисляет к представителям линии платонизм не только последователей этого учения, но и тех, кого можно назвать его предтечами - Пифагора и Сократа (Любищев А. А. Линии Демокрита и Платона в истории культуры - СПб. 2001, с. 31).

² Абрамов А. И. Сборник научных трудов по истории русской философии, М. : Круг, 2005. – 544 с.

³ Светлов Р. В. «Русский Платон». Платонизм в русской культуре.//Платон: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001, с. 7

предпочтение мыслителю, в творчестве которого наиболее явственно просматриваются платонические тенденции – Шеллингу. «Русское шеллингианство» первой половины 19 века можно назвать вторым этапом опосредованного восприятия платонизма отечественной мыслью. В этот период в русской философии возникает особый образ Платона, который можно назвать «романтизированным». Достаточно ярко он описывается в работе А. Н. Гилярова, который дает следующую характеристику Платону и платонизму: «Создав великолепный мир идей и поставив их за пределами чувственного мира, где-то в небесном месте, Платон положил основание тем эстетическим, нравственным и религиозным убеждениям, которые более двадцати веков составляют бессознательное умственное достояние всех просвещенных людей, вдыхаются от рождения вместе с воздухом, передаются от поколения к поколению»¹.

Таким образом, учение Платона было воспринято отечественными мыслителями как бы сквозь двойную призму восточного святоотеческого богословия и немецкой классической философии, воспринятой вкупе с романтизмом. Платон в представлении русских религиозных философов, с одной стороны, являлся интеллектуальной предтечей восточной патристики, с другой стороны, вдохновителем всего самого возвышенного и рафинированного, что было создано европейской философской мыслью. В итоге, русская философия середины 19 века создает как бы «своего Платона» отмеченного чертами христианизации и романтизации, что и послужило основой для возникновения отечественного варианта христианского платонизма. Отношение к учению Платона, как к родственному духовному явлению отличает не только Владимира Соловьева и его непосредственных последователей: братьев Трубецких, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова – для большинства русских религиозных философов мысль о том, что «всякая истинная философия есть платонизм»² как бы не нуждалось в доказательствах. В какой-то степени эта позиция меняется только у А. Ф. Лосева, обратившегося на определенном этапе своего творчества от «русского Плато-

¹ Гиляров А. Н. Платонизм как основание современного мирозерцания в связи с вопросом о задачах и судьбах философии// Платон: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001, с. 333.

² Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М.: Республика, 1994, с. 14

на» к Платону античному и от создания философии платонизма к ее изучению и осмыслению.

Наличие определенной исторической традиции в значительной мере объясняет и существование того внутреннего соответствия между способом мышления, присущим философии платонизма и русским национальным мировосприятием, которое неоднократно отмечалось исследователями отечественной философии¹.

Есть основания говорить о своеобразном изоморфизме, родстве формообразующих принципов философии Платона и русской культуры, стремящейся выразить мировоззренческие концепции в художественной форме. «Платоновские диалоги представляют собой один из первых исторических примеров литературной (именно литературной) прозы, живость которой придает жизненность излагаемым событиям»² - отмечает Р. В. Светлов, говоря об экзистенциальном характере философии Платона. Литературность диалогов представляется нам весьма показательной и в другом отношении – она является свидетельством органического единства логического и эйдетического начал в творчестве философа. Теоретические построения Платона часто оказываются неотделимыми от их мифопоэтической формы. Неоднократно отмечался тот факт, что все попытки перевести идеи Платона с образного языка мифа на дискурсивный язык логики неизменно приводят к уплощению и обеднению смысла. По замечанию Г. Г. Майорова, «Платон посчитал необходимым использовать в изыскании абсолютного все вообще доступные человечеству выразительные средства и приемы: логос и миф, эпос и драму, поэзию и прозу, трагедию и комедию, риторику и диалектику, анализ и синтез...»³.

¹ В частности, А. Тихолаз обнаруживает черты платонизма не только не только в эстетических и этических установках русской культуры, но и в российском историческом мышлении, посвящая этому вопросу отдельную главу своего исследования.

² Светлов Р. В. «Русский Платон». Платонизм в русской культуре// Платон: pro et contra. СПб. : РХГИ, 2001, с. 7

³ Майоров Г. Г. Роль Софии-Мудрости в истории происхождения философии // Логос. - 1991. - № 2, с. 42.

Единение логоса и эйдоса – черта, отражающая общую устремленность платоновской мысли к единству и целостности. Имея своими источниками логику Парменида, диалектику Сократа, мистические прозрения Пифагора, вобрав в себя все лучшее, что было создано греческой мыслью, учение Платона не распадается на составные части, соответствующие этим источникам, но переплавляет их в нерасторжимую целостность. В работах Платона трудно отделить этику от эстетики, гносеологию от онтологии, политическую теорию от социальной. Все эти разделы философской науки, получившие впоследствии самостоятельность, доходящую иной раз до полного обособления, в учении Платона находятся в состоянии теснейшей взаимосвязи и взаимообусловленности. Способ мышления, свойственный Платону придает его построениям некую умозрительную объемность: попытка цельного постижения объекта изучения, стремление охватить его с разных сторон, путем обнаружения и взаимоувязывания противоречий вызывает представление о сферичности платоновской мысли. Глубокое соответствие между формой и содержанием превращает теоретические построения Платона в своеобразный иконический знак его основной философской идеи – идеи Единого.

Установка на единство и целостность чрезвычайно важна и для понимания платонической эстетики. Эстетическая составляющая играла важную роль в русской религиозной мысли. Для Лосева, продолжающего в своих работах направление намеченное П. А. Флоренским, платонизм не только сближается с эстетикой но и становится ею. Но это именно «своего рода» эстетика, мало напоминающая эстетику Баумгартена, задуманную как учение о чувственно воспринимаемом мире. Эстетика платонизма, какой она предстает в трактовке русских мыслителей, напротив, оказывается учением о сверхчувственном и умопостигаемом: только идеальный уровень бытия обладает подлинной эстетической ценностью, а материальная вещь, в лучшем случае, мостик, уводящий созерцателя за грань вещественности. Отметим, что в платонической философии обнаруживается парадокс, ставящий ее на грань антиэстетизма: идея-образ (эйдос) никогда не сливается с материей, а находится с

ней в сложных отношениях «причастности». Причем, эти отношения не являются обоюдными и равноправными – материя причастна идее, идея же свободна от материи, и идеальный первообраз не зависит от своего воплощения.

Единое, понятое как Абсолют и воспринятое как Благо и воплотившееся как Красота есть та основополагающая мыслительная интуиция платонизма, которая сделала возможным его дальнейшее сближение с христианской мыслью, начиная с Дионисия Ареопагита и заканчивая русской религиозной философией.

Рассуждения о Едином, изложенные во второй части «Парменида», раскрывают одну из наиболее сложных и неоднозначных сторон онтологии Платона. С точки зрения формы изложения, диалог между Парменидом и Аристотелем – это всего лишь урок логики, преподанный учителем своему ученику. Однако его нельзя рассматривать лишь как упражнение в логическом мышлении. «Думать так – отмечает А. Ф. Лосев – значит выкидывать из Платона множество подобных рассуждений и исказить всю историю платонизма, который чем дальше, тем больше выдвигал на первый план именно эту диалектику одного и иного»¹. Характерно, что Лосев говорит не о теории или идее, а именно о диалектике, обращая внимание на то, что весь диалог Платона представляет сплошное диалектическое рассуждение, не содержащее «ровно никаких выводов и ... никакого обобщающего заключения»². В то же время, это рассуждение предстает как одно развернутое антиномическое определение единого в его взаимоотношении с иным. Если все-таки попытаться кратко резюмировать его содержание, то можно сказать, что единое и иное находятся у Платона в отношении нераздельности и неслиянности, или, используя выражение Лосева, представляют собой «едино-раздельную цельность».

Эта формулировка, заключающая в себе антиномию, дает представление о своеобразии философского мышления Платона, суть которого очень точно оп-

¹ Лосев А. Ф. Комментарии // Федон, Пир, Федр, Парменид. М. : Мысль, 1999, с 502.

² Там же.

ределяет Г. Г. Майоров: «В диалогах «Софист» и «Парменид» Платон убедительно доказал нам, что выход ума философа на уровень последних оснований сущего сопровождается крушением законов привычной формальной логики и требует для уразумения этих оснований каких-то сверхлогических интуиций»¹.

Диалектический поиск взаимоотношений единого и иного имеет большое значение в системе онтологических воззрений Платона. По утверждению А. Ф. Лосева, за отвлеченными понятиями единого и иного скрываются основополагающие бытийные категории платонизма - идея и материя². При этом единому придается значение Первоединого, что соответствует Первоидее или Абсолюту. Таким образом, взаимоотношения неизменного и вечного абсолютного начала и подверженной непрерывным изменениям материи определяются в учении Платона через антиномию единства и отдельности. Осознание парадоксальной диалектической взаимосвязи Абсолюта и космоса является той гениальной интуицией, которая предвосхитила последующие мистические прозрения христианских богословов.

Можно сказать, что антиномический способ мышления, столь характерный для философских построений Платона, не только присутствует у отдельных христианских мыслителей, но и отличает церковную догматику в целом. По мнению ряда исследователей, (С. С. Аверинцев, И. И. Семаева, Г. Г. Майоров) именно применение платоновской диалектики в вопросах богопознания позволило членам каппадокийского кружка отстоять православное учение о божественной Троице, как о Триедином Абсолюте, в котором совпадают все Его Ипостаси.

С особой силой и блеском учение о Едином Сверхсущем было развернуто в трудах Дионисия Ареопагита, целиком построенных на антиномическом объединении взаимоисключающих понятий и определений. Рассматривая Бога, как непостижимое для человеческого ума тождество избыточного света и непроницаемого мрака, Дионисий в то же время выстраивает две линии возможного по-

¹Майоров Г. Г. Роль Софии-Мудрости в истории происхождения философии //Логос. - 1991. - № 2, с. 42.

² Лосев А. Ф. Комментарии // Федон, Пир, Федр, Парменид. М. : Мысль, 1999, с. 503.

стижения Божественной Сущности. Это стремление познать непознаваемое, увидеть незримое, прикоснуться к запредельному есть главный импульс развития восточной богословской традиции. Традиция, берущая начало в мистических интуициях Платона, находит достойное продолжение в трудах русских религиозных мыслителей.

Заданное Платоном направление на поиск глубинной связи идеи и материи нашло свое продолжение не только в учении неоплатоников, разработавших теорию эманации, но и в богословских трудах отцов Восточной Церкви. Одним из вариантов разрешения противоречия между трансцендентностью и имманентностью Абсолюта становится учение о «божественных энергиях», основания которого были заложены Василием Великим. На это указывает, в частности, С. С. Аверинцев: «Василий находит «ортодоксальную формулу», которой суждено было сыграть важную роль в богословских спорах византийцев вплоть до полемики 14 века вокруг тезисов Григория Паламы: «божество непознаваемо по «сущности», но сообщает себя в своих энергиях». Недоступная в себе самая сущность совершает благодаря своим энергиям то «выхождение из себя», которое делает онтологически возможными, в частности, «божественные имена».¹ Важной стороной данного высказывания является для нас обнаружение генетической связи между паламитским богословием и имяславием, поскольку разработкой философской концепции последнего занимались такие представители философии всеединства, как П. А. Флоренский и С. Н. Булгаков. Наличие глубинного родства между философией платонизма и энергийным богословием может служить объяснением того стремления к объединению этих, казалось бы, враждебных друг другу явлений, которое заметно у названных философов.

И все же, несмотря на близость методологических принципов и общность некоторых установок православной догматики, энергийного богословия и философии платонизма, мы не можем рассматривать их как явления одного порядка. Если догматика составляет теоретическую основу православия, а пала-

¹ Аверинцев С. С. София. Словарь. Киев : Дух і літера, 2001, с. 262

митское богословие представляет собой неотъемлемую часть учения восточной Церкви, то философия платонизма рассматривается с ортодоксальной позиции как чуждое христианству явление. В чем причина подобного отрицательного отношения? Вряд ли можно объяснить анафематизмы в адрес учения платоника Оригена простым историческим недоразумением. Объяснение этого факта кроется, по всей видимости, в самой природе платонизма.

Рассмотрение проблем потенциальной совместимости идей платонической философии и основных положений христианского вероучения имеет большое значение для понимания проблем философии всеединства, представители которой ставили перед собой задачу согласования этих явлений.

Сложность и своеобразная вариабельность идей Платона образует достаточно широкое поле их возможного истолкования и дальнейшего развития. При этом легкое смещение акцентов на уровне понимания может привести к заметным расхождениям на уровне окончательных выводов. Так попытки «распрямить» антиномический круг взаимодействия идеи и материи часто приводила на практике к смещению равновесия либо в сторону отрицания возможности их актуальной связи, либо в сторону их неумеренного сближения. Обе эти тенденции, до известной степени совместимые с платонизмом, вступают в противоречие с христианским вероучением. Именно поэтому античный платонизм явился интеллектуальной почвой не только для ортодоксального богословия, но и для ряда еретических учений, опиравшихся в своих выводах на различные варианты его понимания и развития.¹

Обращаясь к русской философии, можно отметить, что для многих ее представителей характерно стремление «объединить» распавшиеся миры, сгладить границу между ними. Эта установка, заданная Владимиром Соловьевым, является причиной пантеистического уклона заметного как в его собственных построениях (элементы пантеизма в учении Соловьева обнаруживают такие ис-

¹ Так в статье В. А. Баранова «Неоплатониченкое учение о тонком теле и его параллели в богословии поздней античности» прослеживаются следы влияния неоплатонизма не только на взгляды Оригена но и на евхаристическое учение византийских иконоборцев VIII века (Баранов В. А. Неоплатоническое учение о тонком теле и его параллели в богословии поздней античности // Универсум платоновской мысли : материалы XI платоновской конференции. СПб., 2003, с.42).

следователи как Е. Н. Трубецкой, А. Ф. Лосев, В. Ф. Асмус и др.), так и в трудах ряда его последователей (в частности, П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова).

Еще одна трудность, возникающая при попытках перенесения идей платонизма на христианскую почву, связана с необходимостью совмещения статики и динамики в понимании взаимоотношений Абсолюта и материи. Диалектика взаимоотношений идеи и материи у Платона, при всей ее кажущейся динамичности, представляет собой некое замкнутое на себе движение: антиномический круг их слитности-раздельности во временном измерении являет совершенно статичную модель, не допускающую какого-либо дальнейшего развития. В христианском учении, напротив, именно идея развития, изменения взаимоотношений космоса и Абсолюта, Бога и тварного мира занимает центральное положение. Христианское учение о творении «из ничего», история грехопадения, искупления падшего мира, ожидание его грядущей гибели и преображения – все эти уникальные исторические вехи парадоксальным образом разрывают диалектический круг взаимозависимости и взаимообусловленности идеи и материи.

Проблема «развития отношений» между Абсолютом и тварным миром представляется наиболее сложной с точки зрения рациональной логики. Попытка ее последовательного разрешения в духе платонической философии практически неизбежно приводит к «оригенизму». Примером этого может служить развиваемое Владимиром Соловьевым учение о вечном существовании человека, как духовной субстанции и о знании как «пробуждении памяти души».

Взаимосвязь идеи и материи у Платона не только описывается средствами диалектической логики, но и подчиняется ее правилам. Это соподчинение Абсолюта и космоса некому стоящему над ними закону, весьма характерное для античного языческого мировосприятия, в корне противоречит христианской идее абсолютной Божественной свободы, тесно связанной с личностным пониманием Абсолюта. Акт Божественного воплощения является проявлением наи-

высшей свободы, разрушающей все границы во взаимоотношениях твари и Творца, Абсолюта и космоса. Вследствие этого, христология является тем направлением христианской мысли, которое менее прочих способно взаимодействовать с платонической философией. Характерно, что самого последовательного из русских платоников, Павла Флоренского, часто и небезосновательно упрекают в невнимании не только к вопросам христологии, но и к учению о личности в целом. В большей или меньшей степени эти упреки можно отнести и к другим представителям философии всеединства.

Отмеченная нами проблемность совмещения платонизма и христианского учения осознавалась самими представителями русской религиозной мысли, и подталкивала их к поиску оригинальных решений.

Необходимо помнить, что философия всеединства, имела в качестве своей сверхзадачи постижение истины в ее абсолютном значении и направление этих поисков Абсолюта было задано ориентацией на учение Православной Церкви. Платонизм при этом рассматривался ее представителями, начиная с В. С. Соловьева не столько в качестве самостоятельной ценности, сколько в качестве средства для достижения собственной цели. Учение Платона привлекало русских религиозных философов постольку, поскольку оно способно было указать направление в отыскании Абсолюта и в той степени, в какой оно не противоречило христианскому учению. В результате усвоение русской философией наследия платонизма шло не по пути заимствования готовых построений, но в направлении использования платонической проблематики и методологии. При этом основополагающие установки платонизма активно переосмысливались в русле христианского, православного духовного опыта.

Результатом такого переосмысления становится концепция всеединства, которую можно рассматривать как попытку решения поставленной Платоном проблемы Единого и иного, и тесно связанная с ней софиологическая доктрина, объясняющая и конкретизирующая процесс взаимодействия идеи и материи. Разработка этой концепции, имеющей в своей основе идею гармоничного духовного и материального единства, по замечанию современного исследователя,

«придают нашей метафизике всеединства своеобразный неповторимый облик и заставляют считать ее самостоятельной страницей в истории мирового платонизма»¹.

Активное использование идей платонизма и их переработка в духе христианского вероучения – черта присущая философии Всеединства в целом. Однако, характер и степень этой переработки можно оценить, только обратившись к анализу философских взглядов отдельных ее представителей. И здесь в первую очередь необходимо рассмотреть систему Владимира Сергеевича Соловьева, которая не только сама по себе являет образ законченной философской концепции, но и служит основанием для дальнейшего развития русской религиозной философии.

1.2 Воплощение идей платонизма в религиозной философии Владимира Соловьева.

Вопрос о принадлежности философской системы Владимира Сергеевича Соловьева к платонизму до сих пор представляет собой не до конца разрешенную проблему. Свидетельством этого является достаточно широкий диапазон мнений, высказываемых исследователями. Так, А. Тихолаз предваряет свое исследования платонических истоков философии Соловьева предупреждением, что «Владимира Соловьева нельзя просто назвать платоником – его система совершенно оригинальна и отнюдь не представляет собой одну из версий платонизма»². В. Ф. Бойков же в статье, посвященной русскому мыслителю, напротив, с большой долей уверенности заявляет: «Соловьев как философ, бесспорно, принадлежит к мировому платонизму...»³.

¹ Тихолаз А. Платон и платонизм в русской религиозной философии второй половины XIX – начала XX веков. Киев : ВиРа «Инсайт», 2003, с. 70

² Там же, с. 162

³ Бойков В. Ф. Соловьиная песнь русской философии. //Соловьев : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001, с. 25

Причина такого расхождения мнений заключается, на наш взгляд, не столько в том, что авторы по-разному понимают Соловьева, сколько в том, что они вкладывают различное значение в понятие «платонизм».

А. Тихолаз трактует платонизм как прямое и непосредственное следование философским построениям Платона. Это обнаруживается в двух основных аргументах, которые он выдвигает против «платонизма» Соловьева – оригинальность созданной им системы и критичное отношение русского философа к Платону. Такое понимание платонизма вполне допустимо в рамках исследования, рассматривающего вопрос непосредственного влияния идей Платона на философию Соловьева. Однако при перенесении данного подхода в плоскость широких историко-философских обобщений он обнаруживает свои слабые стороны. В самом деле, если оригинальность есть качество несовместимое с платонизмом, то из числа платоников придется исключить не только Августина или Шеллинга, но и Плотина, системе которого, невзирая на ее общепризнанную близость идеям Платона, нельзя отказать в оригинальности. Что же касается осознания недостаточности философских построений Платона, то оно, на наш взгляд, является необходимым условием создания оригинального варианта платонизма, поскольку каждый такой вариант является попыткой восполнения и преодоления этой недостаточности.

Характеристика Соловьева как платоника представляется вполне оправданной в том случае, если под платонизмом понимать развернутую историко-философскую парадигму, охватывающую целый ряд оригинальных мыслителей.

Однако при попытке исторической «идентификации» системы Соловьева встречается еще одна серьезная трудность, связанная со своеобразием ее структуры. Практически все исследователи творчества русского философа отмечают его способность использовать в качестве материала для своих построений элементы самых разных философских систем. Это разнообразие источников порождает тот взгляд на философию всеединства, который наиболее отчетливо выражен В. В. Зеньковским. Рассматривая творчество Владимира Соловьева,

Зеньковский неоднократно подчеркивает, что оно «росло не из одного, а из нескольких корней»¹ и таким образом было лишено единого стержня. В соответствии с этим взглядом, система Соловьева практически не может быть целиком вписана в историко-философский контекст, поскольку разные ее части восходят к различным философским направлениям. Так, этику Соловьева, В. В. Зеньковский связывает с влиянием Шопенгауэра, учение о Софии возводит к мистической традиции, вопросы онтологии в значительной части рассматривает как результат воздействия философии Шеллинга и Спинозы.² Выявление разнообразных источников философии Соловьева придает большую ценность исследованию В. В. Зеньковского. Есть основания предполагать, что именно им была заложена широко распространившаяся традиция рассмотрения философии Соловьева в сопоставлении с тем или иным ее «источником». Вместе с тем, при таком «анатомическом» подходе к исследованию творчества мыслителя можно упустить из вида, что его философия не представляет собой простого сочетания разнородных фрагментов, но является результатом их органического синтеза, на что, в частности, постоянно указывает тот же Василий Зеньковский. Об этом же пишут и современные исследователи. Так, В. А. Кувакин, отмечая стремление Соловьева «...оправдать практически любую философскую систему, включить ее лучшие, с его точки зрения, элементы в метафизику всеединства...»³ подчеркивает присущий мыслителю «дар философского синтеза».

Признавая, что система Владимира Соловьева является результатом органического объединения, связывания воедино элементов теоретических построений других мыслителей, мы в то же время оказываемся перед вопросом, чем руководствовался философ в выборе этих элементов?

Совершенно очевидно, что сугубо эмоциональные мотивы «симпатии и антипатии» не могли играть здесь решающей роли. Тщательность, даже придирчивость с которой Соловьев выделяет из обширнейшего наследия мировой

¹ Зеньковский В. В. История русской философии. Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001, с. 458

² Там же, с. 463

³ Кувакин В. А. Философия Владимира Соловьева. М. : Знание, 1988, с. 9

философской мысли необходимые ему положения, чтобы затем определить их место в общей системе, дает основания предположить наличие некоего единого критерия отбора.

Системы и направления, относящиеся к числу источников философского творчества Соловьева на первый взгляд не обнаруживают заметного взаимного схождения: гностицизм и спинозизм, рациональная философия Канта и мистические прозрения Якова Бёме представляются не просто диаметрально противоположными друг другу, но находящимися в разных мыслительных плоскостях. Объединение этих явлений философской мысли не могло строиться методом их непосредственного сближения, следовательно, мы должны допустить наличие первоначального идейного основания, потенциальная совместимость с которым тех или иных теоретических установок и определяла философские предпочтения автора.

Чтобы выделить это основание, обратимся к онтологическим и гносеологическим принципам философии всеединства. Как известно, система Соловьева в своей основе представляет собой учение, утверждающее материальный мир как объективную реальность, а идеальный - как реальность абсолютную, обладающую всей полнотой бытия, то есть представляет собой идеализм в философии. При этом идея, которая является одним из центральных понятий философии всеединства, выступает не только в качестве гносеологической единицы, но и, главным образом, в качестве единицы онтологической, что соответствует реализму в логике. Как главная онтологическая единица идея принадлежит абсолютной реальности, то есть обладает качествами вечности и неизменности, которые переносятся также в сферу познания, что приводит к априоризму в гносеологии. Итак, легко заметить, что основополагающие принципы философии Владимира Соловьева точно укладываются в рамки того самого определения платонизма, которое мы избрали в качестве главного ориентира в своем исследовании.

Таким образом, есть все основания утверждать, что платонизм, не просто стоит в ряду многочисленных философских направлений, так или иначе повли-

явших на творчество В. С. Соловьева, но занимает по отношению к его учению совершенно особую позицию. В отличие от остальных источников философии всеединства, определяющих преимущественно отдельные ее части, платонизм составляет концептуальную основу, благодаря которой центростремительные тенденции в системе Соловьева берут верх над центробежными, что обеспечивает ей качества, столь высоко ценимые ее создателем – целостность и единство.

Итак, мы можем заключить, что философия Соловьева в структурном отношении делится на центр, который составляют принципы платонизма и периферию, состоящую из элементов разнообразных философских систем, согласованных с этими принципами. Особенностью созданной Соловьевым системы является то, что периферийные элементы играют достаточно активную роль, выступая зачастую в роли носителей и проводников основополагающих принципов. Так, идея всеединства, занимающая центральное положение в философии Соловьева, восходит к платоническим построениям позднего Шеллинга, учение об идеях было воспринято им «в редакции» Юркевича и, отчасти, Лейбница, а идеал цельности, в полной мере отвечающий духу платонизма унаследован от славянофилов¹

Таким образом, мы можем заметить, что платонизм проникает в философию Соловьева, зачастую «опосредованно», в виде тех разнообразных преломлений, какие он обретает в истории античной, западноевропейской, отечественной мысли. В то же время, платонические источники философии всеединства зачастую несут на себе явственный отпечаток породившего их творческого импульса – философских идей Платона. Связь между Соловьевым и Платоном, лежит не столько в плоскости поверхностных заимствований, сколько на уровне глубинных оснований всей теоретической конструкции. По выражению А. Ф. Гараевой, идеальное умозрение Платона «всегда оставалось камертоном

¹ «У Соловьева есть чисто платоновское понятие «интеллектуальной интуиции» взятое, впрочем, у Шеллинга» - эта, кажущаяся нелогичной, фраза В. В. Зеньковского достаточно точно описывает тот путь, каким зачастую проникали в философию Соловьева платонические идеи (История русской философии. Харьков, 2001, с. 552)

философской интуиции Соловьева»¹, то есть представляла собой своеобразную внутреннюю норму.

Особенно наглядно связь с Платоном проявляется в наиболее общих методологических принципах философии всеединства. Так установка на согласование и примирение рационализма и мистики, интуиции и логики, составляющая главную цель теоретических построений В. С. Соловьева имеет своим аналогом умозрения Платона. Есть основания предполагать, что осуществленное Платоном объединение рациональной логики элеатов и мистических прозрений пифагорейцев играет для Соловьева роль своеобразного прецедента, доказывающего принципиальную возможность подобного синтеза.

Характерное для Соловьева стремление к максимальному сближению гносеологии, этики и эстетики также находит свое соответствие в учении Платона. Однако в данном случае можно отметить и некоторое отличие в самих способах этого сближения. Если у Платона эстетические, этические гносеологические воззрения как бы естественно произрастают из одного корня - учения о Бытии (это особенно ясно просматривается в «Государстве»), то у Соловьева эти представления приводятся к единству за счет их предельной онтологизации – придания сущностного статуса категориям истины, красоты и добра.

Следует упомянуть еще одно качество, присущее Соловьеву, как мыслителю, которое сближает его с Платоном - это умение выражать идеи в образной форме. Практически ни одно серьезное исследование творчества русского философа не обходится без цитат из его поэтических произведений. «философию его можно и должно поверять поэзией...» - замечает по этому поводу С. Н. Булгаков². Однако при сопоставлении с Платоном мы можем заметить, что логос и эйдос существуют у Соловьева в разных ментальных пространствах. Редким моментом их органичного слияния является учение о Софии, соединяющей в себе качества эпистемы и мифологемы.

¹ Гараева Г. Ф. Софийный идеализм как историко-философский феномен. М.: Издательство МГУ, 2000, с. 108

² Булгаков С. Н. Тихие думы. М. : Республика, 1996, с. 52

Итак, можно сделать вывод, что философская концепция Соловьева имеет в своей основе целый ряд системообразующих принципов, непосредственно сближающих ее с учением Платона. В то же время, сравнение философии всеединства с учением великого грека не только обнаруживает их сходство, но и позволяет с наибольшей отчетливостью увидеть оригинальные черты концепции Соловьева, благодаря которым она приобретает значение самостоятельного явления в истории философской мысли.

Главная и наиболее характерная особенность, отличающая Соловьева не только от Платона, но и от античного платонизма в целом – это его сознательная и последовательная ориентация на согласование философских идей и христианского вероучения. Как справедливо замечает В. Ф. Бойков «все мистические предчувствия, метафизические замыслы и исторические пророчества Соловьева нерасторжимо связаны с христианством»¹. Можно сказать, что Соловьев ставил перед собой задачу христианизации философской мысли, возвращения ее на путь гармонии веры и разума. Сближение философии и религии в его творчестве факт совершенно очевидный, однако, мы не можем назвать догматические основы христианства в числе «источников» философии всеединства. Как мы уже отмечали выше, включение тех или иных элементов в общую систему философии всеединства требовало их определенной трансформации, с целью приведения к единому основанию. Следует отметить, что Соловьев, при всей склонности к «вольномудумству», при всех сложностях отношений с Православной Церковью, он не покушался на какое-либо «трансформирование» основ ее учения². Будучи христианином он в то же время ощущал себя свободным мыслителем, а не богословом и ему было чуждо стремление к «догматическому творчеству», которое позже проявится, например, у С. Н. Булгакова.

¹ Бойков В. Ф. Соловьинная песнь русской философии.// Соловьев : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001, с. 20

² В свете широко известного факта перехода Вл. Соловьева в католичество в 1886 г. характеристика его как «горячего защитника максимально-канонического и строжайше-догматического православия», данная Лосевым, кажется шокирующим преувеличением (Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М. : Мысль, 1994. – с. 17). Однако, следует заметить, что расхождение Соловьева с Православной Церковью произошло не на догматической или «канонической», а, скорее, на политической почве.

Христианское учение, как и платонизм, занимает совершенно особую позицию по отношению к системе Соловьева. В отличие от платонизма, который представляет собой внутреннее основание системы, христианство представляет собой внешнюю норму, находящуюся как бы «над» философскими построениями и в то же время служащую для них постоянным ориентиром.

Таким образом, сближение философии и религии в творчестве Владимира Соловьева является практически односторонним процессом. При этом платоническая, по своим исходным установкам, философия представляет собой то, что подвергается изменениям, а христианское учение задает главное направление этих изменений, результатом же становится такая философская система, которую можно обозначить как «христианский платонизм».

Тенденция постепенного приведения платонических установок в соответствие с духом и буквой христианского учения прослеживается уже в такой сравнительно ранней работе Владимира Соловьева, как «Критика отвлеченных начал».

Это сочинение, представлявшее собой первоначально докторскую диссертацию, как ни одно другое произведение Соловьева, буквально пронизано духом платонизма. Непосредственное влияние Платона ощущается не только в исходных теоретических положениях и методологических приемах, но и в языке, подчас обнаруживающем удивительное родство со стилем греческого философа. И в то же время здесь имеет место не прямое заимствование, но параллелизм, внутреннее родство, вызванное общностью проблематики и исходных установок. Центральной проблемой «Критики отвлеченных начал», несомненно, является проблема Абсолюта, которая в традициях платонизма, ставится Соловьевым теснейшую взаимосвязь с этикой, эстетикой, гносеологией.

При этом отношение этики к учению о Бытии определяется Соловьевым как «прямая зависимость»: без разрешения метафизических вопросов, согласно его позиции, невозможно разрешить и нравственные проблемы. Русский философ в данном случае проявляет себя как наследник не столько платонической,

сколько «сократической» традиции, согласно которой только знание высшей истины может привести к добродетели.

Проблема истинного знания приобретает для Соловьева значение связующего звена между этикой и метафизикой. При этом связь онтологии с гносеологией оказывается столь тесной, что к решению онтологической проблемы Абсолюта философ приходит через центральное понятие гносеологии – понятие истины.

Учение об истине, представляет собой один из самых сильных и оригинальных моментов не только рассматриваемой работы, но и философии Соловьева в целом. «Эти страницы написаны ясно и просто, лишены односторонностей, модернистских и субъективистских изломов, отличаются благородной сдержанностью и последовательностью изложения»¹ - так охарактеризовал А. Ф. Лосев фрагмент «Критики отвлеченных начал, содержащий в себе рассуждение об истине. Следует заметить, что кульминационный пункт этого рассуждения – учение о всеедином сущем, представляет собой также блестящий образец чисто платоновской диалектики. В самой форме изложения диалектических рассуждений, построенных на чередовании предположений и ответов на эти предположения, ощущается скрытая диалогичность.

Если перейти от формы к содержанию, то мы также обнаружим целый ряд моментов, сближающих учение об истине Соловьева с представлениями Платона.

Первое, что обращает на себя внимание – это противопоставление вечной и неизменной истины и случайного и изменчивого мнения, порожденного «здесь и теперь». Таким образом, истина перемещается Соловьевым в область абсолютного бытия.

Следующее положение, являющееся наиболее значимым – придание истине бытийного статуса. «Истина заключается, прежде всего, в том, что она *есть*»² - это простое утверждение, напоминающее исходное положение учения

¹ Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал. // Вл. Соловьев. Сочинения. Т. 1, М., 1990 – с. 9

² Там же, с. 691

элеатов, позволяет Соловьеву подойти к центральному понятию его философии – понятию всеединства.

«Истина – это *все*», - в этом парадоксальном высказывании Вл. Соловьева содержится ключ к пониманию его гносеологических принципов. Истина для него не линейная цепь отвлеченных понятий, а безграничная интеллектуальная сфера, объединяющая *все истинно существующее*. Ложь для Соловьева не сущностна. Подобно тому, как зло в христианском учении есть лишь недостаток добра, заблуждение для Соловьева есть только недостаток истины. Такая позиция объясняет редкую научную толерантность Соловьева – философские учения разделяются для него не на истинные и ложные, а на более и менее истинные. Каждый мыслитель, ученый, мистик воспринимает лишь какой-то участок целостной интеллектуальной сферы, и чтобы составить «карту ее полушарий» необходимо объединить эти разрозненные данные. Таким образом, философия всеединства в идеале мыслится Соловьевым, как своеобразное всеединство философии, включающее в себя все накопленные человечеством знания.

Итак, истина рассматривается Соловьевым как *все*, то есть как бесконечное множество и, в то же время, для него она «не есть многое, а есть *единое*»¹. «Но что есть «единое»?» – вопрошает следом Соловьев, и уже сам этот вопрос отсылает нас к платоновскому «Пармениду». Дальнейшие рассуждения, в которых разворачивается диалектика единого и многого, представляются, на первый взгляд, едва ли не повторением рассуждений греческого философа: «Прежде всего оно (единое - *Е. К.*) есть, конечно, «немногое», то есть простое отрицание многого, тогда оно имеет многое вне себя, тогда оно существует вместе или рядом со многим, то есть оно уже не есть единое, а только одно из многого или часть (элемент) многого, тогда одно существует так же самостоятельно как и другое (многое), и то и другое, то есть и единое и многое, могут иметь одинаковые притязания на истину; но в этом случае истина распадалась бы и противоречила бы сама себе»².

¹ Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал. // Вл. Соловьев. Сочинения. Т. 1, М., 1990, с. 691.

² Там же.

При всем внешнем сходстве с диалектикой платоновского «Парменида» данный отрывок имеет также и глубокое внутреннее отличие от него. Если у Платона единое и многое представляют собой изначальные понятия, которые рассматриваются только в их взаимном отношении, то у Соловьева и единое и многое практически «выводятся» из понятия истины и постоянно с ним соотносятся. При этом сама истина, согласно первоначальному определению целиком принадлежит умопостигаемому идеальному бытию. Таким образом, если у Платона многое принадлежит миру относительному и означает «иное» по отношению к единому, как к Абсолюту, то у Соловьева многое, так же как и единое, по определению принадлежит абсолютному существованию. Изначальный конфликт единого и многого утрачивает, таким образом, свою остроту и становится логически разрешимой проблемой. Окончательный вывод, сделанный Соловьевым: «истинное единое есть единое содержащее в себе все»¹ не является ответом на поставленной Платоном вопрос о взаимосвязи материи и идеи, а представляет собой скорее определенный шаг на пути к решению этой проблемы.

Следующим шагом на пути выстраивания онтологической системы становится для Соловьева развертывание диалектики сущего, которое он рассматривает в отношении к бытию. Перенесение системообразующего центра с понятия бытия на понятие сущего определяет собой практически всю метафизическую схему философии всеединства. Центральное положение данной идеи в системе взглядов Владимира Соловьева отмечено целым рядом исследователей (В.Ф.Асмус, В.А.Кувакин, В.Н.Акулинин и др.). Если попытаться кратко охарактеризовать различия между бытием и сущим, которые прослеживает Соловьев, то обнаруживается, что сущее есть субъект, а бытие - предикат этого субъекта; сущее активно, оно, как неоднократно подчеркивает Соловьев, «обладает всяким бытием», бытие пассивно – оно порождается сущим и принадлежит ему. Сравнение сущего с человеком, а бытия с мышлением, «принадлежащим» этому человеку, с особой отчетливостью выявляет природу сущего,

¹ Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал. // Вл. Соловьев. Сочинения. Т. 1, М., 1990, с. 692

как живого и цельного духовного организма. Такое представление о сущем роднит его с платоновским понятием эйдоса, который, по определению А. Ф. Лосева, представляет собой «видение живого организма, целостного единства».¹ Поскольку сущее, в понимании Соловьева, есть духовный организм, или эйдос, можно сделать вывод, что и Абсолют, понятый как всеединое *сущее* также приобретает эйдетическую природу.

Каковы же особенности этой природы? Для того чтобы ответить на этот вопрос следует еще раз обратиться к определениям, которые дает эйдосу Лосев. «Ни на минуту нельзя забывать, – подчеркивает этот виднейший исследователь философии платонизма – что эйдос есть увиденное, узренное, созерцаемое и умственно осязаемое»² – то есть реальное явление, которое воспринимается как *образ*, причем образ не плоскостный, но объемный, «умственно осязаемый». В соответствии с этим определением, Соловьев не только дает логическое обоснование и диалектическое описание всеединого сущего, но и создает его образ, как цельного единого и всеобъемлющего существа. Этот образ Абсолюта, увиденный Соловьевым сквозь призму платонических интуиций, соотносим с образом христианского Бога – живого, личностного, явленного в человеческом облике.

Усиление личностного начала и подчеркнутое внимание к проблеме человека как центрального звена в соединении феноменального и ноуменального мира – вот та главная особенность, которая не только отличает построения Соловьева, от Платона, но и представляет собой «попытку выйти за рамки традиционного (имперсонального) идеализма»³.

Абсолют трактуется Соловьевым не космически, но антропологически – образ космоса, господствовавший в античном языческом платонизме, уступает место образу человека. При этом человек рассматривается Соловьевым не в экзистенциальном, а в идеальном плане, как «второе абсолютное», что соотносится с христианскими представлениями о богоподобии.

¹ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Мысль, 1993, с. 231

² Там же, с. 245.

³ Кувакин В. А. Религиозная философия в России. Начало XX века. М. : Мысль, 1980, с. 18.

Проблема взаимосвязи идеального и материального миров, к которой Соловьев вплотную подошел в своем учении о втором абсолюте, занимает центральное место в его зрелой работе «Чтения о Богочеловечестве». В сфере онтологической проблематики эта работа продолжает линии, намеченные в «Критике отвлеченных начал». Переработка платонических установок в духе христианского учения, которая в более ранней работе велась как бы подспудно, приобретает здесь открытый характер.

В «Чтениях о Богочеловечестве» Соловьев рассматривает Абсолют не столько как единое, сколько как многое, как совокупность частей. Единицы, составляющие множественность Абсолюта обладают качеством неделимости (атом), бесконечной сложности (монада) и смысловой содержательности (идея). При этом понятие идеи является, несомненно, главным, поскольку именно оно, в соответствии с платонической традицией, закрепляется как постоянное наименование «бытийного первоэлемента». Что касается понятий «монада» и «атом», то они в рассуждениях Соловьева играют скорее предикативную роль, помогая раскрыть сущность идеи как цельного, неделимого, сложного организма.

Итак, нетрудно заметить, что в онтологии всеединства Абсолют, как целое, и идея, как часть этого целого строятся по одной и той же модели. Мы можем обнаружить только один момент принципиального различия - идея не обладает той «свободой от бытия», которая необходима Абсолюту как *сверхсущему*.

Развивая учение об идеях, Соловьев в то же время не ограничивается простым перенесением на них свойств и характеристик Абсолюта, но делает следующие шаги по пути антропологизации изначальных платонических понятий. Определяя идеи как «особенные формы метафизических существ», и наделяя их способностью к субъективному бытию, Соловьев встает на позицию метафизического реализма, которая позволяет ему выйти на новый, личностный уровень в понимании идеи и, соответственно, Абсолюта.

«Носитель идеи есть *лицо*»¹ - это утверждение Соловьева можно считать новой вехой в истории платонизма, определившей его дальнейшее развитие в трудах русских религиозных философов конца XIX начала XX века. То понимание платоновской идеи как идеального лица - *лика*, которое мы встречаем у Павла Флоренского, а затем у Алексея Федоровича Лосева утверждающего, что «эйдос» «есть *лицо* предмета, *лик* живого существа»², несомненно, сформировалось под воздействием взглядов Владимира Соловьева.

Итак, мы можем заключить, что в качестве объекта и с точки зрения своего «внешнего проявления» идея в философии всеединства, представляет собой умственно созерцаемый эйдос, что сближает ее с понятием идеального образа - Соловьев прямо указывает на то, что «действительность идей..., несомненно, доказывается фактом художественного творчества»³. Мысль об узрении идеи в художественном образе позволяет говорить об особой роли, которая отводится искусству в философии всеединства – оно становится важнейшим инструментом в процессе познания истинной реальности. В этой связи характерно следующее замечание: «Учение об идеях как живых существах, открывающих себя в феноменальном мире через систему соответствий (вариация на платоновскую тему), позволяет Соловьеву разрешить гносеологическую проблему в духе художественного символизма (хотя не вполне осознанного им самим)»⁴.

Если с внешней, объективной стороны идея воспринимается Соловьевым как образ, то ноуменально, как сущность, с точки зрения «ее внутреннего самовосприятия» она рассматривается им как субъект – лицо, личность, что, очевидно, придает ей антропоморфный характер. В целом, по его основной «направленности» платонизм Соловьева можно обозначить как антропологический – в отличие от космологического античного платонизма. Человек не только занимает то место, которое в системе Платона отводилось космосу, но и сам рассматривается как своеобразный космос. Концепция Софии, венчающая слож-

¹ Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве. СПб. : Худ. лит. Санкт. Петерб. отд-е, 1994, с. 70

² Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Мысль, 1993, с. 233.

³ Соловьев В. С. Указ. соч., с. 67

⁴ Философская энциклопедия в 5 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1970, с. 51.

ное здание платонических построений Владимира Соловьева, представляет собой не что иное, как попытку разрешения проблемы взаимоотношения миров в антропологическом ключе. София, которую А. Ф. Лосев очень точно определяет как «художественное выражение философии всеединства», не только рационально понимается Соловьевым в качестве «единого всечеловеческого организма», но и открывается ему в прекрасном женственном облике.

Итак, мы можем заключить, что главной философской интуицией Соловьева является узрение идеи, явленной в человеческом облике и выраженной в художественной форме. Такое понимание идеи вплотную подводит нас к понятию иконы, как зримого художественного воплощения идеального лица – *лика*.

Владимир Соловьев не обращался к проблеме иконописи, поскольку в культуре второй половины 19 века, она не привлекала к себе внимание и воспринимались как сугубо историко-археологическая. Кроме того, можно предположить, что икона с точки зрения Соловьева, стремившегося преодолеть барьеры между православием и католичеством, воспринималась явление узкоконфессиональное и даже «экзотичное». Тем не менее, тема иконы в ее метафизическом аспекте, как зримого лика идеального бытия, имплицитно присутствует в его философских построениях. Вывести эту проблему «на поверхность» предстояло представителям следующего поколения русских религиозных философов, которых можно назвать продолжателями идей Соловьева – Е. Н. Трубецкому, П. А. Флоренскому, С. Н. Булгакову.

1. 3 Развитие идей платонизма в трудах русских религиозных мыслителей как предпосылка философии иконы.

Глубокое понимание иконы, которое обнаруживают в своих работах русские религиозные мыслители, органически вытекает из их базовых философских установок, поэтому краткое рассмотрение особенностей философских систем Евгения Трубецкого, Павла Флоренского и Сергия Булгакова позволит

лучше понять основные черты, разработанных ими концепций христианского образа.

Творчество каждого из вышеназванных мыслителей представляет собой самостоятельную страницу в истории русской философии. В то же время, они принадлежат к одному направлению – философии всеединства, основные положения которой были заложены Владимиром Соловьевым. Беря за основу построения Соловьева, Флоренский, Трубецкой, и Булгаков, каждый по-своему, стремятся развить - сделать более последовательными и убедительными теоретические установки, которые достались им «в наследство». И хотя степень зависимости от общего источника и характер внесенных изменений заметно отличаются, мы можем заметить в творчестве названных философов некоторые общие тенденции.

В первую очередь обращает на себя внимание, общее стремление устранить или сгладить те положения философии всеединства, которые вступают в противоречие с учением восточной церкви. При этом дальнейшее «воцерковление» философии приобретает определенную конфессиональную окраску, что заметно не только в трудах Павла Флоренского и Сергея Булгакова, но и в работах Евгения Трубецкого, ставившего целью согласование построений Соловьева с православным учением.

Более отчетливая ориентация на православие, влечет за собой изменение отношения к западной философской традиции - западная мысль зачастую оценивается как порождение чуждого православию духа. Вследствие этого, последователи Соловьева, опираясь на его построения, как правило, стремились исключить из них то, что было откровенно привнесено западной философией. Особенно ясно эта заметно в тех «исправлениях», которые вносит в построения своего учителя Е. Н. Трубецкой, видевший главную причину их несовершенства в «не вполне сознательном, а потому и не вполне свободным» усвоении идей Шеллинга и немецких мистиков.¹

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 67

Критическое отношение к рациональной западной философии заставляет последователей Соловьева в большей степени сосредоточиться на платонизме, который ясно осознается ими в качестве главного идейного ориентира. При этом для них характерно обращение не только к платонизму, переосмысленному в духе христианства, но и непосредственно к античному платонизму: в первую очередь к Платону и Плотину.

Эта парадоксальная одновременная устремленность к античной философии и к ортодоксальной христианской традиции особенно ясно просматривается в творчестве Павла Флоренского, который открыто декларировал свою приверженность, как православию, так и платонизму.

В отличие от Флоренского, Е.Н. Трубецкой не был «убежденным» платоником, однако анализ его философского творчества позволяет обнаружить явные следы влияния своеобразно понятой философии Платона.

Особая заинтересованность Трубецкого взглядами Платона хорошо заметна уже в его «Лекциях по философии права», изданных между 1893 и 1899 годами. Увлеченность темой заставляет его продолжить исследования, в результате чего в 1908 году выходит отдельная монография «Социальная утопия Платона», в которой содержится не только подробный анализ политических взглядов греческого мыслителя, но и изложение его этики и метафизики. Социальные взгляды Платона рассматриваются в данной работе в теснейшей взаимосвязи с его онтологией, в результате она дает достаточно ясное представление о том, как Трубецкой понимал философию Платона в целом.

Основополагающая идея, которую Евгений Трубецкой в первую очередь отмечает у Платона – это идея абсолютного смысла, та самая идея, которую можно назвать главной исходной интуицией его собственной философии. Онтологизация смысла, по мнению В. В. Зеньковского, составляет «главную платоновскую установку» философии Трубецкого, содержащую в себе «ключ к пониманию его исканий и построений»¹.

¹ Зеньковский, В. В. История русской философии, Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001, с. 759

Характерно, что взгляды Платона на смысл жизни, как их излагает Евгений Трубецкой, и взгляды на смысл жизни самого Трубецкого, изложенные им в его философских трудах, в частности в его главной работе, которая так и называется «Смысл жизни», практически совпадают. В обоих случаях Трубецкой говорит о всеобщности и неизменности смысла, который приобретает в это трактовке бытийный статус – взаимоотношение жизни и ее смысла фактически уподобляются отношению сущности и явления, идеи и материи. Сравнивая эту установку с построениями, Владимира Соловьева, мы обнаруживаем, что центральное для философии всеединства понятие *сущности* заменяется у Трубецкого понятием *смысла* – таким образом, акцент в понимании природы истинно сущего переносится из области онтологии в область гносеологии. Если для Соловьева истина связывается с существованием - истина – это то, что *есть*, то для Трубецкого она связывается со смыслом - истина – это то, что мыслится. Соответственно, всеединое сущее Соловьева превращается в системе Трубецкого во всеединую мысль – «единую, безусловную мысль обо всем»¹.

Таким образом, трактовка Абсолюта в философии Евгения Трубецкого является не только своеобразным вариантом развития системы Соловьева, но и продолжением идей Платона – можно сказать, что Трубецкой вносит изменения в систему своего учителя, опираясь на авторитет греческого философа.

Поскольку учение об Абсолюте представляет собой определяющее звено всякой платонической системы, вносимые в него изменения влекут за собой переосмысление практически всех ее центральных положений. Это особенно хорошо заметно на примере философии Трубецкого – понимание Абсолюта как всеединой мысли заставляет Трубецкого отойти от позиции крайнего реализма, свойственной его учителю. Идея у Трубецкого в значительной мере утрачивает эйдетическую природу – из живого организма, наделенного определенной самостоятельностью она превращается в «бесплотную» мысль, всецело зависящую от породившего ее всеединого сознания. Следствием такого понимания идеи становится учение Трубецкого о душе, согласно которому душа фактиче-

¹ Трубецкой, Е. Н. Смысл жизни. М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2000, 656 с. 27

ски утрачивает субстанциональность и рассматривается как «потенциальное» бытие. Расхождения с Владимиром Соловьевым в данном вопросе особенно заметны – если у Соловьева душа есть вечная субстанция, то у Трубецкого она лишь имеет возможность достичь субстанциональности и бессмертия. В результате, возможность актуальной связи между душой и телом, идеей и материей, в системе взглядов Трубецкого оказывается проблематичной.

Стремясь всеми силами избежать пантеистического монизма, Евгений Трубецкой оказывается перед проблемой преодоления свойственного его системе дуализма. Характерно, что проблема преодоления разрыва между двумя мирами осознается им также как главная проблема философии Платона, в метафизической системе которого «божественные идеи существуют сами в себе и по себе, отдельно и независимо от явлений»¹.

Созданную Платоном социальную модель Евгений Трубецкой рассматривает в первую очередь как попытку политическими средствами разрешить философскую и жизненную задачу приближения к миру истинных сущностей. При этом он прекрасно осознает утопичность этой попытки «вместить безусловную правду в узкие национальные рамки греческого государства»². Однако бесполезность теории Платона для политической и социальной практики не лишают ее ценности в глазах русского философа – за чуждой христианской культуре «оболочкой» греческого государства он прозревает «общечеловеческий, всемирно-исторический смысл». Таким образом, анализируя «Государство», Трубецкой рассматривает его содержание в своеобразном символическо-аллегорическом ключе, на это ясно указывает использованная им метафора – сравнение социальной модели греческого философа с фигуркой безобразного силена, которую необходимо «рассечь ножом анализа», чтобы увидеть, что внутри она «полна божественных образов»³.

¹ Трубецкой, Е. Н. Труды по философии права. СПб., 2001, с. 449

² Там же, с. 424.

³ Данная метафора взята Трубецким у самого Платона: в «Пире» Алкивиад сравнивает с фигуркой силена своего наставника – Сократа. Использование Трубецким этого сравнения по отношению к философии Платона как бы указывает на сходные отношения учительства – ученичества.

Анализируя принципы, на которых базируется государство Платона, Евгений Трубецкой усматривает в них отражение черт абсолютной реальности. При этом в качестве первого и наиболее существенного принципа построения идеального общества Трубецкой выделяет у Платона принцип единства – «восстановление внутренней целостности отдельного человека и общезития»¹. В этой установке, столь близкой его собственной философии, Трубецкой обнаруживает тесную связь с идеями христианских мыслителей и, в частности, с учением Блаженного Августина, который «видит в единстве форму царствия Божия».

Следующая особенность, которую Евгений Трубецкой выделяет в построении утопического государства Платона – стремление к максимальной устойчивости и неизменности форм к приданию государству «абсолютно неподвижного устройства»². Это стремление к консервации всех государственных установлений у Платона естественно вытекает из самого понятия *идеального* государства, поскольку всякое изменение, вносимое в его устройство, может быть лишь отклонением от достигнутого совершенства. Для Трубецкого, однако, существенным является не достижение «земного» государственного идеала, но достижение вечной цели, которой «должны соответствовать неизменные учреждения»³. Устойчивость форм, присущая идеальному государству обусловлена, по его мнению, устремленностью к Абсолюту, приблизиться к которому можно лишь путем уподобления.

Еще одна черта идеального государства Платона, которую Евгений Трубецкой связывает с глубинными смыслообразующими установками философа – стремление к ограничению материальных потребностей всех слоев общества, ради их духовного совершенствования. Чтобы подчеркнуть, что всеобщее уравнивание производится Платоном не с целью всеобщего обогащения, а напротив с целью устранения всякого богатства, Трубецкой вводит понятие «аскетический коммунизм». В дуалистической системе Платона, как ее понимает Трубецкой, два мира разделены практически непреодолимым барьером – путь к

¹ Трубецкой, Е. Н. Труды по философии права. СПб., 2001, с. 454

² Там же, с. 456.

³ Там же.

горнему миру лежит только через радикальное отрицание материальной действительности. Идеальность абсолютного существования полностью исключает всякую чувственность.

Стремление к аскетизму для Евгения Трубецкого является главным связующим моментом между философией Платона и христианским вероучением: «Как с христианской точки зрения царство благодати, так и с точки зрения Платона царство идей осуществляется путем совершенного воздержания человека и человеческого общества»¹. Родственность идей порождает родственность форм - утопическое государство Платона уподобляется Трубецким средневековому монастырю, в принципах организации которого он видит образец того же аскетического коммунизма. Примечательно, что А. Ф. Лосев, рассматривающий Платона главным образом как языческого философа в то же время, подобно Трубецкому, обнаруживает в ней идеи, предвосхищающие не только монашество, но и старчество.

Все перечисленные принципы организации общественного устройства с одной стороны являются для Трубецкого символическим отражением черт абсолютной реальности, а с другой сближаются с христианскими и церковными идеалами: «к своим гражданам Платон предъявляет те же требования, какие впоследствии апостол Павел предъявлял к членам Церкви – тела Христова...»². Общность требований определялась, по мнению Трубецкого, общностью задачи, которую ставят себе Платон и апостол Павел – задачи спасения.

Объединяя главную цель философии Платона и христианской религии, находя черты сходства в их основополагающих принципах, Трубецкой в то же время подчеркивает разницу в путях их воплощения. По его мнению, в социальной утопии Платона следует «различать между идеальной целью и никуда не годными средствами». Он указывает на то, что методы внешнего принуждения, которыми, главным образом, располагает государство, не соответствуют цели внутреннего перерождения личности. Здесь Трубецкой вновь сталкивает-

¹ Трубецкой, Е. Н. Труды по философии права. СПб., 2001, с. 455.

² Там же, с. 456.

ся с замкнутым кругом дуалистической системы. Невозможность осуществления идеала в пределах здешнего падшего мира – одна из ключевых установок его философии. На ней базируется не только критика социальной утопии Платона, но и критика теократического идеала Соловьева. В системе взглядов Евгения Трубецкого не только утопическое государство Платона, но и всякое государство вообще оказывается непригодным для достижения главной цели человеческого существования. Есть основания утверждать, что именно этот вывод предопределил ту смену научных интересов философа, в результате которой он обращается от социальных и политических вопросов к проблемам бытия и сознания.

Итак, мы можем заключить, что в философских воззрениях Евгения Трубецкого установка на разделение феноменального и ноуменального миров является определяющей, причем истоки этого «разъединяющего», дуалистического подхода сам мыслитель обнаруживает в учении Платона. Актуальная связь идеи и материи в системе взглядов Трубецкого рассматривается как своего рода потенция – ее полное осуществление связывается с будущим преобразованием падшего мира.

Эту позицию, охарактеризованную Николаем Бердяевым как «небесный утопизм»¹, не является в то же время чистым дуализмом – хотя в условиях материального существования человеку не дано осуществить идеал или увидеть его воочию, но его можно провидеть и предвосхитить в духе, в сознании. В философии Евгений Трубецкой видит путь прозрения и рационального осмысления высшей реальности. Однако этот путь для него не единственный. Созерцание красоты и воплощение ее в образах искусства также способно приблизить человека к осознанию вечных сущностей.

Эстетика является той областью, в которой взгляды Трубецкого находятся в наиболее тесной связи с идеями Владимира Соловьева. Вслед за своим учителем Евгений Трубецкой рассматривает красоту как «результат взаимопроник-

¹ Бердяев, Н. А. О земном и небесном утопизме. Режим доступа : <http://www.zhurnal.ru/magister/library/philos/berdyaev/berdn075.htm>

новения духовного и телесного начала, как реальное действие Абсолютного в природе»¹. В то же время он подчеркивает, что божественная Мудрость не воплощается в материальных формах – «самое выражение «воплощение» здесь едва ли точно», а отражается в них как в несовершенном, кривом зеркале»². Учение о красоте в философии Трубецкого как бы частично преодолевает ее общую дуалистическую направленность.

В своих воззрениях на искусство Евгений Трубецкой также ориентируется на Соловьева, однако и здесь заметны определенные расхождения. Если для Владимира Соловьева художественное творчество есть активный инструмент преобразования мира: учение о «свободной теургии» связано с теократической утопией, то для Трубецкого «идеальное» творчество недостижимо в условиях падшего мира. Идеал искусства, как и всякий идеал, существует лишь за пределами как «норма должного» - его нельзя достигнуть, но к нему можно приблизиться.

Диапазон поисков искусства, приближенного к идеалу «свободной теургии» для Трубецкого оказывается достаточно широким. Если утопия Соловьева, а, следовательно, и теургическое творчество, помещаются в будущем времени, а ее предвестья, соответственно в недавнем прошлом, то идея приближения к норме позволяет Трубецкому обратить взор не только к будущему и настоящему, но и к далекому прошлому. И именно там, в средневековом прошлом России находит он совершенные образцы искусства, с наибольшей силой и глубиной воплотившего христианскую идею светлого преображения мира.

Развитие идей философии всеединства в трудах Евгения Трубецкого фактически приводит его к созданию собственной системы христианского платонизма, в логической ясности и безупречности которой ощущается как бы скрытое влияние Аристотеля. Эта безукоризненная последовательность дается Трубецкому дорогой ценой утраты сущностной связи между идеей и материей. Утверждение не потенциального, но реального единства Универсума, которым

¹ Трубецкой, Е. Н. Мирозерцание Владимира Соловьева. В. 2-х т. Т. 2, М. : Медиум, 1995, с. 315.

² Там же, с. 353.

проникнута философия Соловьева, становится главной философской темой другого его последователя – Павла Флоренского.

«Я хотел видеть идею, но я хотел видеть ее воплощенной» - эта фраза из автобиографии Павла Александровича Флоренского вполне может служить эпиграфом к его творчеству¹. В поисках глубинной связи сущности и явления философ сознательно и последовательно обращается к наследию платонической мысли.

Принадлежность Павла Флоренского к традиции платонизма не вызывает сомнения у исследователей. Практически все авторы, писавшие о его творчестве отмечают платонические тенденции его построений. Факты конкретного влияния на этого философа идей Платона и неоплатоников отмечались такими авторами, как С. С. Хоружий, А. И. Абрамов, И. И. Семаева, А. Ф. Гараева и другие.

Близость античному платонизму сказывается в первую очередь в тематической направленности и общих методологических принципах философии о. Павла. Центральное положение космологической проблематики в системе взглядов о. Павла обнаруживает их близость античному мирозерцанию. Человек не просто рассматривается Флоренским в космологическом аспекте, но и занимает в созданной им картине мироздания довольно скромное место, что в значительной степени отвечает духу греческой философии.

Познание космоса происходит у Павла Флоренского на некоем интуитивном уровне. Каждое явление воспринимается им не как абстрактное, но как конкретное, как бесконечно сложный и, в то же время, целостный организм. Этот подход позволяет Флоренскому определить свою философию как *конкретную метафизику*.

Сочетание мистической интуиции и логического мышления составляет еще одну черту, объединяющую теоретические построения о. Павла с философской традицией, заложенной Пифагором и Платоном. В трудах Флоренско-

¹ Флоренский, П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М. : Моск. Рабочий, 1992, с. 81.

го объединяются не только интуиция и логика, но возникает причудливый сплав - мистические прозрения дополняются и подтверждаются научными выкладками. Созданный Соловьевым идеал цельного знания, объединяющего мистику, науку, философию находит здесь свое оригинальное воплощение. Однако следует отметить, что для Флоренского объединяющим центром и критерием подлинности всех видов знания является не сама Истина, но то знание о ней, которое выражено в догматах и установлениях Восточной Церкви.

Стремлению объединить мистику и логику, рациональное и иррациональное отвечает диалектический способ мышления Флоренского, также восходящий к методологии Платона. Обращаясь к трудам великого грека, Флоренский открывает там то, что долгое время оставалось незамеченным – антиномический способ мышления. Так, по мнению А. Ф. Гараевой для Флоренского «творчество Платона притягательно, прежде всего, попыткой утвердить антиномизм как традицию философствования»¹. Антиномия, парадокс, противоречие рассматриваются им не как препятствие на пути познания, но как указание на присутствие высшей истины. Отец Павел обращает внимание на антиномическую природу христианских догматов – именно антиномия становится для него объединяющим звеном между богословием и платонической философией.

Учение Флоренского об Абсолюте как единсуции лиц Св. Троицы является наиболее ярким примером приложения антиномического мышления к вопросам христианской философии. По выражению А. Тихолаза, идея единсуции «совмещает в себе платоновский идеализм с догматом троичности»².

Таким образом, влияние Платона, или скорее близость греческому философу сказываются, прежде всего, в присущем Флоренскому способе мышления и особенностях его мировосприятия. Что касается конкретных теоретических построений, то здесь основным источником идей служит христианский вариант платонизма, созданный Владимиром Соловьевым. Так, С. С. Хоружий отмеча-

¹ Гараева, Г. Ф. Софийный идеализм как историко-философский феномен. М. : Издательство МГУ, 2000, с. 244.

² Тихолаз А. Платон и платонизм в русской религиозной философии второй половины XIX – начала XX Киев : ВиРа «Инсайт», 2003, с. 215.

ет, что при всем критическом отношении Флоренского к трудам предшественника по метафизике всеединства «в истоке философствования у них лежала одна и та же глубинная интуиция о бытии и этой интуицией было всеединство»¹.

К построениям Владимира Соловьева восходит не только идея всеединства, но и такие определяющие для философии Флоренского моменты, как учение об истине, учение об идеях, софиология. При этом, беря за основу теоретические положения философии Соловьева, Флоренский, в отличие от Е. Н. Трубецкого, не «исправляет» их, но развивает изнутри, проявляя уже заложенные в них тенденции. В частности, процесс онтологизации основных понятий, который характерен для построений основателя философии всеединства, находит свое продолжение в работах Павла Флоренского, в которых «реализм» доводится до своего крайнего выражения.

Флоренский не просто разделяет воззрения Соловьева на истину, но стремится заострить это положение, опираясь на данные лингвистики и этимологии. Истина для него не только то, «что есть», но и «живущее», «живое существо», «дышащее», то есть владеющее существенным условием жизни и существования»².

Подобное же углубление «реализма» наблюдается и в учении Флоренского об идеях, которое он разворачивает в работе «Смысл идеализма».

Идея, которая для Соловьева представляет собой личность *в ноуменальном значении* у его последователя уже раскрывает себя, *является* как «лицо реальности и, по преимуществу, лицо человеческое, не в своей эмпирической случайности, а в своей познавательной ценности, то есть зрак или лик человека».³ Та «антропологизация», которая у Соловьева касается главным образом Софии, у Флоренского распространяется на идею вообще.

В то время как для Соловьева феномен художественного творчества служит только дополнительным подтверждением существования идей, Флорен-

¹ Хоружий С. С. София – Космос – материя. Устои философской мысли отца Сергия Булгакова. // С. Н. Булгаков: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2003, с. 54.

² Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (2) Столп и утверждений истины. М. : Правда, 1990, с. 17.

³ Флоренский П. А. Смысл идеализма. Сергиев Посад. 1915, с. 76.

ский непосредственно «выводит» свое учение об идеях из факта существования и художественных особенностей живописного портрета. Изобразительное искусство, таким образом, рассматривается Флоренским не в традиционно отведенных ему границах эстетической проблематики, но в связи с вопросами метафизики - факт искусства служит основным доказательством существования идей.

Произведение живописи не только указывает на реальность духовного мира, но и дает наглядное представление о нем – в художественных произведениях для о. Павла «просвечивает мир универсалий».¹ Характерно, что Флоренский употребляет выражение «просвечивает» там, где Евгений Трубецкой говорит об отражении – мир идей составляет для него не недостижимую внешнюю норму материального бытия, но его глубинную внутреннюю основу.

Идея интересует Павла Флоренского не как замкнутый на себя ноумен, но как активно проявляющая себя сущность. Механизм проявления абсолютной реальности составляет центральную проблему не только софиологического учения о. Павла, но и его философии в целом. Разрешением ее становится развитая на основе софиологии теория символа.

Символизм есть определяющее свойство философии Флоренского - символ для него не знак и не аллегория, а сама реальность, понятая в антиномическом ключе. Парадоксальным образом, выходя за собственные пределы, символ преодолевает границу между материальным и идеальным миром. По наблюдению С. С. Хоружего, принципом символа вообще и принципом внутренней формы символической реальности является для Флоренского всеединство. Далее автор подчеркивает, что хотя всякое явление рассматривается Павлом Флоренским как явление смысла, оно может быть «насыщенно смыслом в разной степени, оно может обладать различной ноуменальной выразительностью, проработанностью, прозрачностью»².

¹ Флоренский П. А. Смысл идеализма. Сергиев Посад. 1915, с. 34.

² Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. СПб. 1994, 528.

Такое пан-символическое мирозерцание приводит к тому, что в методологической системе о. Павла происходит своеобразное нарушение равновесия между катафатикой и апофатикой. Символ превращается в универсальный источник положительных знаний о высшей реальности, позволяющий стоять гипотезы относительно «конструктивных особенностей» мира истинных сущностей. Можно предположить, что именно использование понятия символа приводит Флоренского к попыткам постижения «запредельных» взаимоотношений пространства и времени.

Поскольку, реальность с точки зрения ее «ноуменальной выразительности» рассматривается Павлом Флоренским как неоднородная, далеко не всякое явление может выступать в качестве надежного источника знаний о мире идей. В соответствии с платонической традицией система о. Павла дает представление об определенной иерархии символов, вершиной, или скорее средоточием которой является православный культ. Храмовое действо для Флоренского не просто отражает черты абсолютной реальности, но мистически «пресуществляется» в нее. В силу этого представляется закономерным, что именно в храме о. Павел обнаруживает явление символической реальности, которое становится для него «окном» в мир истинных сущностей.

Личностное антропологическое понимание идеи, учение о символе, философия культа – вот те основные теоретические установки, опираясь на которые Флоренский приступает к анализу смысла и значения иконы.

Созданный Павлом Флоренским вариант философии всеединства, основывается на построениях Платона и Соловьева, истолкованных в духе крайнего, радикального реализма. Идеи, представляющие собой сердцевину, средоточие реальности являются для него живыми индивидуализированными существами. Подобные представления характерные для языческого сознания, не могут не вступать в противоречие с христианским учением, на что указывают практически все исследователи Флоренского. Попытка устранить эти противоречия, привести интуитивные прозрения о. Павла в состояние большей логической

связности осуществляется в трудах его ближайшего последователя С. Н. Булгакова.

По наблюдению современного исследователя философское творчество Сергея Николаевича Булгакова «в своем внутреннем смысле стоит все под знаком превращения, перемены»¹. Напряженные поиски истины заставляют русского философа поочередно обращаться к различным направлениям европейской и отечественной философии. Творчество Булгакова распадается на три этапа, каждый из которых означает резкий поворот, разрыв с предшествующим опытом. Однако, при всей полярности направлений, которым он отдает предпочтение на разных этапах творчества, в его мировоззренческих установках и философских принципах прослеживается определенная преемственность. Во-первых, следует отметить, что философские предпочтения Булгакова всегда определялись его главным устремлением - отыскать путь, избавляющий человека от страданий. Общая гуманистическая направленность отличает философские работы Булгакова вне зависимости от того, к какому этапу они относятся. Во-вторых, связь всех периодов творчества о. Сергия, обеспечивается тем, что, переходя с одной философской позиции на другую, он сохраняет некоторую часть старых представлений или ранее выработанных методов.

По количеству различных влияний и источников философия Булгакова вполне может сравниться с системой Владимира Соловьева. Разница состоит в том, каким образом усваивались влияния. Если Соловьев органично присоединяет «фрагменты» различных философских учений к единому, достаточно устойчивому основанию, то у Булгакова постоянно происходит процесс изживания элементов старого и присоединения нового. Неустойчивость, подвижность элементов свойственная системе представлений о. Сергия является главной причиной той эклектичности, логической несогласованности отдельных положений, которую отмечают многие исследователи его творчества.

¹ Хоружий С. С. София – Космос – материя. Устои философской мысли отца Сергия Булгакова.// С. Н. Булгаков: pro et contra. Спб. : РХГИ, 2003, с. 823.

Начало философского пути С. Н. Булгакова связано с увлечением идеями марксизма. Хотя этот ранний период не был ни самым плодотворным, ни самым продолжительным в истории развития идей философа, нельзя не заметить, что обращение к материалистической философии наложило определенный отпечаток на его дальнейшее творчество. Перейдя на идеалистическую позицию, С. Н. Булгаков в то же время сохраняет установку на «оправдание» материи, на придание ей самостоятельного онтологического статуса.

Следует заметить, что, несмотря на то, что первый философские опыты Булгакова в целом находились в русле марксизма, философия Маркса была далеко не единственным их источником. Не менее важную роль в становлении Булгакова-мыслителя сыграла немецкая классическая философия, изучению которой он уделяет много внимания во время пребывания в Германии. Немецкий идеализм и, в первую очередь, трансцендентализм Канта был по выражению современного исследователя «первой и основательной школой его ума»¹. «Я считал необходимым поверять Маркса Кантом, а не наоборот...»² - эти слова самого Булгакова говорят о том, сколь глубоким было влияние на него крупнейшего представителя немецкого идеализма. Воспринятый от Канта способ рационального критического мышления надолго становится основой философского метода о. Сергия.

Поворот от «марксизма к идеализму» представлял собой не просто переход к другой философской системе, но коренной перелом, смену мировоззрения. В этот период сомнений и напряженных идейных исканий решающее влияние на Булгакова оказала концепция Владимира Соловьева. «Именно взгляды Соловьева и становятся для Булгакова непререкаемой основой его собственного философствования»³. Таким образом, Булгаков приходит к традиции платонизма через усвоение идей Соловьева. При этом центральным понятием философии Булгакова становится София. Его особое внимание к софиологии

¹ Хоружий С. С. София – Космос – материя. Устои философской мысли отца Сергия Булгакова. // С. Н. Булгаков: pro et contra. Спб. : РХГИ, 2003, с. 823.

² Булгаков С. Н. От Марксизма к идеализму. СПб., 1913, с. 18.

³ Евлампиев И. И. Религиозный идеализм С. Н. Булгакова: «за» и «против». // С. Н. Булгаков : pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2003, с.18.

объясняется отчасти влиянием идей Павла Флоренского, с которым о. Сергей сближается после переезда в Москву в 1906 году. «Флоренский – вдохновитель Булгакова. Он передал Булгакову платоническую интуицию Софии – мира в Боге, Божественного замысла о творении, - Булгаков же развил из этого семени охватывающее многочисленные аспекты бытия религиозное мировоззрение»¹. Кроме того, воспринятая у Соловьева и Флоренского идея Софии позволило Булгакову развернуть религиозную апологию тварного мира и подвести онтологические «софийные» основания под практическую деятельность человека в первую очередь под деятельность художественную.

Принимая в целом платонические установки Флоренского, Булгаков в то же время не может согласиться с характерным для платонизма низведением материи до уровня «небытия». В системе представлений о. Сергия материя рассматривается как «меон» – первоматерия, заключающая в себе потенцию бытия, обладающая собственной порождающей силой. Рассуждения о материи и материальном мире строятся у Булгакова с опорой как на античные философские источники, так и на богословскую традицию. Говоря о первоматерии как о результате Божественного творчества, Булгаков признает, что такая материя нечто иное и несравненно большее, чем «пустое и полное ничто античной философии»². Материя в его представлении не только «Хаос, зачинающий Космос», но и Великая Матерь Земля: «Ничто не погибает в ней, все хранит она в себе, немая память мира, всему дает жизнь и плод»³. В то же время, ценность и смысл материального мира определяется для Булгакова причастностью этого мира Богу. Актуальная связь мира и Абсолюта осуществляется благодаря промежуточному звену – Софии, которая представляет собой единый первообраз мира или «всеорганизм идей, в котором содержатся семена всех вещей». Софиология Булгакова – наиболее проработанная часть его метафизической системы, ядро с которым так или иначе сопрягаются все его идеи, теории, взгляды.

¹ Бонеецкая Н. К. Русский Фауст и русский Вагнер. // С. Н. Булгаков : pro et contra. Спб. : РХГИ, 2003, с. 857.

² Булгаков С. Н. Свет Невечерний. – М., 2001, с 374.

³ Там же, с. 296.

Следует сказать, что определение места Софии во внутрибожественном существовании и, одновременно, разработка «механизма» ее связи с миром – сложнейшая проблема, с которой приходится сталкиваться последователям Владимира Соловьева. Павел Флоренский, указывая на антиномический характер внутрибожественных отношений, фактически уходит от необходимости рационального решения вопроса. Булгаков, внешне соглашаясь с антиномическим принципом о. Павла, по сути, остается во многом последователем кантовского критицизма. В результате антиномизм у Булгакова по выражению В. В. Зеньковского носит номинальный характер¹. Попытка объединения двух взаимоисключающих методов приводит Булгакова к усложненной и достаточно противоречивой схеме. София оказывается не только третьим бытием, но и четвертой ипостасью, которая в то же время «не входит в божественное бытие». Кроме того, попытки рационально описать соединение принципиально несоединимых сущностей приводят Булгакова к внутреннему разделению Софии на тварную и нетварную. Таким образом, между Абсолютом и миром намечается целый ряд промежуточных ступеней. Такая поступательная схема соединения Бога и мира сближает метафизику Булгакова с построениями неоплатоников.

В самом общем виде система неоплатонизма представляет собой результат воздействия на изначальную платоническую концепцию идей Аристотеля. Примечательно, что Н. К. Бонецкая, анализируя философское творчество Булгакова, также отмечает, что «в своем учение о слове Булгаков, быть может, не отдавая себе в этом отчета, держится интуицией «Метафизики» Аристотеля»².

Работа Булгакова «Икона и иконопочитание» по времени создания относится к последнему – богословскому – периоду его творчества. Разочаровавшись в рациональном пути поиска истины, в начале 20-х годов о. Сергей принимает решение полностью перейти на богословскую позицию. Однако усвоенные им рациональные способы мышления и не изжитые философские при-

¹ Зеньковский В. В. История русской философии. Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001, с.673.

² Бонецкая Н. К. Русский Фауст и русский Вагнер.//С. Н. Булгаков : pro et contra. Спб. : РХГИ, 2003, с. 860.

страстия приводят к тому, что ему так и не удастся создать ни одного сугубо богословского труда. Философия и богословие, софиология и догматика до конца сосуществуют в его позднем творчестве практически на равных правах. Работы посвященные философии иконы и философии имени представляют собой пример сочетания идей святоотеческого богословия и рациональных методов мышления. Оригинальность и новаторство идей высказанных Булгаковым в «Философии имени» отмечены в частности такими исследователями как И. И. Евлампиев и Н. К. Бонецкая. Практически лишь последняя третья глава исследования может быть отнесена к сфере богословия, первые главы содержат философские построения и экскурсы в область языкознания. Обращаясь к проблеме имени, Булгаков подходит вплотную к проблеме соотношения образа и слова, логоса и эйдоса. Сопоставление имени и изображения как бы предваряет философию иконы, в которой он видит место их мистического, сакрального объединения. Опираясь на энергичную теорию о. Сергий стремится найти общие онтологические истоки имени и изображения. При этом иконный образ определяется им как «разросшееся имя», а имена божьи толкуются как «словесные иконы Божества, воплощение Божественных энергий, феофании...»¹.

¹ Булгаков С. Н. Философия имени. М. : КаИр, 1997, с. 196.

Глава 2

Икона как объект философского исследования.

2. 1 Методологические предпосылки философии иконы.

По замечанию Алексея Федоровича Лосева «весь платонизм, в конце концов, является не чем иным, как своего рода эстетикой»¹. Есть основания утверждать, что и русский христианский платонизм, представленный очередь именами С. В. Соловьева, Е. Н. и С. Н. Трубецких, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, А. Ф. Лосева не составляет исключения. Отсутствие у представителей философии всеединства развернутых работ по эстетике говорит не о равнодушии их к данной проблеме, а о невозможности отделить вопросы эстетики от вопросов онтологии. Теснейшая связь онтологии и эстетики – вплоть до неразличимости представляется одной из характернейших черт философии всеединства. Заданное Соловьевым понимание красоты, как зримого, чувственно воспринимаемого проявления истины перешло к его последователям и получило разнообразное преломление, как в онтологических, так и в эстетических воззрениях представителей русской религиозной философии. Прекрасное с точки зрения христианского платонизма является не только и не столько предметом отдельной философской дисциплины – эстетики, сколько важнейшей категорией онтологии.

Интерес представителей философии всеединства к вопросам искусствоведения представляется в таком случае столь же естественным, как интерес рационалистов к проблемам математики или эмпирицистов к изучению природы. В то же время, продолжив аналогию, можно заметить, что открытия сделанные Декартом или Лейбницем в области математики фактически не имеют отношения к философии. Изучение тем или иным мыслителем явления, лежащего вне традиционного круга философской проблематики, далеко не всегда идет

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М.: АСТ, 2000, с. 661.

по пути расширения этого круга и часто означает выход за его пределы и переход на позиции другой науки.

Обращение русских религиозных мыслителей к такому явлению культуры, как православная икона, несомненно, является примером выхода за рамки традиционно философских вопросов. Следовательно, 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, то есть, возможна ли в «онтология иконы». Для решения этой задачи следует, во-первых, определить, какой именно анализ можно считать философским, во-вторых, выяснить, может ли православная икона, как явление культуры, стать объектом философского анализа и, в-третьих, выделить в иконе те аспекты, которые составляют или могут составить предмет философского рассмотрения.

Очевидно, что для того, чтобы исследование могло считаться философским, необходимо, чтобы оно было так или иначе связано с философской проблематикой и было направлено на решение философских задач.

Это, простое на первый взгляд, определение содержит в себе ту существенную сложность, что на вопрос о специфике философского знания и, соответственно о круге философских проблем, не существует точного и однозначного ответа. Можно сказать, что этот вопрос сам по себе представляет определенную философскую проблему, решение которой во многом зависит от точки зрения исследователя. Нам близка позиция, наиболее отчетливо выраженная современным отечественным исследователем Геннадием Георгиевичем Майоровым, по мнению которого «философия устремлена к Абсолютной Истине и Абсолютному Началу, которые совпадают в идее Абсолюта как такового»¹.

Следует отметить, что такая трактовка основополагающих целей и задач философии так же созвучна духу русской религиозной мысли. Это отмечает, в частности, И. И. Евлампиев. Он указывает, что проблема Абсолюта «концен-

¹ Майоров Г. Г. Философия как искание Абсолюта. Опыты теоретические и исторические. М. : Едиториал УРСС, 2004, с. 8.

трирует в себе все главные ее (русской философии – *Е. К.*) характерные черты; в ней отражается позитивное содержание ее религиозности; через нее осмысливается сущность человеческого бытия и реализуется своеобразная форма антропоцентризма, родственная соответствующей традиции западной философии, но и отличного от этой традиции, в ней обнаруживается основание для особого отношения к истории и задачам человека в истории».¹

Соответственно принятому пониманию смысла и содержания философии, можно выделить два диалектически связанных друг с другом вопроса составляющих стержень философской проблематики: что есть Абсолютное Начало и как возможно постижение Абсолютной Истины. Поиск Абсолютного Начала определяет круг онтологической проблематики и связан с попытками выявления первопричины и первоосновы всякого бытия. Попытки познания этой первоосновы приводят к поиску путей и методов постижения Истины и составляют гносеологию. В процессе решения тем или иным философом гносеологических и онтологических проблем складывается система или иерархия ценностей, принадлежность которой определяется степенью причастности Абсолюту. Эта система ценностей, как правило, составляет основу этических и эстетических воззрения данного мыслителя или целого направления.

Таким образом, философское рассмотрение какого-либо явления предполагает включение его в круг философских проблем, центр которого – проблема Абсолюта в ее онтологическом и гносеологическом аспекте. Это включение происходит через соотнесение данного явления с тем бытийным основанием, которое принято за Абсолют и нахождение его места в ценностной иерархии, то есть определение его этической и эстетической значимости.

Очевидно, что далеко не всякое явление может стать объектом философского анализа, но только такое, которое предполагает в себе причастность Абсолютному Началу. При этом возможность философского исследования определяется не только свойствами и качествами объекта, но и субъективной пози-

¹ Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX - XX веках. Русская философия в поисках абсолюта. Часть 1. СПб. : Алетейя, 2000, с. 14.

цией исследователя. Говоря о философском анализе, следует учитывать, что он никогда не ведется с точки зрения «философии вообще», но всегда с точки зрения конкретного мыслителя, принадлежащего определенному философскому направлению и имеющего систему собственных взглядов и убеждений.

Если искания Абсолюта являются стержневой проблемой объединяющей историко-философский процесс, то направления этих исканий, отличаются разнообразием, которое и позволяет рассматривать историко-философский дискурс как сложную структуру. От того, с чем связывает тот или иной мыслитель идею Абсолюта, как правило, зависит выстроенная им система ценностей и, соответственно, явление, обладающее онтологической значимостью с позиции одной философской системы, может утратить ее при рассмотрении с иной точки зрения. Так, слово может стать предметом философского рассмотрения с позиции реализма, физические явления, как правило, оказываются в сфере внимания материалистической философии, а направления, абсолютизирующие человеческую субъективность, часто сориентированы на исследование психических феноменов или их отражения в художественном творчестве.

Поскольку Абсолют есть в первую очередь нечто существующее объективно, независимо от каких-либо приходящих факторов, определяющее собой все, но ничем не определяемое, мы можем сказать, что исследователь, стоящий на философской позиции с субъективной точки зрения пытается обнаружить в рассматриваемом явлении его сущность, как нечто безусловно и объективно значимое.

Определив, таким образом, философского анализ, как поиски объективного, неизменного и абсолютного смысла мы оказываемся перед вопросом – может ли явление культуры вообще и православная икона в частности быть объектом такого анализа?

Каждое явление культуры есть результат человеческой деятельности, имевшей место в определенный исторический момент в определенном месте и с определенными целями и, таким образом представляет собой продукт и отражение изменчивой человеческой ментальности. Как отражение уровня разви-

тия материальных и духовных сил общества или его отдельных представителей, всякое культурное явление находится, прежде всего, в сфере внимания культурологии. Тот факт, что культурология, как ветвь гуманитарного знания, не только зародилась в недрах философии, но и продолжает развиваться в тесном взаимодействии с ней, порождает трудноразрешимую проблему границ между этими областями. Актуальность данной проблемы подчеркивает, в частности, М. С. Уваров: «Несмотря на то, что в литературе уже не раз предпринимались попытки провести демаркационные линии между классической метафизикой, культурологией и теорией культуры, налицо обратный процесс»¹. В рамках данного исследования решение этого вопроса носит характер рабочей версии, не претендующей на универсализм, но отвечающей поставленным в нем задачам. Исходным принципом служит соответствие выбранного подхода исследуемому материалу – духу и направленности русской религиозной мысли.

При первом знакомстве с проблемой разграничения философии и культурологии видимая их близость наводит на предположение, что культурология и является собственно, «философствованием о культуре», то есть отличие между культурологией и философией определяются не столько подходом к исследованию, сколько его предметом. Однако коренная смена предмета исследования не может не отразиться на проблематике, которая в свою очередь во многом определяет методы, подходы и, в целом, как результат, позицию исследователя.

Если внимание философа зачастую направлено на поиски некоего первичного основания бытия, находящегося за пределами эмпирической реальности (или, по крайней мере, не сводимого к ней) и существующего независимо от нашего сознания, то сфера научных интересов культуролога – область эмпирически проявленных движений человеческого духа. Культура, в отличие от философского Абсолюта, есть нечто данное, проявленное, и постижение ее смысла требует не отвлеченных умозрительных построений, а изучения и по-

¹ Уваров М. С. Возможна ли культурология как «чистая» наука? // Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. С. Уварова. – СПб.: Алетейя, 2000, с. 88.

нимания конкретного материала. При этом каждое отдельное явление культуры рассматривается с точки зрения его места и значения в общекультурном контексте, а понимание этого контекста невозможно без рассмотрения отдельных явлений. Можно сказать, что для культуролога изучаемый им предмет является началом и концом, мерилom и измеряемым. Разработанный Ф. Шлейермахером и введенный в широкую практику гуманитарных исследований В. Дильтеем, метод герменевтического круга фактически представляет собой универсальную модель культурологического исследования.

Философия с точки зрения культурологии также рассматривается как отражение определенного этапа в развитии культуры. Всякая философская система оценивается с точки зрения ее способности выразить духовную ментальность той или иной эпохи и оказать влияние на последующее изменение культурной ситуации. Можно сказать, что культурологический взгляд на философию – взгляд внешний, нейтральный, объективный. С точки зрения культуролога философия ценна не в той мере, в какой ей удалось приблизиться к постижению всеобщего и объективного начала, а в той мере, в какой она сумела выразить конкретное состояние культуры, особенности духовного климата той или иной эпохи.

Таким образом, сравнив исходные позиции культурологии и философии, можно сделать вывод, что они не только не совпадают, но находятся по отношению друг к другу в определенной оппозиции, и, следовательно, отмежевание культурологии от философии и развитие ее как самостоятельной науки представляет собой закономерный процесс. Поскольку позиция культурологии во многом определяется самим предметом исследования, невольно возникает предположение, что культурологический подход является не только полностью адекватным, но и единственно возможным при рассмотрении культурных феноменов.

Однако следует учитывать, что резкое разведение и противопоставление друг другу культурологического и философского подходов к изучению явлений культуры, на котором базируется этот вывод, есть лишь теоретическая конст-

рукция, позволяющая выделить их отличительные особенности. На практике проведение последовательной культурологической точки зрения, предполагающей полную нейтральность в отношении философской проблематики, представляется практически неосуществимым. Всякий исследователь, как бы он не стремился к объективности и беспристрастности, имеет ту или иную мировоззренческую позицию, которая не может не влиять на направление его работы и ее результат. Более того, стремление рассматривать всякое явление только с точки зрения его культурной значимости, также представляет собой своеобразную философскую установку – установку на онтологизацию культуры, на придание ей значения абсолютной ценности.

Возведение в Абсолют такого изначально относительного явления, как культура, с точки зрения философии означает своего рода переход в горизонтальную плоскость, следствием которого становится неизбежное разрушение ценностной иерархии. Отсутствие четких ценностных представлений не позволяет выявить ни этическое, ни эстетическое значение, рассматриваемого культурного феномена. По замечанию П. А. Флоренского, «в пределах самой культуры нет критериев выбора, критериев различения одного от другого: нельзя, оставаясь верным культуре, одобрять одно и не одобрять другого, принимать одно и отвергать другое: в своем роде, т. е. для достижения своих целей, Маркиз де Сад, вероятно, не хуже Андрея Критского. Для расценки ценностей нужно выйти за пределы культуры и найти критерии трансцендентные ей»¹.

Только наличие осознанной и последовательной философской позиции дает возможность выработать внешние, «трансцендентные» культуре критерии ее оценки. При этом, анализируя явление культуры с философской точки зрения, исследователь стремится выявить в нем нечто, не принадлежащее самой культуре – найти в проявлениях субъективного, изменчивого человеческого духа отражение Абсолютной Истины.

Таким образом, анализируя явление культуры с «объективной» позиции, т. е. с точки зрения самой культуры исследователь лишается критериев оценки,

¹ Флоренский П. А. Философия культа (опыт православной антропологии). М. : Мысль, 2004, с. 111.

которые возможны лишь с «субъективной» философской позиции, в то же время, философ практически не способен различить в культурном феномене его специфические черты. Из этого можно сделать вывод, что культурологический и философский анализ находятся в отношениях взаимного дополнения. Чтобы понять и оценить явление культуры исследователь должен парадоксальным образом рассматривать его одновременно и извне, с «трансцендентной» ей философской позиции и изнутри, с позиции самой культуры. Такой подход во многом согласуется с выдвинутым Нильсом Бором принципом дополнительности. Данный принцип, сформулированный первоначально в применении к квантовым исследованиям, впоследствии нашел широкое применение в научной методологии, в том числе в гуманитарных исследованиях. Рассматривая проблему субъект-объектных, отношений Бор приходит к выводу, что «свобода выбора линии субъект-объект освобождает место для многообразных сознательных явлений и богатства человеческой жизни»¹.

Изучение явлений культуры дает особенно яркий пример богатства и разнообразия смысловых интерпретаций, отражающих сложность и многообразие жизни человеческого духа. Характер мировоззренческих установок исследователя во многом определяет особенности не только оценки рассматриваемого явления, но и понимания его смысла. При этом, если существование нескольких объяснений одного и того же явления в естественных науках побуждает искать среди них единственно правильное, то в области гуманитарных исследований сосуществование различных решений одного и того же вопроса не порождает между ними столь резкого противоречия. Оправданием этой ситуации служит внутренняя сложность, многоплановость явлений культуры, каждое из которых несет на себе отпечаток воздействий целого комплекса объективных и субъективных факторов. Можно сказать, что явлению культуры присуща некоторая внутренняя объемность, в результате чего, каждый «угол зрения», определяемый мировоззренческими установками исследователя, позволяет вы-

¹ Бор, Нильс. Избранные научные труды. М. : Наука, 1971, с. 525.

светить в исследуемом явлении новые грани, понять и изучить смысловые пласты недоступные при рассмотрении с иной позиции.

Характер сложившихся в процессе исследования субъект-объектных отношений определяет собой не только качественные особенности полученных результатов, но и количественные – широту охвата внутренних аспектов изучаемого явления и глубину проникновения в его смысл. Максимальное раскрытие внутреннего содержания рассматриваемого явления становится возможным лишь при попытках постижения его сущности, т. е. при выходе исследования на философский, онтологический уровень.

Следует заметить, что между пониманием отдельных аспектов культурного феномена и выявлением его онтологического значения есть различие: если раскрытие отдельных смысловых особенностей возможно практически при любом варианте отношений между субъектом и объектом исследования, то постижение его сущности требует их особого состояния, которое можно назвать состоянием внутренней гармонии. Философский анализ, направленный на выявление «абсолютного» значения, возможен только при наличии некоторого соответствия между мировоззренческой позицией исследователя и внутренней сущностью рассматриваемого явления. При отсутствии такого соответствия философское исследование может превратиться в тенденциозное навязывание внутренне чуждого данному явлению смысла.

Мировоззрение всякого исследователя представляет собой сложную и неповторимую систему взглядов, идей, убеждений, однако, в применении к исследованию культуры, наибольшую важность представляет принятая им система ценностей, которая, как было отмечено выше, зависит от его философских воззрений. Таким образом, взгляд исследователя на культуру в целом и на ее отдельные проявления зависит от того, какого философского направления он придерживается.

Можно заключить, что изучение православной иконы с позиции русского платонизма может достичь уровня философского рассмотрения, только при наличии внутреннего соответствия.

Поскольку основные идейные особенности русского платонизма были рассмотрены в предыдущей главе, нам остается лишь спроецировать их на плоскость культуры, чтобы обнаружить области возможных пересечений.

Как отмечалось выше, христианский платонизм, вариантами развития которого являются труды Е. Н. Трубецкого, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского представляет собой изначально дуалистическую систему, базирующуюся на противопоставлении двух форм бытия – абсолютной (идеальной) и относительной (материальной). При этом одной из главных проблем русского платонизма является проблема связи, взаимодействия идеального и материального миров. Абсолют, понимаемый как единый, личностный Бог, не только порождает материальный мир, но и постоянно поддерживает его существование. Решение проблемы взаимодействия Бога и мира имеет свои особенности у каждого представителя философии всеединства, но, в целом, оно так или иначе связано с идеей Софии – премудрости Божьей. Содержание божественного ума составляет область, которая причастна как абсолютному бытию, в качестве его порождения, так и относительному, в качестве его причины. Все явления материального мира, согласно основным установкам философии всеединства, оказываются определенным образом причастными к миру идей, однако степень причастности может быть разной. Наивысшую ступень в пределах материального мира занимает человек, которому, как уже отмечалось, отведено особое место в системе христианского платонизма. Человек не просто отражение духовной сущности, но образ и подобие Бога. Заключенная в нем идея – его душа присутствует в нем актуально и обладает способностью к активному самовыражению.

Культура, как высшая ступень самовыражения человеческого духа, казалось бы, должна обладать высокой онтологической значимостью. Однако ценность культуры с точки зрения философии всеединства представляется достаточно спорной. Природа, как порождение Творца оказывается в целом ближе к миру идеальных сущностей, чем создания искаженного грехом человеческого духа. Ценность человека для русских религиозных мыслителей, определяется

его сознательной устремленностью к Богу, и ценность явления культуры зависит от того направлено ли оно на постижение Абсолютной Истины. «В культуре есть элементы, обреченные тлению, но есть и другие, подлежащие увековечению: есть в ней ценности отрицательные, но есть и положительные, причем эти последние, в свою очередь, подразделяются на ценности безусловные и относительные»¹. Из приведенного суждения Евгения Николаевича Трубецкого, достаточно характерного для философии всеединства, можно сделать вывод, что лишь некоторая часть явлений культуры может рассматриваться как выражение абсолютных ценностей.

Сопричастность Абсолюту для русских религиозных философов – это сопричастность неразрывно связанным друг с другом высшим ценностям: Добру, Красоте и Истине. При этом в чувственной эмпирической реальности истина, выражается через красоту – устремленность к красоте есть также путь к истине и добру. Онтологизация эстетики создает почву для онтологизации искусства, в результате чего художественная культура приобретает особое значение для представителей русского платонизма. Владимир Соловьев не случайно называет совершенное искусство теургией – созидание прекрасного рассматривается им как путь приобщения к Богу.

Большинство последователей Владимира Соловьева также отводят искусству особое место в общей картине человеческой культуры. Так, С. Н. Булгаков отмечает, что «искусство иерархически стоит выше хозяйства, ибо область его находится на грани двух миров. Оно зрит нездешнюю красоту и ее являет миру...»². В то же время отношение к искусству у тех представителей философии всеединства, чье творчество приходится на начало двадцатого века, становится менее оптимистичным и более «избирательным». В период утверждения эстетики модернизма приходит осознание того, что далеко не всякое искусство выражает подлинную красоту, и, следовательно, не всякое искусство ведет к истине. Самым прямым путем к истине для Е. Н. Трубецкого, С. Н. Булгакова,

¹ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2000, с. 322.

² Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2001, с. 570.

П. А. Флоренского становится путь религиозный – религиозное служение приобретает особую значимость и становится, своего рода, мерилем ценности. Поэтому для определения значимости искусства становится недостаточно одного лишь эстетического критерия. Искусство, признающее за собой лишь эстетические задачи может лишь «уводить от мира, завораживать, пленять, создавать мир сладостных грез»¹. Чтобы быть причастным Абсолютной Истине, искусство должно сознательно стремиться к ней, т. е. должно быть молитвенным и религиозным. Только такое искусство, по выражению С. Н. Булгакова «имеет наибольшие потенции стать той искрой, из которой загорится мировое пламя, и воссияет на земле первый луч Фаворского света»².

Возможность сближения искусства и религии, становится, таким образом, одной из центральных проблем русского платонизма, и это в значительной мере объясняет тот особый интерес, который проявили его представители к иконе как к явлению православной художественной культуры. Закономерность интереса представителей философии всеединства к иконе, создает одну из необходимых предпосылок возникновения внутреннего соответствия субъекта и объекта исследования. Чтобы обнаружить другую предпосылку, необходимо обратиться к рассмотрению особенностей самой православной иконы.

2. 2 Специфика философского подхода к исследованию иконы.

В последние десятилетия икона привлекает к себе внимание исследователей принадлежащих к самым разным отраслям гуманитарного знания – каждое из направлений исследования выделяет для себя в иконе, как объекте, свой, относящийся к данной области, предмет исследования. Для того чтобы выяснить, что в иконе, как цельном явлении может выступать в качестве предмета философского рассмотрения необходимо определить и отграничить проблемные области, принадлежащие другим направлениям исследований.

¹ Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2001, с. 592.

² Там же, с. 600.

При всем многообразии подходов к изучению иконы, по своим основным проблемным установкам они делятся на два основных направления, которые можно обозначить как богословское и искусствоведческое. Первое рассматривает икону с точки зрения ее культового, религиозного смысла, второе, с точки зрения эстетической и культурной значимости.

Для современного секуляризованного сознания икона – это, в первую очередь, явление изобразительного искусства, ценность которого определяется художественным уровнем. Несомненно, икона, как результат работы живописца, как образ созданный при помощи цвета и линий, есть произведение живописи. Однако, нельзя не заметить того, что она, в то же время, не укладывается полностью в рамки этого определения. Кроме эстетической составляющей в иконе на равных правах присутствует культовый религиозный аспект. Первоначальное и традиционное местопребывание иконы не музей, а храм, и первоначальное осмысление иконы связано не с искусствоведением, а с богословием.

Основная проблема, вызвавшая к жизни такое явление как богословие иконы, – проблема почитания священных изображений. Как возможно почитание икон? Для чего оно необходимо? Какие формы оно может иметь? – вот те вопросы, ответы на которые стремились отыскать византийские богословы VII – VIII веков, и которые по сей день составляют проблематику богословского осмысления образа.

Особенности богословия иконы во многом определяется принципами и методами богословской науки. В центре богословских построений, как правило, находятся священные тексты, которые являются либо отправной точкой рассуждений, либо задают ориентир их развития. Оправдать какое-либо явление с точки зрения христианского богословия значит привести в соответствие со Священным Писанием. Богословское оправдание иконы также основывалось на принципе «сопоставления» со священными текстами и церковным преданием. Сопоставление иконы и Священного писания происходит через уподобление образа слову. Икона уподобляется тексту. По замечанию Б. А. Успенского языковая сущность иконы отчетливо осознавалась и даже «прокламировалась»

отцами Церкви, которые сопоставляли иконописное изображение с письменным или устным текстом¹. Согласно постановлению седьмого Вселенского Собора, иконопись – одно из преданий церкви, согласующееся с евангельскими повествованиями, необходимая, чтобы «подкрепить веру в истинное, а не призрачное вочеловечение Слова Божия и принести нам великую пользу. Ибо вещи, которые объясняют друг друга (Евангелие и икона, слово и изображение), очевидно, имеют одинаковое значение»².

Можно сделать вывод, что икона в богословии рассматривается, в первую очередь, как образный аналог Евангелия, как зримое свидетельство воплощения Слова, как живописный «документ», наряду со священными текстами удостоверяющий реальное историческое существование Христа, Богородицы, святых. От всякого свидетельства требуется точность и соответствие истине. Эти качества могут быть обеспечены иконе посредством закрепления и строгого соблюдения определенных правил изображения – иконописного канона. Каноничность иконописных образов, окончательно утвердившаяся под влиянием разработанной византийскими богословами теории образа, и в дальнейшем продолжает оставаться, одним из центральных вопросов богословия иконы.

Если возникновение богословия иконы связано с процессом ее идейного и художественного становления, то искусствоведческий взгляд на икону изначально складывается как рефлексия по поводу уже состоявшегося явления, сформировавшегося в прошедшей эпохе. В качестве основных факторов, обеспечивших «открытие» иконы, как явления искусства, можно назвать достижения в области реставрации и утверждение в русской культуре начала XX века принципов модернизма, с характерным для него интересом к стилям различных эпох и культур. Искусствоведы начала века – Н. М. Щекотов, П. П. Муратов и др. – зачастую рассматривали икону как образец «чистого искусства», поэтому в центре их внимания находилась, прежде всего, ее стилистика – особенности

¹ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995, с. 225.

² Цит. по: Шёнборн, К. Икона Христа. Богословские основы. Милан ; Москва : Христианская Россия, 1999, с. 189.

колорита, композиции, пластики. В дальнейшем, советское искусствознание, отходит от сугубо «эстетского» восприятия древнерусской живописи. Его крупнейшие представители – В. Н. Лазарев, Г. И. Вздорнов, М. В. Алпатов, Э. С. Смирнова – в своих исследованиях стремятся не только дать иконографическое описание и стилистический анализ иконы, но и выйти на уровень культурологических обобщений. Совокупность стилистических приемов, используемых иконописцами, ставится ими в связь с особенностями культурной ментальности того или иного периода.

Таким образом, богословие и искусствоведение, обращаясь к исследованию иконы, выделяют в ней различные аспекты. В богословии икона рассматривается как свидетельство истинности библейской истории и христианского учения, в искусствоведении как отражение духовной жизни людей той или иной исторической эпохи; в первом случае центральным оказывается проблема канона, во втором случае – вопросы стилистики, в первом случае акцент делается на выражении неизменных этических норм, во втором – эстетических представлений. Эту односторонность традиционных подходов к исследованию иконы отмечает, в частности, немецкий культуролог Ханс Бельтинг: «историк искусства прошел бы мимо существа темы, если бы он основывал свое понимание предмета лишь на анализе живописи и стиля. Но и теологи не так компетентны, как кажется, поскольку они говорят о богословах ушедших эпох и об их отношении к образам, вместо того, чтобы говорить о самих изображениях»¹.

Можно заметить, что два рассмотренных подхода взаимно дополняют друг друга и в сумме дают наглядное представление о сложности и многоаспектности православной иконы, как культурного феномена. Стремление охватить этот феномен с разных сторон, дать наиболее полное его описание и истолкование, заставляет современных теологов и искусствоведов искать пути взаимного сближения и сотрудничества. Так вышедшая в 2002 году «История иконы» включает в себя не только исследования известных искусствоведов, но и статью, раскрывающую богословское значение образа. Однако, такое объединение

¹ Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2002, с. 15.

богословского и искусствоведческого анализа методом «простого сложения», хотя и дает более объемное представление об иконе, не позволяет выйти на качественно новый уровень ее понимания.

В то же время, ни богословие, ни эстетическая теория не в состоянии дать исчерпывающий ответ на вопрос о том, что представляет собой икона как цельное явление, в единстве ее эстетической и культовой составляющих. Очевидно, что, рассматривая икону с позиции искусствоведения, мы невольно теряем из вида теологическое значение образа, что приводит к обеднению в понимании его глубинного смысла. Так академик Б. В. Раушенбах справедливо отмечает, что при всей обширности и разнообразии искусствоведческой литературы, посвященной «Троице» Рублева, «богословская интерпретация показанного в ней представляется неполной», а определение смысла и значения, как правило, ограничивается установлением «связи иконы с тяжелыми историческими обстоятельствами времени ее написания»¹.

Взгляд на икону как на церковное явление, предназначенное для молитвенной практики, позволяет глубже проникнуть в смысл и значение иконописных образов, однако, при этом, эстетическая ценность иконы подчас оказывается вне поля зрения. Художественное совершенство иконы рассматривается как желательное, но необязательное требование. Так, Валерий Лепяхин в своей работе «Икона и иконичность» отводит эстетической функции предпоследнее место в достаточно длинном ряду различных функций иконы. «Идеал иконописца – отмечает автор – не эстетически совершенное произведение, за которым охотились бы музеи. *Сверхзадача иконописца – написать чудотворную икону*»². На первый взгляд, такая установка кажется бесспорной, поскольку явленные чудеса наглядно свидетельствуют о реальной, действенной связи существующей между образом и первообразом. Однако при внимательном рассмотрении эта позиция вызывает ряд вопросов: насколько чудотворность иконы зависит от сознательных усилий и воли ее создателя? Если способность совер-

¹ Припачкин, А. П. Иконография Господа Иисуса Христа. М. : Паломник, 2001, с. 297.

² Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб. : Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002, с. 118.

шать чудеса рассматривать как результат усилий иконописца, то какими средствами располагает мастер для достижения этой цели? Очевидно, что при отсутствии эстетических критериев на первый план при создании иконы выходит тщательное и неукоснительное соблюдение ряда правил – не превращается ли при таком отношении икона из произведения религиозного искусства в магический предмет, изготавливаемый исключительно ради его «действенности»?

Снижая значение эстетической составляющей, В. Лепяхин невольно приближается к позиции культуролога К. И. Якимца, который, видит в иконе только «машину для молитвы», своеобразный инструмент религиозного кодирования, действие которого «подобно действию двадцать пятого кадра»¹.

Радикальное выведение иконы за границы эстетического рассмотрения, предпринятое К. Я. Якимцом, выглядит убедительным с точки зрения логики, однако, вступает в противоречие с очевидным фактом высокого художественного уровня многочисленных памятников древнерусской и византийской религиозной живописи. Едва ли возможно рассматривать красоту древних икон как результат случайно возникшего желания иконописцев «украсить» утилитарный предмет. Сравнение с топором, которое позволяет себе Якимец, представляется неудачным. Разница в данном случае очевидна – мы вполне можем мысленно удалить всякие украшения с декоративного топора, не потеряв из вида самого предмета, но мы не сможем аналогичным образом поступить с Новгородским «Спасом Нерукотворным». Красота иконы не является чем-то случайным и привносимым – она составляет саму ткань заключенного в ней значения.

Вывод о наличии глубокой связи между вероучительным смыслом иконы и ее художественной формой с достаточной очевидностью вытекает из исследования Б. В. Раушенбаха, посвященного передаче троичного догмата в иконах. Анализируя особенности образного и композиционного строя различных икон, изображающих Троицу, Борис Раушенбах отмечает, что с наибольшей точностью и полнотой троичный догмат выражается в иконе Андрея Рублева –

¹ Якимец К. Я. Флакончик. // Вопросы философии. 2002. - № 6. с. 139.

именно в той иконе, художественное совершенство которой общепризнано. Говоря о дальнейшем развитии иконографии Троицы, автор отмечает, что «отклонение от догматического учения в иконах XVII века вполне согласуется с отмечаемым в это время понижением уровня богословской мысли и духовности»¹. Б. Раушенбах в своем исследовании избегает эстетических оценок, однако даже беглое знакомство с историей древнерусской живописи, позволяет заметить, что период, отмеченный снижением догматической точности в иконах, характеризуется также снижением их художественного уровня.

Характерно, что многие искусствоведы, обращаясь к истории древнерусской живописи, в качестве наглядного примера упадка иконописи в XVII веке, используют то же самое сравнение, которое приводит в своем исследовании Б. Раушенбах – «Троицы» Рублева с «Троицей» Ушакова. Так Л. Д. Любищев, описывая икону Ушакова, которую он называет «едва ли не лучшей его работой», замечает: «Композиция – «рублевская», иконная, условная, но от этого особенно грузными в своей грубоватой телесности кажутся ангелы, восседающие на фоне роскошной ордерной архитектуры за столом, уставленным утварью самой тонкой работы. Их фигуры вроде как бы объемны, но такая объемность не вяжется с их плоскостным расположением. От рублевской одухотворенности, от рублевской поэзии не сохранилось и следа»². Сравнение этих икон с точки зрения адекватности отображения богословского содержания также оказывается не в пользу иконы XVII века: «...характерна «Троица Симона Ушакова из Гатчинского дворца (1671г.), почти точно повторяющая рублевскую иконографию по форме, и заметно отходящая от нее по сути. Не только многочисленные предметы на столе снижают высокую символику Рублева до уровня повседневности, но и древо жизни вновь становится дубом, под сенью которого расположена Троица. Совершенно условные палаты, символизирующие у Рублева домостроительство Святой Троицы, превращаются у Ушакова в

¹ Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 308.

² Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. М. : Просвещение, 1974, с. 307.

замысловатый архитектурный ансамбль итальянского типа. Вся икона становится изображением бытовой сцены, но никак не символом горнего мира»¹.

При сопоставлении приведенных отрывков обращает на себя внимание то, что оба исследователя отмечают общность композиционной схемы икон, принадлежность их одному каноническому «изводу» при заметных отличиях в их стилистике и содержании. Те самые стилистические особенности, которые для Любичева являются признаками снижения художественного уровня (излишняя детализация, «украшательство», стремление к правдоподобию), по мнению Раушенбаха, приводят к затемнению и искажению богословского смысла.

Приведенный пример показывает, что между стилистическим решением и богословским содержанием иконы существует глубокая связь – стремление к точному и ясному выражению православного вероучения порождает совершенную художественную форму, являющую собой зримый образ совершенства духовного.

Вывод о гармоническом нерасторжимом единстве формы и содержания напрашивается сам собой, однако нельзя не заметить, что такое единство в иконе носит антиномический характер. Икона представляет собой парадоксальное соединение религиозной мысли, устремленной к постижению вечных и неизменных сущностей и конкретной художественной формы, неизбежно несущей на себе отпечаток своего времени. Такое антиномическое соединение в иконе вечного и временного, объективного и субъективного, идеального и материального представляет собой главную трудность при попытках понять и описать ее как цельное явление. При изучении иконы – и в этом, на наш взгляд заключается ее коренное отличие от других видов изобразительного искусства – рассмотрение проблемы взаимоотношений изображения и изображаемого, образа и первообраза требует выхода на уровень онтологии

Продуктивность применения философского подхода к изучению иконы объясняется объективным наличием в ее идейном основании некоего глубинного уровня, который придает иконе своего рода онтологизм. Чтобы выяснить

¹ Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 307.

причину и характер особого бытийного содержания иконы необходимо обратиться к истории ее возникновения и первоначального осмысления.

В истории возникновения и развития иконописи, прежде всего, обращает на себя внимание то, что богословская теория иконы не предваряет ее появление, но возникает постфактум. Это может стать основанием для вывода о том, что икона возникает стихийно, как результат неосознанного стремления первых христиан приспособить привычные формы культа к новой религиозной практике.

Подобной точки зрения придерживается, в частности, Ханс Бельтинг, автор фундаментального исследования «Образ и культ. История образа до эпохи искусства». Приступая к рассмотрению раннего периода в развитии иконописи, он указывает на «своеобразную силу инерции», являющуюся причиной «дальнейшего сохранения более ранних обычаев»¹. Чтобы подчеркнуть роль преемственности в процессе возникновения иконы, Бельтинг проводит ряд сравнений ранних икон и памятников позднеантичной живописи, стараясь обнаружить среди античных памятников прямые прототипы христианских образов. Однако, использованный им при этом иллюстративный материал позволяет заметить, что от каких бы первоначальных образцов не отталкивались первые иконописцы, они двигались в одном направлении. То, что первым иконописцам удалось осуществить «переработку эллинистических принципов для служения христианским концепциям»² говорит о том, что они имели ясное представление об этих концепциях. Никакое созидание нового невозможно без представлений о целях и задачах, осознание которых составляет необходимое концептуальное основание всякой культурной деятельности.

Таким образом, единообразие художественного языка ранних христианских образов, заставляет предполагать наличие некоего объединяющего идейного стержня. Определенные указания на концептуальную основу иконы можно найти и у Бельтинга – так, говоря об известном Синайском образе Спасите-

¹ Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2002, с. 65.

² Попова О. С. Византийские иконы VI – XV вв. // История иконописи. М. : АРТ-БМБ, 2002, с. 43.

ля, он обращает внимание на его связь с христологическими спорами, современными его возникновению. Две природы Христа, по мнению исследователя, были «суггестивно введены» в восприятие этого образа путем тщательного отбора и соединения черт, присущих различным жанрам античной живописи¹. Этот вывод немецкого культуролога перекликается с богословским мнением, высказанным, в частности, протоиереем Георгием Флоровским: «учение об иконах имеет христологическое основание и смысл». При этом Флоровский замечает, что этот смысл придавался иконе изначально, «до Дамаскина», то есть до ее теоретического обоснования практики иконопочитания².

Таким образом, принятый в 451 году Халкидонский догмат, окончательно утвердивший и обосновавший учение о воплотившемся Слове, явился одной из важнейших идейных предпосылок определивших собой пути формирования христианских культовых образов. Не случайно именно икона Христа послужила догматическим «камнем преткновения» в период иконоборческих споров – от возможности почитания образа Спасителя зависела возможность иконопочитания в целом. Главенствующее и определяющее значение христологического догмата для утверждения иконопочитания подчеркивает также Леонид Успенский: «Истина отвечает на вопрос не ЧТО, а КТО. Она - Личность, Она – изобразима, поэтому церковь не только говорит об истине, но и ПОКАЗЫВАЕТ Истину – образ Иисуса Христа»³.

Тот факт, что идеи догматического богословия, послужили основой и для отбора художественных средств при создании образа Христа дает основания предполагать, что художественный язык иконы и практика ее почитания возникают и развиваются под воздействием догматики. На это косвенно указывает и то, что период, отмеченный нами как время формирования языка и стиля христианских культовых образов, следует непосредственно за эпохой догматических споров (IV – V вв.).

¹ Попова О. С. Византийские иконы VI – XV вв. // История иконописи. М. : АРТ-БМБ, 2002., с. 159.

² Флоровский Г. В. Прот. Восточные отцы V – VIII веков. М. : Паломник, 1992, с. 254.

³ Успенский Л. А. Богословие иконы. М. : Паломник, 2001, с. 64.

Богословие иконы, возникшее в период иконоборчества, разрабатывая теорию иконопочитания, не столько вырабатывает новые оригинальные идеи, сколько вскрывает и проясняет тот догматический смысл, который присутствовал в иконе изначально. Можно сказать, что теория иконы не внесла заметных изменений в ее понимание – она лишь сделала это понимание более отчетливым, переведя его с интуитивного уровня на рефлексивный. Об этом свидетельствует тот факт, что в послеиконоборческий период в иконописи не появляется никаких композиционных или стилистических приемов, которые не встречались бы ранее. Все характерные для иконы канонические художественные приемы, такие как статичность и фронтальность образов, обратная перспектива, «равноглавие», плоскостность изображений, использование золотых фонов – были найдены и широко применялись в искусстве доиконоборческого периода. Так И. А. Тульпе отмечает, что выработанное церковью в VII – IX веках учение об иконе «стало попыткой упорядочения уже существовавшей практики иконописания и иконопочитания»¹. Обращает на себя внимание и то, что изменения в характере иконописи, последовавшие за ее богословским обоснованием, представляют собой скорее процесс упорядочивания, чем реформирования – язык иконы, начиная с IX века, становится более рафинированным, но менее разнообразным.

История богословского осмысления и «оправдания» иконы открывают сочинения крупнейшего представителя восточной патристики Иоанна Дамаскина, известные под общим названием «Три слова в защиту иконопочитания». В своих рассуждениях Дамаскин старается внушить читателю мысль, что идеи, которые он излагает, есть традиционный взгляд на икону, давно укоренившийся в Церкви. Свою задачу он видит в разъяснении и более глубоком обосновании существующих представлений об иконе. Дамаскин не только постоянно ссылается на Святое Писание и сочинения отцов Церкви, но и приводит целые подборки выдержек из богословских сочинений и агиографической литерату-

¹ Тульпе И. А. Метафизика православия в его иконе. // Религия и культура: Россия, Восток, Запад : сб. статей. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003, с. 15.

ры. «Цитаты, нормально не оговариваемые, следуют за цитатами, выписки за выписками, но каким-то чудом их держит сквозное единство мыслительного стиля, твердое, даже жесткое, как иконописный канон»¹ – так характеризует стиль и метод работы Дамаскина Сергей Аверинцев. Отмечая свойственный Дамаскину, в целом, «средневековый тип мышления», его принадлежность к «кодификаторской ученой традиции», Аверинцев в то же время констатирует наличие оригинальной философской аргументации именно в работе посвященной иконе и иконопочитанию².

Безусловной философской значимостью обладает развернутое Дамаскином учение об образе. Созданная им классификация образов, представляет собой иерархическую структуру, объединяющую Божественное и человеческое творчество. При этом взаимоотношения первообраза и образа у Дамаскина несут на себе отпечаток характерного для философии платонизма принципа отражения идеальной сущности в материальной форме. Ханс Бельтинг, излагая учение об образе, неоднократно подчеркивает его связь с «моделью мира в философии Платона»³. В то же время, говоря о творчестве Дамаскина и его последователей, следует исключить возможность непосредственного воздействия на него сочинений Платона. После резкого осуждения платонизма и на V Вселенском Соборе его идеи сохраняются в восточном богословии лишь постольку, поскольку они были усвоены и переработаны ранее ортодоксальными христианскими мыслителями. Использование Иоанном Дамаскином принципа иерархичности в сочетании с идеей отражения первообраза в образе заставляют вспомнить сочинения виднейшего представителя восточного богословия, известного под именем Дионисий Ареопагит. Так, В. А. Кроха связывает происхождение идеи иерархии, использованной в «Трех словах в защиту иконопочитания» с влиянием сочинений Ареопагита, сыгравшего выдающуюся роль в

¹ Аверинцев С. С. София. Словарь. Киев : Дух і літера, 2001, с. 286.

² Там же.

³ Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2002, с. 180.

разработке этой темы¹. Определенную преемственность во взглядах Псевдо-Дионисия и Иоанна Дамаскина отмечает также Сергей Аверинцев, который видит в обоих мыслителях продолжателей «христианской платонической традиции в грекоязычном ареале»².

По мнению Сергея Сергеевича Аверинцева, «“ареопагитический корпус” оказал широкое влияние не только на философскую мысль средних веков, но и на всю средневековую культуру в целом, в особенности на ее художественные аспекты»³. В свете этого замечания, обращение Дамаскина, к идеям Дионисия Ареопагита, представляется вполне закономерным. Ареопагитический корпус, получивший известность в десятых годах шестого века, несомненно, составил часть того идейного контекста, который послужил почвой для возникновения иконы как религиозного, культурного, эстетического феномена. Учение, о «сверхкрасоте» Бога, в котором красота приобретает космическое значение, не могло не повлиять на эстетические представления эпохи и, как следствие, не отразиться в художественной практике. Скучное количество сохранившихся памятников доиконоборческого периода затрудняет изучение влияния богословской мысли на становление христианского искусства. Некоторый свет на этот вопрос проливает статья С. С. Аверинцева «Золото в системе символов ранневизантийской культуры», в которой автор убедительно показывает влияние представлений Ареопагита о Божественном Свете на приемы и технику византийской монументальной живописи⁴.

Идеи, высказанные Дамаскином, заложили основу теоретического обоснования иконописного образа. В трудах представителя следующего этапа иконоборческих споров – Феодора Студита теория образа получает свое дальнейшее развитие. При этом платонические истоки этой теории становятся еще более очевидными. Так В. В. Бычков, анализируя теоретические построения Студита, отмечает: «Свою апологию антропоморфных изображений, а следовательно

¹ Кроха В. А. Иконопочитание до и после Иоанна Дамаскина. // Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 23.

² Аверинцев С. С. София. Словарь. Киев : Дух і літера, 2001, с. 259.

³ Там же, с. 265.

⁴ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб. : Азбука-классика, 2004, с. 415.

и обоснование важнейшего христианского догмата божественной икономии он строит, как это не парадоксально, опираясь на идеи неоплатонизма»¹. Исследуя идейные истоки построений Феодора Студита, Бычков в первую очередь указывает на теорию символических образов Ареопагита. Однако, не меньшую значимость для формирования теории изображений имели, по его мнению, идеи Плотина: «теорию изображения Феодор по существу основывает на платоновском учении о «внутреннем эйдосе», хотя не употребляет этого термина и, по вполне понятным причинам не упоминает имени Плотина»². Теория иконы приводится Студитом в определенное соответствие с эстетическими взглядами характерными для неоплатоников – икона понимается им не как тень материального явления, а как «особая форма выражения оригинала, специально ориентированная на выявление его «видимого образа», его эйдоса»³.

Можно заключить, что теоретические построения иконопочитателей, под влиянием которых окончательно сложился особый художественный язык, отличающий православную икону, во многом опирались на теоретическую и методологическую базу античного и христианского платонизма.

Влияние идей платонизма на формирование христианских культовых образов позволяет говорить о наличии общих идейных корней у таких, различных, на первый взгляд, явлений как православная икона и философия всеединства. Наличие внутреннего соответствия между восточнохристианскими сакральными образами и христианским платонизмом позволяет русским религиозным мыслителям выйти на философский уровень рассмотрения иконы. Для исследований Е. Н. Трубецкого, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова характерно установка на выявление на определение вневременного, абсолютного смысла иконы. Однако, прежде чем непосредственно обратиться к выявлению философского аспекта в работах русских мыслителей необходимо с большей ясностью обозначить область метафизического значения иконы.

¹ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991, с. 179.

² Там же, с. 180.

³ Там же, с. 184.

2.3. Икона и платонизм.

Икона на сегодняшний момент является объектом внимания исследователей самых разных направлений, придерживающихся порой диаметрально противоположных точек зрения, по-разному оценивающих ее эстетическое и религиозное значение. В то же время, можно заметить, что практически все авторы, пытающиеся оценить и понять сущность иконы, отмечают свойственную ей установку на объективность и своеобразную онтологическую направленность. Об этом, в частности, пишет французский культуролог Ален Безансон, сравнивая восточную и западную традицию церковной живописи. Анализируя послание об иконах папы Григория Великого, он отмечает характерное для западной традиции перенесение иконописного образа в область риторики из области метафизики, которой она традиционно принадлежала на Востоке¹.

Безансон обращает внимание на то, что различие между православной иконой и католической религиозной живописью, наметившееся уже на рубеже VI и VII веков, во многом соответствует различию между философией и красноречием. В то же время, по мнению французского исследователя, восточная догматическая мысль, расценив икону как образное свидетельство Истины, возложила на искусство непосильную и несвойственную ему задачу, а платонические установки, присутствующие в православном богословии, определили собой постоянную угрозу иконоборческих ересей.

Оставляя в стороне достаточно спорный вопрос о границах и возможностях живописи, мы в то же время вынуждены признать, что, определяя философию иконы как философию, по преимуществу, платоническую, мы оказываемся перед проблемой непростых отношений платонизма и изобразительного искусства.

Отрицательное отношение Платона к изображениям, ясно выраженное им в «Государстве», создает определенную преграду на пути исследования вопро-

¹ Безансон, Ален. Искусство и Христианство. // Русская мысль. Париж, 1999. – 1-8 июля.

са о воздействии его идей на христианскую культовую живопись. Критика живописи у Платона носит достаточно радикальный характер – в отличие от музыки и поэзии, которые отвергаются лишь частично и по моральным соображениям, живопись отвергается достаточно решительно и на основании аргументов метафизического характера. Главное «обвинение» в адрес изобразительного искусства направлено против его основополагающего принципа – принципа подражания, мимесиса. Для Платона, живопись представляет собой изготовление несовершенных и ненужных с утилитарной точки зрения копий уже имеющихся материальных предметов.

Понимание изобразительного искусства исключительно как мимесиса, на котором основывается критика Платона, достаточно характерно для античности. Более того, в отношении искусства современного Платону обвинение в подражательности не является безосновательным. Степень «натуралистичности» античной скульптуры не всегда укладывается в привычные для нас эстетические нормы. Так, характеризуя две бронзовые статуи атлетов V века до н. э. Эрнст Гомбрих замечает, что «вставки из различных материалов, имитирующие глаза, губы и даже зубы, способны вызвать шок у тех, кто ищет в греческом искусстве идеальности»¹. Хотя живопись соответствующего периода не сохранилась, можно предполагать, что для нее также было характерно стремление к максимальному правдоподобию. Об этом, в частности, свидетельствует хрестоматийный рассказ о птицах и нарисованном винограде: заставить птиц клевать нарисованный виноград – вот высшее достижение к которому стремится греческий живописец.

Таким образом, реакция Платона на изобразительное искусство выражает, прежде всего, несогласие с некоторыми принципами, особенно ярко проявившимися в греческой живописи и пластике. Характерно, что греческому реалистическому искусству Платон предпочитает более условное и аналитичное искусство египтян. Таким образом, изменение художественных принципов делает потенциально возможным и изменения в отношениях между платонизмом и

¹ Гомбрих, Эрнст. История искусства. М. : Изд-во АСТ, 1998, с. 630.

живописью. Об этом фактически говорит и Алексей Федорович Лосев, согласно которому «подражание и искусство нужны Платону лишь как оформление самой жизни, причем, конечно, жизнь эта – идеальная, по идеям, т. е. прежде всего религиозная и мистическая. Следовательно, то искусство, которое признает Платон, ни в каком случае не может выходить за пределы иконописи, церковного пения и церковного зодчества»¹.

Утверждение Лосева о соответствии между иконописью и платонизмом носит черты смелого предположения. Очевидно, что для того чтобы это соответствие стало реально возможным, должен измениться не только характер изобразительного искусства, но и характер самого платонизма. Чтобы признать возможность фигуративных изображений и, тем более, чтобы прийти к *почитанию* образов, философия платонизма должна была пойти по пути преодоления заложенного в ней резкого противопоставления материального и идеального существования, как «бытия и не-бытия».

Определенные шаги в этом направлении были сделаны неоплатониками и, в частности, Плотинем, разработавшим теорию эманаций. «Для Плотина художественный дух, по сути, стал неперенным спутником творящего Нуса, который в свою очередь представляет собой как бы актуализированную форму неисчерпаемо-единого Абсолюта. <...> Таким образом, искусство ведет ту же борьбу, что и Нус, – борьбу за победу формы над бесформенностью...»². Прослеживая развитие взаимоотношений идеалистической философии и искусства, Эрвин Панофский отмечает, что свойственное Платону миметическое понимание художественного творчества, сменяется у Плотина «пойетическим», согласно которому художник копирует не материальный объект, а его внутреннюю идею. Изобразительное искусство как результат деятельности, направленной на воплощение идей, несомненно, имеет более высокий статус с точки зрения идеализма. Однако и у Плотина оправдание искусства носит все же частичный характер. Идея, воплощенная в материале, также представляет собой

¹ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Мысль, 1993, с. 845.

² Панофски, Эрвин. *Idea*. СПб. : Аксиома, 1999, с. 18.

своего рода «ухудшенную копию», поскольку «...материя не допускает полного оформления согласно идее»¹. В результате, как замечает Панофский, «мысли «Рафаэля без рук» оказываются более ценными, чем картины реального Рафаэля»². Кроме того, в рамках пойетического подхода не находится места изображению индивидуально-конкретного, о чем свидетельствует отрицательное отношение Плотина к жанру портрета. Таким образом, система взглядов Плотина также не допускает почитания икон, во-первых, по причине их материальности, во-вторых, из-за портретного характера изображений.

Только взаимодействие идей Платона и неоплатоников с христианством, основой которого является учение о божественном происхождении материального мира, о воплощении Бога в этом мире и о путях «обожения» человека, создает условия для философского осмысления иконы.

Итак, философия иконы оказывается возможной не просто на основании платонизма, но на основании платонизма переосмысленного в духе христианского учения. Христианство пронизано пафосом преодоления границ между земным и небесным миром – уподобление Христу, как высшая цель христианина, предполагает не только очищение души, но и преобразование тела. Обретение святости есть, таким образом, акт преодоления антагонизма духа и материи. Сама потенциальная возможность этого преодоления исключает восприятие тела только как «мертвой» оболочки души, на котором основывалась отрицание портрета у Платона и Плотина. Реализация же этой возможности – состояние святости – становится свидетельством одухотворения и «прославления» плоти.

Таким образом, с позиции христианского платонизма культовая живопись и ее почитание оказываются вполне возможными, однако, нельзя сказать, что они становятся обязательными. Усвоение христианской мыслью идей платонической философии представляет собой сложный и внутренне неоднородный процесс, который зачастую сопровождался острыми идейными столкно-

¹ Античные мыслители об искусстве. М.: Искусство, 1938, с. 246.

² Панофски, Эрвин. *Idea*. СПб. : Аксиома, 1999, с. 22.

вениями. Нельзя обойти вниманием тот факт, что среди богословов, опиравшихся на построения Платона и неоплатоников, были нередки иконоборческие настроения. На платоническую основу иконоборчества указывает не только Алан Безансон, но и католический богослов Кристоф Шёнборн. В своей книге «Икона Христа» Шёнборн, прослеживая истоки иконоборчества, связывает их отчасти с «оригенизмом».

Рассматривая учение Оригена, немецкий богослов отмечает, что у него «проявляется тенденция, которая будет постоянно проявляться в последующие столетия, – тенденция понимать видимое только как тень невидимого и подчеркивать в образе (по сравнению с первообразом) прежде всего его недостойность...»¹. Сходное умаление значения образа Шёнборн обнаруживает и у Евсевия Кесарийского, чье письмо Констанции, сестре императора Константина, содержит самую радикальную критику икон, какую можно встретить в святоотеческой литературе. Эта критика, по мнению Шёнборна, имеет как христологические, так и антропологические основания. «По Евсевию лишь душа является образом Божьим <...> тело же... присовокуплено к ней как инструмент, и оно так и остается по отношению к ней чем-то внешним, даже если ныне тело и душа образуют цельность»². Такое дуалистическое понимание человека, соответственно, влечет за собой определенное умаление человеческой природы Христа по сравнению с Божественной. При этом обретение телесности рассматривается как сознательная жертва со стороны Бога, как «неизбежное зло», сопряженное с миссией спасения. Очевидно, что спиритуализм, свойственный как Оригену, так и развивающему его взгляды Евсевию, берет свое начало в построениях неоплатоников. Учение об эманациях, с одной стороны, последовательно соединяет идеальное и материальное существование, с другой стороны, выстраивает иерархическую лестницу, в которой материя занимает самую нижнюю ступень. Христология, последовательно развиваемая в духе неоплатонической теории эманаций, фактически исключает возможность

¹ Шёнборн, К. Икона Христа. Богословские основы. Милан ; Москва : Христианская Россия, 1999, с. 55.

² Там же, с. 57.

признания «равенства» двух природ Христа, что не может не сказаться на понимании иконы.

Таким образом, далеко не все варианты взаимодействия платонизма и христианской мысли приводят к безоговорочному признанию иконы. Для утверждения ее значимости необходимо признание за материей способности выражать, обнаруживать идеальную сущность, что невозможно без парадоксального преодоления разрыва между духовным миром и материальными явлениями. Это преодоление становится возможным на основании христианских догматов, утвердивших с одной стороны единосущие Отца и Сына, с другой стороны нераздельность и неслиянность Божественной и человеческой природы Христа. Для того чтобы сформулировать, а затем отстоять основные церковные догматы, христианское богословие должно было отказаться от «иерархического», поступательного принципа соединения земного и небесного и обратиться к антиномической диалектике, основания которой были ранее заложены Платоном.

Как попытка образного, невербального постижения тайны соединения видимого и невидимого – Божественной и человеческой природы, духа и тела, христианский образ включает в себе определенный парадокс, поэтому только признание антиномии, как принципа постижения Истины позволяет обнаружить в нем метафизический смысл. Из этого можно заключить, что икона обретает онтологический статус на основании христианского платонизма, использующего для выведения своих основополагающих принципов антиномический способ мышления. С этой позиции обнаружение онтологической сущности и гносеологического значения иконы будет означать определение степени ее причастности Абсолютному Бытию и способности служить отражением Абсолютной Истины.

Хотя о «собственно» философском анализе иконы можно говорить лишь в связи с работами русских религиозных философов, его основы были заложены средневековым богословием. Как уже неоднократно отмечалось, богословие восточной Церкви достаточно часто использовало доставшийся от античности

«философский инструментарий» для решения теологических вопросов – оправдание иконы в сочинениях Иоанна Дамаскина, Феодора Студита, патриарха Никифора также во многом опиралось на философскую аргументацию. Это дает нам возможность в общих чертах охарактеризовать как круг вопросов затрагиваемых философией иконы, так предложенные греческими мыслителями варианты их решения.

В качестве главной проблемы, составляющей стержень философского анализа иконы, можно выделить проблему причастности запечатленного на ней образа первообразу. Только наличие актуальной связи между изображением и изображаемым оправдывает практику почитания иконы, а потому проблема этой связи с неизбежностью оказывалась в поле зрения византийских богословов.

Впервые вопрос о связи образа и первообраза в применении к иконе был поставлен в работах Иоанна Дамаскина. Его решение в первую очередь требовало определения самого понятия образа. Образ трактуется Дамаскином как подобие, которое, однако, не является полным «ибо иное есть изображение и другое – то, что изображается, и, во всяком случае, между ними замечается отличие...»¹. Образ, или, скорее, изображение (εἰκὼν)² приобретает в рассуждениях Дамаскина универсальное значение, становится «космическим принципом, орудием возникновения физического, материального мира»³. Дамаскин разбирает и анализирует различные виды изображений, выстраивая их в своеобразную иерархическую систему. При этом вершину иерархии представляют «естественные» образы – Сын рожденный от Отца, и во всем подобный ему, кроме того, что он рожден и Дух Святой во всем подобный Сыну, кроме «исхождения», а нижнюю, шестую ступень занимают образы «служащие для воспоминания о прошедшем» - начертанное слово или изображение. Между этими

¹ Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 89.

² Существует определенная традиция отождествления греческого слова εἰκὼν и русского понятия образа, однако, эти понятия не вполне тождественны, на что обращает внимание, в частности, Владимир Лепахин. Приводя несколько значений слова εἰκὼν, он ставит на первое место «изображение», как наиболее соответствующее ему по смыслу.

³ Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2002, с. 180.

крайними позициями располагаются: представления Бога о том, «что от Него имеет быть»; человек, как образ Бога; символические или аллегорические образы – явления природы, иносказательно отображающие недоступные нашему взору тайны духовного бытия; образы-знамения, «предизображающие» будущие явления.

Предложенная Дамаскином развернутая классификация образов придает принципу изображения всеобщий характер. Изображение становится универсальным творческим принципом, проявляющимся не только в тварном мире, но и во «внутрибожественном» существовании. При этом оно понимается, главным образом, миметически: образ есть подражание первообразу, но подражание не полное «по определению» – это неполное совпадение проявляется уже на уровне взаимоотношений Лиц Святой Троицы: подобие «во всем, кроме...». Возведя неполное подобие в универсальный принцип, Иоанн Дамаскин таким образом снимает с иконописного образа обвинение, которое предъявлял ему Платон и которое затем повторили иконоборцы – обвинение в «неравенстве первообразу». Можно сказать, что теория образа, разработанная Дамаскином, приводит к полному богословскому и онтологическому оправданию изображений.

Однако, оправдание изображений, их допустимость еще не означает признания иконы в качестве объекта почитания. Как уже было отмечено, вопрос о почитании икон сопряжен с проблемой сущностной связи образа и первообраза. Как же решается эта проблема в рамках созданной Дамаскином теории изображения?

В первую очередь обращает на себя внимание то, что все приведенные Дамаскином типы образов, так или иначе, восходят к Божественному Первообразу, но изображают Его по-разному. Какой же признак лежит в основе классификации образов и в чем состоит критерий позволяющий выстроить их в иерархическом порядке? Поскольку речь идет об изображениях, естественно предполагать, что критерием является степень сходства, однако, это сходство понимается Дамаскином не как внешнее, а как внутреннее, как некая *сущност-*

ная причастность. Не случайно вершину иерархии образов представляют Лица Божественной Троицы, связанные отношением *единосущия*, а на последнем месте оказывается слово или изображение, «начертанное» человеческой рукой. Можно сказать, что главной отличительной особенностью образов, отнесенных Дамаскином к последнему типу, является то, что они не являются непосредственными проявлениями Божественной сущности, но созданы человеком. Отведенное иконописи последнее место в классификации изображений не умаляет ее значение, а напротив, максимально приближает к сфере Божественного творчества.

Итак, целью Дамаскина было в первую очередь, оправдание изобразительного искусства, как пути познания истины. Созданная им теория, его по существу, представляет собой рассмотрение принципа «изобразительности». Все типы образов объединены этим общим принципом, однако, отличаются способом его реализации, то есть тем, как образ связан с первообразом. При этом вопрос о характере этой связи оказывается практически не затронут Дамаскином – все, что мы можем сказать, опираясь на его иерархическую теорию, это то, что икона некоторым образом причастна первообразу, и что степень этой причастности является наименьшей по сравнению со всеми приведенными выше случаями.

Различая общий принцип изобразительности и способ его реализации, можно понять, что проводимая Дамаскином аналогия между Сыном как образом Отца и иконой не затрагивает *характера* взаимодействия образа и первообраза. Из этого следует, что данная аналогия не включает в себе «опасности чрезмерного сближения рождения и творения», которую усматривает здесь В. А. Кроха, и, соответственно, не может привести к утверждению ее как «четвертого лица»¹.

Для того чтобы понять, как в системе взглядов Дамаскина иконописный образ соотносится с первообразом, необходимо обратить внимание на другое

¹ Кроха В. А. Иконопочитание до и после Иоанна Дамаскина. // Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 21.

сопоставление, которое также неоднократно встречается в его сочинении – сопоставление образа и слова.

Слово и фигуративное изображение не просто сопоставляются Дамаскином, они практически приравниваются друг к другу – и то и другое способно хранить и передавать информацию, напоминать о прошедшем «или чуде или добродетели, для славы и чести...»¹. Характерно, что слово, в наибольшей степени соответствующее иконе по значению – это слово, зафиксированное графически «ибо письмо выражает слово посредством образа...»². Уподобление слова и образа строится Дамаскином по принципу взаимного сближения: изображение понимается им как слово, переведенное на язык зрительных образов, а написанное слово приравнивается к изображению. Изображение, понятое как слово, по сути, представляет собой знак, что вполне согласуется с мнением В. А. Крохи, который указывает на то, что в системе Иоанна Дамаскина «икона играет роль знака»³. В то же время, такое определение роли иконы в системе Дамаскина представляется недостаточным, поскольку для него икона была важна именно как зрительный образ. Можно предположить, что икона понималась им как знак, но знак особого рода, «тело» которого миметически выражает означаемое, то есть, знак, который в семиотике получил название иконического.

Таким образом, понимание Дамаскином иконы можно характеризовать как семиотическое. Однако возможно ли при таком понимании иконописного образа говорить о его сущностной связи с первообразом.

Для того чтобы понять, что позволяет Дамаскину говорить об иконе, как о пути «восхождения от образа к первообразу», следует еще раз обратиться к сопоставлению образа и слова. Несмотря на то, что Дамаскин всячески стремится нивелировать различия между изображением и словом, очевидно, что это делается для оправдания и утверждения изображений. Слово для него в большей степени обладает качеством самодостаточности – образ нуждается в слове

¹ Дамаскин Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 93.

² Там же.

³ Там же, с. 21.

для своего оправдания, а не наоборот. Утверждение «реальности», онтологичности слова полностью соответствует установкам христианского учения – мысль о первоначальности Слова ясно выражена в евангелии от Иоанна. Сакральные тексты, которым Дамаскин уподобляет икону, созданы по наущению Святого Духа и отмечены богодухновенностью. С точки зрения христианского богослова, составляющие их слова являются не условными конвенциональными знаками, а безусловными проявлениями Абсолютной Истины. Живописный образ для Дамаскина тоже слово, только переведенное в иную знаковую систему – так же как чтение Евангелия возводит ум к постижению истины, икона приближает созерцающего к постижению первообраза.

Теория Иоанна Дамаскина является достаточным основанием для введения изображений в систему христианского культа. Она полностью оправдывает присутствие в храме икон и настенных росписей. При взгляде на них верующие «прочитывают» и вспоминают известные им события священной истории. При этом созерцание возвышенных образов способно приблизить молящихся к постижению сущности первообразов. Таким образом, знаковое, «семиотическое» понимание иконы, предложенное Дамаскином, блестяще раскрывает ее гносеологическое значение как способа «припоминания» истины и как пути ее более глубокого постижения.

Очевидно, что изображения, свидетельствующие об истине, предполагают благоговейное отношение к ним – почитание. В то же время, глубина онтологического понимания образа у Иоанна Дамаскина оказывается недостаточной для оправдания того особого места, которое отводится иконе в православной Церкви. По замечанию современного исследователя, учение Дамаскина «не отвечало на вопрос, почему иконы могут быть чудотворными или иметь пророческую силу»¹. В свете его иерархической теории изображения связь иконописного образа с первообразом может трактоваться только как опосредованная, поскольку образ вторичен по отношению к слову.

¹ Кроха В. А. Иконопочитание до и после Иоанна Дамаскина. // Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания. СПб. : Азбука-классика, 2001, с. 75.

Теоретическое обоснование иконопочитания в трудах патриарха Никифора и св. Феодора Студита представляет собой следующий этап в развитии и углублении теории образа. Особенно весомый вклад в ее углубление внес Феодор Студит, которого Кристоф Шёнборн характеризует как «самого значительного и одновременно последнего из иконопочитателей»¹.

Главным положительным отличием учения Студита, по мнению немецкого ученого, является то, что оно «сконцентрировано на собственно богословском средоточии – на тайне Лица-ипостаси Иисуса Христа»². Обращение Феодора Студита к христологии во многом определяется временем написания его работ – начиная со второй половины восьмого века, вопрос об изобразимости Христа принял характер центральной проблемы в иконоборческих спорах. Главным аргументом противников икон становится указание на те сложности, которые возникают при попытках согласовать практику изображения Христа с Халкидонским догматом.

Такая постановка проблемы заставляет сторонников икон обратиться к христологическому аспекту иконопочитания. Главной задачей Феодора Студита является не оправдание изображения как принципа, а обоснование изобразимости Христа – Богочеловека, обладающего двуединой природой. Для того чтобы привести теорию иконы в соответствие с христологическим догматом, то есть, придать богословию иконы догматическое измерение, Феодор Студит встает на позиции догматического богословия. В результате «иерархическая модель» теории образа, созданная Дамаскином, уступает место теории, основанной на антиномической диалектике. Студит оправдывает и защищает икону, как парадоксальную, сверхразумную попытку запечатлеть невидимое, «описать неопишуемое». В связи с этим Шенборн замечает, что «Феодор не желает пользоваться «аристотелевской технологией», хотя он и не отвергает более простые формы логических умозаключений». Немецкий богослов воспринимает отказ от аристотелевской логики как отказ от всякой рассудочной ар-

¹ Шёнборн, К. Икона Христа. Богословские основы. Милан ; Москва : Христианская Россия, 1999, с. 206.

² Там же.

гументации, как «предпочтение простой веры»¹, однако, на наш взгляд, отказ от логических конструкций аристотелизма скорее говорит о выборе другого способа мышления, основанного на антиномической диалектике.

Антиномизм иконы, который утверждает Феодор Студит, является отражением антиномизма христианских догматов, основывавшихся на принципе «нераздельности и неслиянности». Валерий Лепяхин, автор исследования по богословию иконы, не только считает антиномичность основной характеристикой «иконообраза», но и связывает ее с понятием онтологизма. Антиномичность для него – «первая и основная характеристика христианской онтологии». Соответствуя принципу антиномии, христианский образ приобретает особую бытийную значимость: «само понятие иконы – как единство видимого и невидимого – онтологично и антиномично»².

Говоря об антиномическом характере христианского учения о бытии, необходимо иметь в виду, что антиномия есть свойство присущее человеческой мысли, а не объекту, на который она направлена. Абсолютное Существование как предмет рассмотрения христианской онтологии не имеет внутри себя никаких противоречий – «Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы» (1Иоанн, 1, 5). Противоречия возникают при попытках человеческого разума понять непостижимое, увидеть тот свет Абсолютной Истины, который по выражению Дионисия Ареопагита «незрим по причине чрезмерного блеска и недосыгаем по причине преизбытка сверхсущностного светолития»³. Таким образом, антиномия, как понятие, связана не только и не столько с онтологией, сколько с гносеологией – в традиции восточнохристианской богословской мысли она зачастую выступает как знак встречи человеческого духа и Божественного существования. Икона, понятая в антиномическом ключе, предстает одновременно как символ пути и как знак высшей реальности, к которой ведет этот путь. Эта мысль впоследствии получит свое развитие в работах представителей русской

¹ Шёнборн, К. Икона Христа. Богословские основы. Милан ; Москва : Христианская Россия, 1999, с. 206.

² Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб. : Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002, с. 79.

³ Цит. по: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб. : Азбука-классика, 2004, с. 415.

религиозной философии. Антиномическое понимание иконы, традиции которого были заложены византийскими богословами, а также, связанное с ним представление о диалектическом единстве ее онтологического и гносеологического значения станет отличительной особенностью философии иконы, развиваемой представителями русского платонизма.

Возвращаясь к построениям Феодора Студита, следует заметить, что утверждение парадоксального характера иконопочитания является основополагающей и наиболее общей установкой, которая в применении к теории образа нуждалась в определенном развитии и конкретизации. Это развитие взгляды Студита получают в его теории «внутреннего образа», при помощи которой он стремится объяснить механизм взаимодействия изображения и первообраза. Для разъяснения своей теории Студит использует пример с печатью: «Возьмем, к примеру, печатку на перстне с гравированным портретом императора. Его можно оттиснуть на воске, смоле и глине, и отпечаток останется неизменно тем же на разных материалах. А образ на печатке всегда остается одним и тем же, даже если он не входит в соприкосновение с материалами на которых он отпечатан. Точно так же и равнообраз Христа. Если его исполнить из различных материалов, он не входит в какую-либо связь с веществом, из которого изготовлен, но, напротив, остается в Лице Божьем, чьим наисобственным равнообразом он является»¹.

Из приведенного отрывка можно сделать вывод, что у Феодора Студита возникает понятие неизменного, чуждого всяким случайностям внутреннего образа явления. В этом представлении отчетливо просматривается влияние построений Плотина и, в то же время, они отчасти предвосхищают «софиологическое» понимание иконы, отличающее Сергия Булгакова. С Булгаковым Студита объединяет и еще один аспект в рассмотрении проблемы иконопочитания – вопрос об именовании иконы, которому оба мыслителя придают большое значение.

¹ Цит. по: Шёнборн, К. Икона Христа. Богословские основы. Милан ; Москва : Христианская Россия, 1999, с. 206.

Введенное Студитом представление о существовании внутреннего «равно-образа» придает иконе некоторую бытийную устойчивость – она рассматривается как отпечаток неизменной духовной сущности, и одновременно перекидывает своеобразный мостик между первообразом и изображением. Если для Дамаскина первообраз находился как бы в прошлом (предмет «воспоминания») и между иконой и тем, что на ней изображено, пролегла труднопреодолимая временная дистанция, то с введением понятия внутреннего образа, эта дистанция фактически была преодолена. Идеальный образ находится за пределами времени и всегда доступен внутреннему духовному созерцанию. Как отмечает Шёнборн, созерцание иконы в понимании Студита как бы соединено с умозрением. Для него, характерно представление о «просвечивании» идеального первообраза через изображение, которое впоследствии, в «Иконостасе» Флоренского будет доведено до крайней степени «реализма».

Теория образа, разработанная Феодором Студитом, оказала влияние не только на понимание и восприятие иконы, но и на практику иконописания. Так В. В. Бычков считает, что распространившаяся в послеиконоборческий период практика работы по образцам и окончательное закрепление иконописного канона связаны с распространением теории Студита. Бычков обращает внимание на то, что, в представлении Студита, идеальный образ отчеканивается в материале, порождая свой отпечаток – характер. При этом «под этим характер Феодора имеется в виду не что иное, как иконографический тип (схема) изображения, а изложенная концепция является по сути дела философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства»¹.

Теоретические построения Феодора Студита, несомненно, представляет собой шаг вперед на пути ее философского и богословского осмысления. В то же время, при всем достигнутом углублении онтологизма, теория «внутреннего образа» заключает в себе ряд проблем, связанных с определением бытийного статуса иконы. Желая «перекинуть мостик» между первообразом и изображением Студит, одновременно воздвигает между ними труднопреодолимую пре-

¹ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991, с. 181.

граду. Внутренний образ, хотя и «имеет место в первообразе, и называется его подобием» имеет с ним «различия сущности»¹. В то же время, обладая идеальной природой, он «не входит в какую-либо связь с веществом». В результате, взаимодействие между изображением и первообразом у Студита вновь, как и у Дамаскина, приобретает опосредованный характер – оно осуществляется посредством некоего промежуточного звена, которое остается бытийно-чуждым как первообразу, так и изображению. В итоге вопрос о сакральной функции иконы, о ее роли в Божественном домостроительстве в теоретических построениях Студита так и не получает окончательного разрешения.

Иконописный образ у Феодора Студита, так же как и у Дамаскина, имеет по преимуществу «познавательное» значение. Живописное изображение рассматриваются как свидетельство истинности воплощения Христа и событий священной истории, оно и позволяет не только увидеть облик изображенного, но и при помощи духовного зрения возвысится до созерцания его «внутреннего образа».

При этом рассуждения о сакральной или мистической значимости иконы, по наблюдению В. В. Бычкова, встречаются у Студита крайне редко – он приводит лишь один случай, когда Студит, в частном письме, говорит об «освящении», которое дается верующим через икону². На основании замечаний такого рода, а также существовавшей практики почитания чудотворных образов можно предположить, что у сторонников икон было некое представление об их благодатности. Однако, христианское богословие VII – IX веков не располагало достаточным теоретическим инструментарием для выведения этого представления на уровень богословского и философского дискурса. Можно предположить, что представление об иконе, как о проводнике Божественной благодати, было связано с учением о Божественных энергиях и Нетварном Свете, отдельные «предвосхищения» которой отмечены исследователями в трудах византийских богословов того времени. Так О. С. Климков отмечает, что «мысли о при-

¹ Цит. по: Бычков В. В. указ. соч., с. 181.

² Там же, с. 187.

роде этого Света, об его несравнимости и отличности от всего тварного, об его несозданности встречаются (при отсутствии систематичности изложения) у многих православных авторов задолго до Паламы»¹. При этом он особенно подчеркивает значительность вклада в разработку этой темы св. Иоанна Дамаскина.

И все же, наиболее полное выражение и обоснование учение о Божественных энергиях получило только в XIV веке в трудах св. Григория Паламы. Учение Паламы представляет собой определенный шаг на пути преодоления дуализма материального существования и Абсолютного Бытия. Его построения совмещают в себе как антиномический, так и иерархический принципы разрешения проблемы взаимоотношений материи и Абсолюта. С одной стороны Палама утверждает полную непознаваемость Бога в Его Сущности, с другой стороны Бог раскрывается человеку в Своих энергиях, которые находятся с Ним в отношении антиномической нераздельности и неслиянности. Учение Паламы о самораскрытии Абсолюта, по определению И. И. Семаевой, представляет собой «динамическую концепцию иерархии бытия», в которой «уровни бытия разделяются по степени близости или причастности Божественному свету...»².

Учение о Божественных энергиях потенциально включает в себе возможности углубления философского понимания иконы. О плодотворности энергийного богословия для разрешения проблем иконописания говорит уже то, что оно оказало заметное стимулирующее воздействие на художественную практику. Связь между расцветом русской живописи XIV – XV веков и богословскими аспектами исихазма прослеживается в работах Н. К. Галейзовского, Д. С. Лихачева, В. А. Плугина, О. С. Поповой. Так Н. К. Галейзовский отмечает, что «Этическим исследованиям русских философов – мистиков (от Сергия Радонежского до Нила Сорского) сопутствовали поиски художественных

¹ Климков О. С. Опыт безмолвия: Человек в мирозерцании византийских исихастов. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000, с. 49.

² Семаева И. И. Традиции исихазма в русской религиозной философии первой половины XX века. М. : МПУ, 1993, с. 70.

средств для выражения новых тенденций в искусстве»¹. Однако, это воздействие происходило как бы помимо богословского рассмотрения иконы – не только Григорий Палама обходит в своих сочинениях вопрос иконопочитания, но и последователи его учения практически не затрагивают этого вопроса. Такое невнимание к иконе со стороны представителей энергийного богословия объясняется тем, что в молитвенно-аскетической практике исихазма, обоснованием которой являлась теория Паламы, иконе не отводилось заметного места, а в богослужебной практике она утвердилась столь прочно, что ее почитание уже не нуждалось в дополнительных обоснованиях. В результате, переосмысление иконы и иконопочитания в духе паламитского богословия, если и производилось, то только интуитивно – самими иконописцами.

Можно сказать, что проблема увязывания идей энергетизма и теории образа это одна из тех проблем, которые предстояло разрешить представителям русского платонизма. Несмотря на то, что в Византии энергийная теория в лице Григория Паламы и платонизм в лице Варлаама оказались по разные стороны баррикад, в русской религиозной философии, в частности в трудах П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова, они образуют достаточно органичный синтез. Так, И. И. Семаева указывает, что «...онтологический аспект учения о свете нашел свое развитие прежде всего в трудах тех русских философов, чью философскую ориентацию связывали с платонической традицией»², автор замечает, что «Платонизм в их творчестве стал основой для своеобразного неопаламитского синтеза, в котором идеи Паламы получили новое обоснование и звучание»³.

Итак, краткий обзор теорий сакрального образа, разработанных греческими богословами, показывает, что ими были поставлены основные задачи, связанные с выявлением онтологического и гносеологического значения иконы и намечены основные пути их решения. В то же время некоторые проблемы

¹ Голейзовский Н. К. Исихазм и древнерусская живопись XIV – XV вв.// Византийский временник. - 1965. – Т. 26, с. 61.

² Семаева И. И. Традиции исихазма в русской религиозной философии первой половины XX века. М. : МПУ, 1993, с. 76.

³ Там же.

связанные с пониманием сущности иконы, с выявлением ее смысла остались почти не затронутыми, либо раскрытыми недостаточно полно.

Главное, что обращает на себя внимание – равнодушие средневековых православных мыслителей к вопросу о том, как должна выглядеть икона. Пытаясь определить ее сущность, выявить границы ее возможностей, они практически не задумываются о том, каковы должны быть художественные, эстетические средства выражения этой сущности и что должен делать иконописец для наилучшей реализации этих возможностей. На это в частности обращает внимание Н. М. Тарабукин: «Одно из самых основных сочинений, посвященных иконопочитанию, «Слова» Иоанна Дамаскина, направленные против иконоборчества, совершенно не касаются формальной стороны вопроса. Так же обходят молчанием эту сторону и постановления Седьмого Вселенского Собора в Никее»¹. Можно сказать, что пожелания богословов, относительно художественных методов и стилистических приемов иконописцы вынуждены были вычитывать «между строк» их сочинений.

Это невнимание греческого богословия к особенностям художественного языка иконы отчасти можно объяснить недостаточной развитостью эстетической теории, а отчасти и тем, что этот язык иконописи в основных чертах уже сформировался в доиконоборческий период. Говоря об иконе, святые отцы имели в виду совершенно определенное сложившееся художественное явление, которому на тот момент практически не было альтернативы.

Чтобы понять важность и необходимость «специфически иконного» образительного языка, его, как это ни парадоксально, надо было утратить. Ощущение острого несоответствия современных им «академических» форм церковного искусства его смыслу и назначению заставило русских религиозных философов углубиться в проблему взаимоотношений формы и содержания. В результате, им удалось не только приблизиться к постижению сущности иконы, но и увидеть ее как реальное, живое воплощение этой сущности.

¹ Тарабукин, Н. М. Смысл иконы. М. : Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999, с. 204.

Глава 3

Исследования иконы в русской религиозной философии начала XX века.

3.1 Икона в контексте метафизики Е. Н. Трубецкого.

«Этюды по русской иконописи» князя Евгения Николаевича Трубецкого, написанные им в 1915 – 1917 годах, представляют собой первый опыт осмысления православной иконы с позиции русского платонизма.

Три статьи, составляющие данную работу, были написаны под непосредственным впечатлением от конкретных произведений древнерусской живописи – в первую очередь икон XV – XVI вв. из собрания Остроухова. Речь в них ведется не столько об иконе «вообще», сколько о древнерусской иконе определенного периода. При этом большое место во всех трех работах уделяется анализу художественного языка и стилистических особенностей конкретных произведений. Рассматривая памятники древнерусской живописи, Евгений Трубецкой, в первую очередь, стремится увидеть в ней Россию – понять этические и эстетические идеалы наших предков.

Таким образом, исследование Трубецкого, как по своим методам (анализ конкретных художественных произведений), так и по поставленным задачам (понимание идейных основ определенной культуры), может быть охарактеризовано как культурологическое. В то же время можно с уверенностью сказать, что тот переворот в понимании сущности и значения иконы, который удалось осуществить Евгению Трубецкому, связан с его философской позицией. Философская составляющая его работ, не вполне очевидная с первого взгляда, с достаточной ясностью обнаруживает себя при их детальном рассмотрении и, в особенности, при сопоставлении с онтологическими взглядами и метафизическими построениями автора.

Чтобы в полной мере оценить новизну примененного Е. Н. Трубецким подхода и революционность сделанных им выводов, следует представить ту

ситуацию, которая сложилась в области изучения иконы к моменту появления его работ.

Хотя «открытие» иконы связывается, как правило, с десятилетиями XX века, в середине XIX века уже существовала определенная практика ее изучения, которую Г. И. Вздорнов обозначает как «археологическое направление». Его представители первыми обратились к рассмотрению иконы, однако они видели в ней только памятник русской старины, представляющий исторический, но не художественный интерес. Так, Ф. И. Буслаев, посвятивший немало страниц описанию нравственной чистоты и высокой духовности иконописных образов, в то же время выражает уверенность в том, что ни одна из старинных икон «никогда не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса... и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее»¹. Низкая оценка художественного значения иконы объясняется, в первую очередь, особенностями эстетического вкуса эпохи, ориентированной на классические и академические образцы. Потемневшая олифа старых икон и поздние записи также мешали оценить их художественные достоинства. В начале XX века успехи реставрации и смена эстетических вкусов привели к открытию, как истинного облика древних икон, так и их эстетической ценности. При этом искусствоведы начала века, в противоположность историкам, восприняли древнерусскую икону едва ли не как образец «чистого искусства» – религиозная тематика, по их мнению, служила художникам Древней Руси не более чем предлогом для создания изысканных и красочных декоративных композиций.

Позиции представителей двух описанных нами подходов исключают друг друга – историки видят ценность иконы в ее религиозном содержании, а искусствоведы – в художественной форме. В то же время, их исходные установки имеют один существенный общий момент – убежденность в принципиальной несовместимости этих аспектов.

¹ Буслаев Ф. И. О русской иконе. М. : Фонд «Благовест», 1997. С. 21.

Характерная для представителей русской религиозной философии интуиция единства истины, добра и красоты позволила, наконец, преодолеть установку на одностороннее рассмотрение иконы – увидеть взаимосвязь формы и содержания, идеи и ее воплощения. Для продолжателя идей Владимира Соловьева только красота могла быть чувственно воспринимаемым выражением высшей истины, поэтому стремление иконописцев выразить в зримых образах христианские идеи с необходимостью оказывается сопряженным с усмотрением высшей истины. Характерная для русского для платонизма установка на отыскание идейного смыслового стержня, на выявление глубинной связи красоты и истины, придает работам Евгения Трубецкого отчетливую философскую окраску.

Уже само название первой из статей – «Умозрение в красках» содержит указание на «философичность» рассматриваемого явления. В словаре Даля читаем: «Умозрение, заключение умственное, догадка ума, мыслительный вывод, теория <...> умозрительные, умозорные науки, метафизика...»¹. Умозрение, таким образом, есть ни что иное, как отвлеченное теоретическое мышление – философствование. И все же, в применении к иконе понятие «умозрение» нельзя заменить словами «философия» или «метафизика», не утратив точности определения. Очевидно, что для Трубецкого умозрение, в данном случае, есть не столько способность мыслить логическими категориями, сколько возможность прозревать, созерцать идеи внутренним духовным зрением. На это ясно указывают собственные слова Трубецкого, сказанные о древнерусских иконописцах: «То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках»². Такое сближение рациональной мысли и мистического созерцания, которое обнаруживает в иконе Евгений Трубецкой, является характерной чертой философии платонизма и отражает установку на мысленное «узрение» идей. Можно сказать, что именно платоническое мировосприятие

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. Т. 4, с 496.

² Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 341.

позволило Трубецкому найти для определения иконы краткую и точную формулу, ставшую практически ее вторым, «метафорическим» наименованием.

Присутствие и роль платонических установок в работах Трубецкого, посвященных иконе, хорошо прослеживаются при сопоставлении заключенных в них идей с содержанием его же работы, посвященной исследованию социальных взглядов Платона. Труд «Социальная утопия Платона» вышел в 1908 году и был посвящен памяти В. С. Соловьева. В нем Трубецкой не только дает свою интерпретацию социального учения и онтологических взглядов великого грека, но и ведет полемику с взглядами основателя философии всеединства: система Платона выступает и как прообраз социальных идей и чаяний Соловьева, и как идеальный образец метафизики – мерило истинности.

Возвращаясь к теме иконы, можно заметить, что первый же вопрос, который Евгений Трубецкой выделяет в качестве главного для понимания смысла древнерусской живописи – вопрос о смысле жизни – перекликается с положениям «Социальной утопии Платона». Так же как при анализе «Государства» Платона, при рассмотрении древнерусской иконы Трубецкой в качестве главной задачи исследования выделяет прояснение выраженного в исследуемом явлении понимания смысла жизни, которое по тем или иным причинам оказывается трудным для усвоения. При этом можно заметить, что жизненный смысл социальных идей Платона и древнерусской живописи в интерпретации Трубецкого, если не совпадает, то, во всяком случае, имеет много общего – и то и другое утверждает устремленность к идеальному горнему миру, к высшей цели – достижения единства с Абсолютным Благом.

Несомненно, что обнаружение смыслообразующей идеи древнерусского искусства представляет более трудную задачу, нежели выявление ее в философском сочинении, в котором теоретические установки можно «вычленить» из общего контекста, опираясь на конкретные цитаты и высказывания. В отношении произведений изобразительного искусства метод «цитирования» и толкования отдельных фрагментов оказывается малопродуктивным. Поэтому Евгений Трубецкой выбирает путь от общего к частному, предваряя анализ ико-

ны, рассуждениями о храме, как о цельном, объединяющем образе христианской истины: «сущность той жизненной правды, которая противопоставляется древнерусским религиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом»¹.

Страницы, которые Евгений Трубецкой посвятил выявлению смысла конструктивных и декоративных особенностей древнерусского храма, можно отнести к числу наиболее удачных – сделанные наблюдения отличаются смелостью и новизной, а изложение их ясностью и образной выразительностью. В то время как исследователь, кажется, опирается только на свою интуицию и эстетическое чутье, его решительные суждения, касающиеся эволюции и значения архитектурных форм, звучат настолько убедительно, что, по выражению Н. К. Гаврюшина, «вряд ли кто возьмется их опровергать»².

Для Евгения Трубецкого храм является олицетворением иной действительности, «небесного будущего, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло»³. В данном случае мы снова встречаемся со знакомой платонической идеей абсолютной реальности, которая получает здесь не логическое, а эйдетическое выражение. Однако, храм для Трубецкого, не только образ достигнутого идеального состояния мира, он также выражает идею движения, устремленности к небесному идеалу. Это взаимоотношение статики и динамики, пути и его конечной цели выражены, по мнению Трубецкого, через взаимодействие внутреннего пространства купола и соответствующей ему внешней формы главы. Если купол «изнутри» выражает собой «крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где царствует Сам Бог Саваоф», то традиционная для русских храмов золотая «луковичная» глава, указывает на устремленность к миру абсолютных существей.

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 342.

² Гаврюшин Н. К. Вехи русской религиозной эстетики // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков, М.: Прогресс, 1993, с. 27.

³ Трубецкой Е. Н. Указ. соч., с. 342.

Следует вспомнить, что сходная идея устремленности к истинно сущему ранее трактовалась Трубецким как главная философская установка Платона, отражающая представления греческого мыслителя о смысле и цели существования. Сходство цели существования в философских построениях Платона и в художественных прозрениях древнерусских мастеров представляется очевидным. Различия обнаруживаются в способах ее достижения. Говоря о Платоне, Трубецкой выделяет в качестве условия приближения к идеальному бытию, отказ от бытия материального, «освобождение от пут земной греховной жизни». Этот процесс характеризуется такими понятиями как «уход», «отказ», «отрешение». Утверждение истинного бытия достигается исключительно пассивным путем – путем отрицания мнимых ценностей материального мира. Древнерусский храм, в понимании Евгения Трубецкого, напротив, несет в себе активное утверждающее начало. Динамика его форм выражает состояние молитвенного подъема – идея отрешенности отходит на второй план, уступая место идее духовного движения – «горения ко кресту».

Итак, храм, в понимании Евгения Трубецкого, аккумулирует в себе главные черты древнерусского искусства. Его художественный строй с одной стороны отражает особенности национального мироощущения, а с другой стороны содержит в себе неизменную идею абсолютного смысла. Поскольку, Евгения Трубецкой неоднократно подчеркивает, что один и тот же дух выразился в древней архитектуре и живописи, интерпретация смысла храма и иконы так же строится по единому принципу. Икона также рассматривается Трубецким в контексте древнерусской культуры как ее органическое порождение, и в то же время в ней обнаруживается прозрение вечного и неизменного смысла. Таким образом, культурологическое рассмотрение иконы приводит Трубецкого к выявлению ее философского значения.

Рассматривая образы древнерусской иконописи, Трубецкой стремится выявить в них признаки идеального мироустройства. При этом в качестве основного принципа абсолютного существования выступает принцип единства. «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и че-

ловеков и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства»¹. Говоря о воплощении идеи соборного единения, Трубецкой переходит от образов архитектуры к анализу произведений живописи. Однако, первая черта, которую он здесь отмечает, обозначена им как архитектурность, она выражена в стремлении максимально слиться с единым храмовым пространством. Задача максимального слияния, объединения всех форм религиозного искусства решается здесь через их иерархическое соподчинение, которое пронизывает собой всю структуру храмового пространства: «подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописно изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру»².

Описанный принцип соборного единства заставляет вспомнить слова Владимира Соловьева: «...каждое подлежащее низшего, точнее, более тесного порядка, становится подчиненным членом высшего или более широкого целого, не только не поглощается им, не только сохраняет свою особенность, но и находит в этом подчинении и внутренние условия и внешнюю среду для реализации своего высшего достоинства»³. Отражение этого парадоксального со вмещения свободы и подчиненности Трубецкой находит в образном строе православного церковного искусства.

Стремление с максимальной силой выразить идею всеобщего единства объясняет и оправдывает для Трубецкого допускаемые в иконе нарушения пропорций и деформации: «...в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, - неестественно изогнутые соответственно линиям свода подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса...»⁴.

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 345.

² Там же, с. 353.

³ Соловьев В. С. Оправдание добра. М., 1990, с. 68.

⁴ Трубецкой Е. Н. Указ. соч., с. 353.

В сложных живописных композициях, к числу которых Евгений Трубецкой относит такие иконы как «О тебе радуется...», «покров Божьей Матери», «София-Премудрость Божья», и которые «сами представляют собою как бы маленькие иконостасы», идея единства выражается, главным образом, при помощи симметрии – когда все элементы в строгом порядке группируются вокруг единого центра. Подобный тип икон, в понимании Трубецкого, являют собой прямое изображение «собора всей твари», при этом симметричное расположение фигур выражает собой «утверждение соборного единства в человеках и ангелах: их индивидуальная жизнь подчиняется общему соборному плану»¹.

В менее иллюстративной форме, но с не меньшей силой и глубиной мысль о единстве выражена в знаменитой «Троице» Андрея Рублева, анализ которой дан Трубецким в статье «Россия в ее иконе». Мнения, которые он высказывает по поводу этой иконы, перекликаются со словами митрополита Вениамина (Федченкова), который видел смысл иконы Рублева в идее единства в Троице. Он пишет: «У них (ангелов, Е. К.) нет самостности и своеволия, и своемыслия: наоборот, каждое лицо отрекается от Своей воли в пользу Других, от своей мысли в пользу Прочих. Поразительно это единение в смирении!»².

По наблюдению Е. Трубецкого, выражением добровольного самоограничения, смирения в иконе служит также ее подчеркнутая статичность – неподвижность образов. Эта черта вновь обнаруживает аналогию с трактовкой социальной теории Платона. В «Государстве» Трубецкой также обращает внимание на стремление к неизменности, неподвижности, устойчивости всех форм. Однако при общности этого признака можно заметить некоторое различие в понимании его роли и смысла. Стремление к неизменности, устойчивости, отличающее утопическое государство Платона, определяется задачей максимального приближения к Абсолюту, воплощения идеального мира с присущей ему

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 354.

² Вениамин Федченков (митрополит). О богослужении православной церкви. Троице-Сергиева Лавра : Отчий дом, 1999. С. 134.

завершенностью и самодостаточностью. Отдельные суждения о смысле неподвижности в иконе так же несут на себе отпечаток подобного понимания: «он (человек – *Е. К.*) неподвижен, когда он преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божественной жизни»¹.

Однако в целом, в системе представлений Евгения Трубецкого неподвижность, скованность фигур, как выражение самоограничения, фактически является следствием или даже частью другого, более общего признака – аскетизма. Разъяснению и оправданию этой характерной черты иконописных образов в статье «Умозрение в красках» отведено особенно много места. Отчасти это объясняется тем, что, по мнению Трубецкого, «аскетизм русской иконы больше всего затрудняет ее понимание»². В оценке этой особенности иконных образов чувствуется скрытая полемика с Федором Буслаевым, для которого аскетизм являлся синонимом антихудожественности.

Для Трубецкого «истонченная телесность», свойственная иконописным образам, выражает мысль, которая лежит в основе его метафизических построений – противопоставление косного материального мира, существование в котором строится на «принципе взаимного пожирания», и мира божественной гармонии и всеобщего единства. «Измощенные лики святых на иконах противопоставляют этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только «истонченные чувства», но, прежде всего – новую норму жизненных отношений. Это то царство, которого плоть и кровь не наследуют»³. Аскетизм, которым проникнуты иконные лики, несет на себе отпечаток смирения.

Выявляя значение аскетизма в иконе, Евгений Трубецкой сталкивается с определенными трудностями. С одной стороны, икона есть изображение «грядущего храмового человечества», отражение «райского» состояния мира; с другой стороны, ее образы несут на себе печать воздержания, утеснения и даже

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 351.

² Там же, с. 346.

³ Там же, с. 348.

скорби. Чтобы разрешить это противоречие Трубецкой обращается к понятию «символичность».

Использование понятия «символ» в целом не характерно для философии Трубецкого. Появление этого понятия в русской религиозной философии, в частности, у о. Павла Флоренского связано, главным образом, с развитием софиологической доктрины. Осторожное отношение Е. Трубецкого к идее софийности мира, является, по-видимому, главной причиной отсутствия в его философском словаре данного термина. Тем более показателен тот факт, что понятие символа оказывается необходимым, когда Е. Трубецкой обращается к осмыслению древнерусского искусства.

«Икона – не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, *а только угадываем*, - икона может служить лишь символическим его изображением»¹. В данном случае Трубецкой использует понятие символичности в достаточно традиционном ключе: символ – знак – указание.

Символический язык иконы для Е. Н. Трубецкого имеет характер условный, конвенциональный. Можно сказать, что икона для него представляет собой не аналог священного текста, как это было, к примеру, у Дамаскина, а аналог богословского или философского рассуждения. Это различие во многом определяется трактовкой «временной направленности» иконы. Если у Дамаскина иконописные образы соотносятся с прошлым – свидетельствуют о свершившемся факте боговоплощения, то у Трубецкого они скорее предвосхищают будущее.

В сфере внимания Трубецкого оказываются в первую очередь сложные аллегорические композиции, достаточно органично переводимые в плоскость богословских интерпретаций. При этом можно заметить, что икона, для Трубецкого не окно в запредельную реальность, как это представляется П. Флоренскому, а зеркало, преломляющее видения идеального мира таким образом,

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 348

что они становятся доступными нашему несовершенному зрению. Не соприкасаясь вплотную с иной реальностью, икона, в то же время, может служить отражением некоторых мистических «предчувствий», переведенных на язык символических образов.

Понимание иконы как богословского или даже философского рассуждения, переведенного на язык образов, придает ей оттенок субъективности. Не случайно Евгений Трубецкой лишь вскользь упоминает о такой характерной особенности иконы как каноничность. Канон для него не является следствием онтологической связи иконных образов с их идеальными первообразами, а потому «строгость традиционных условных форм, ограничивающих свободу иконописца»¹ представляется частью общей аскетической направленности иконописи, чем-то вроде схимы, добровольно принятой на себя древнерусским искусством. В результате, икона приобретает у Трубецкого не онтологическое значение, а скорее гносеологическое – она помогает понять и узнать высшую реальность, проникнуться ее гармонией, ее восприятие относится не столько к сфере богообщения, молитвы, сколько к сфере богопознания, осуществляемого через усвоение богословских истин. При этом, подобно тому, как богословие разделяется на положительное и отрицательное, иконописные образы также могут рассказывать о «неведомом нам строе жизни» как через утверждение присущих ему черт, так и через отрицание того, что ему враждебно.

Таким образом, все то, что Евгений Трубецкой обозначает термином аскетизм, можно отнести в разряд «отрицательной» символики, выражающей отношение к ценностям материального существования. Эта идея отрицания выражена и в смиренной скованности, статичности образов, в их «истонченной телесности», в характере скорбных и отрешенных ликов. К художественным средствам, отражающим в рассуждениях Трубецкого «положительную» линию относится колорит иконы, гармоничность композиционного строя, а так же своеобразная внутренняя динамика образов, компенсирующая внешнюю стати-

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 349.

ку. Можно заметить, что «утверждение» как попытка отображения черт будущего идеального мироустройства, требует для себя более высокой степени абстракции.

Красота иконы, ее эстетическая значимость для Трубецкого главным образом связана с цветом. «С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полнейшее непонимание ее духа»¹ - из этого суждения философа можно сделать вывод о том, что колорит в иконе важен для него не только с точки зрения эстетики, но и для раскрытия идейного содержания. Именно «нездешняя радуга красок» древнерусской иконы призвана возвестить миру радость обретенного Небесного Иерусалима. Упоминание радуги далеко не случайно – в религиозно-философской системе Евгения Трубецкого этот наглядный образ небесного явления несет на себе огромную смысловую нагрузку, являясь символом будущего всеобщего объединения, преодолевающего границу небесного и земного, временного и вечного.

Разъяснению значения радуги посвящена отдельная глава основного философского сочинения Трубецкого – «Смысл жизни». Цветовое преломление солнечного луча являет для него наглядный пример разнообразия в единении: «это – прозрачная текучая среда, в которой играет луч Божьего света; погружаясь в нее, он не исчезает и не затемняется, а *преломляется*, дробится на многоцветные лучи, но в этом дроблении сохраняет свое единство»². Сходное значение цветового спектра обнаруживается и в иконе, где белый цвет символизирует Божественный свет, который в окружении других цветов «являет собой полноту славы в окружении Божества»³. Для Трубецкого яркий полнозвучный колорит иконы способен не просто передавать радость обретения Соборного единства, но и служить его схематическим изображением.

Внутренняя динамика образов для Трубецкого так же составляет признак, указывающий на черты присущие абсолютной реальности. Движение изобра-

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 346.

² Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2000. С. 173.

³ Там же.

женных на иконах святых носит не внешний – физический, а внутренний – духовный характер. Напряженная внутренняя жизнь запечатлена на их лицах, передана в выражении глаз, в которых «есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели»¹.

Это внутреннее духовное движение в иконе имеет для Трубецкого центрированную направленность – оно передает ту всеобщую устремленность к Божественному Абсолюту, которая скрепляет и пронизывает собой все части преображенной вселенной. С наибольшей наглядностью устремленность к Божественному центру выражена, по его мнению, в иконе «Покрова Пресвятой Богородицы»: «К Богоматери, как к недвижному центру вселенной, направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К ней же симметрически устремлено со всех концов движение человеческих очей.... Это уже – не аскетическое подчинение симметрии архитектурных линий, а центрированное движение к общей радости»². Композиционная динамика иконы, выражающая «внутреннее горение в Боге», зримо являет продолжение той активной устремленности к вершинам горнего мира, которая ранее была отмечена Трубецким в формах древнерусской архитектуры.

Возвращаясь к намеченной ранее параллели с принципами идеального государства, выделенными Трубецким у Платона, можно заметить, что внутренняя динамика образов и радостный колорит – черты, которые можно отнести к разряду «положительных» символов, не находят здесь соответствий. Подлинное осуществление идеального миропорядка для Евгения Трубецкого невозможно вне христианства. Более того – по его мнению, даже христианское государство, будучи земным учреждением, не может достичь идеального состояния, поэтому тема торжества и радости оказывается здесь неуместной. Средствами политических и государственных преобразований можно в лучшем случае уменьшить количество зла, усмирить страсти и вожделения этого мира, но нельзя достичь его полного положительного перерождения – в верности этому

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 350.

² Там же, с. 364.

убеждению Трубецкой последовательно противостоит всяким утопическим мечтам, о Царствии Божьем на земле, которые представляли соблазн для многих представителей русской философии. Однако, столь резкое противопоставление реальности и идеала обнажает проблему взаимосвязи миров – каким образом человек, погруженный в стихию чувственного мира, может приблизиться к состоянию «обожения»? Можно сказать, именно в образах икон Трубецкой находит своеобразный ответ на этот вопрос, столь сложный для решения в рамках созданной им дуалистической системы.

Образы утверждения и отрицания, скорби и радости, устремления и завершенности не просто соседствуют в художественном пространстве иконы, но уравнивают и дополняют друг друга, образуя нерасторжимое целое. Совмещая в себе «высшую скорбь с высшей радостью» икона уже тем самым дерзостно нарушает ту непроходимую границу, которая в философии Евгения Трубецкого разделяет пораженный грехом сегодняшний мир и будущий «мирообъемлющий Храм».

Взаимодополнение аскетических и радостных мотивов необходимо в иконе не только с эстетической точки зрения, но и для выражения этических установок христианства. Примером такого дополнения служат, в частности, сочетание внешней статики и внутренней динамики образов: «...кажущейся физической неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой»¹.

Эта очевидная диалектичность, антиномичность всего образного строя иконы как бы подвигает Трубецкого к смягчению жесткой дуалистической установки. По замечанию современного исследователя: «...в работах, посвященных русской иконописи, Трубецкой несколько по-иному расставляет акценты в

¹ Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 350.

том представлении о соотношении мира, человека и Бога, которые он в наиболее развернутом и «теоретическом» виде излагает в книге «Смысл жизни»¹.

Те черты дольного мира, которые Трубецкой обнаруживает в иконе, являются в большинстве случаев отражением особенностей русского быта и национального характера. На целом ряде примеров он показывает, как средствами живописи образ России «вводится в недвижный покой Творца и сохраняется в прославленном виде на этой предельной высоте религиозного творчества»². Просветленный иконописный образ России становится воплощением идеала, чаемого преображения мира и сливается с образом Небесного Града. В этой связи уместно привести высказывание И. И. Евлампиева: «Проникновение и вдумчивое всматривание в древнерусские иконы подталкивает Трубецкого к той самой точке зрения, которую он весьма критически оценивает в своих философских трудах. Вряд ли страстную мечту древнерусских иконописцев о преображенном земном бытии о его божественном совершенстве можно без проблем совместить с метафизическим положением, высказанном в «Смысле жизни», согласно которому мир имеет свою собственную основу в Ничто и получает существование только в единстве с Богом»³. Иными словами, в статьях об иконе наблюдается тенденция к преодолению той резкой границы, которая в метафизической системе Евгения Трубецкого пролегает между падшим земным бытием и грядущим преображенным миром.

Таким образом, древнерусская живопись в работах Трубецкого, являясь, с одной стороны, объектом философского анализа, с другой стороны, сама становится своеобразным эйдетическим аргументом, заставляющим исследователя внести коррективы в понимание главного вопроса философии платонизма – вопроса о взаимоотношении идеального и материального бытия.

¹ Евлампиев И. И. Философские и правовые воззрения Евгения Трубецкого // Трубецкой Е. Н. Труды по философии права. СПб, 2001, с. 23.

² Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи. // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000, с. 352.

³ Евлампиев И. И. Указ. соч., с. 23.

3.2 Онтология и эстетика иконы в трудах П. А. Флоренского.

Посвященные иконе работы отца Павла Флоренского относятся к 1919 – 1924 годам и представляют следующий этап в разработке этой темы в русской философии, причем этап не только в хронологическом значении, но и в значении дальнейшего углубления ее понимания. В философском осмыслении иконы Флоренскому удается выйти на качественно новый уровень, при этом он практически не опирается на работы Евгения Трубецкого, а подходит к освоению темы с позиции собственных метафизических представлений.

При всем, наблюдаемом в современной литературе, разнообразии оценок философского наследия о. Павла значение его работ посвященных иконе не оспаривается даже самыми строгими его критиками. Так С.С.Хоружий, в работе «Миросозерцание Флоренского», давая в целом негативную оценку философским идеям о. Павла, в то же время замечает: «...в области иконописи, как зримого искусства, античный символизм (Флоренского – Е. К.), основанный на зрительных интуициях, оказывается приложим с максимальной естественностью и плодотворностью, позволяя дать поистине богатейшую разработку предмета»¹.

Философское осмысление иконы, предпринятое П.А.Флоренским, не только получило признание, но и нашло своих последователей. Положения, сформулированные им в этой области, являются не просто предметом внешней оценки исследователей его творчества, на них опираются как на бесспорно авторитетное мнение. Трудно найти работу, посвященную общим вопросам древнерусского искусства, в котором не было бы ссылок на труды о. Павла. Ссылки на Флоренского присутствуют как в трудах, посвященных богословию иконы (Л. Успенский, В. Лепяхин, И. К. Языкова), так и в культурологических исследованиях, затрагивающих проблему ее специфического художественного языка (Л. Жегин, Б.Успенский, Б. Раушенбах). Оба эти направления во многом опираются на открытия о. Павла, однако его собственные труды не могут вме-

¹ Хоружий С. С. Миросозерцание Павла Флоренского. Томск : Водолей, 1999, с. 139.

ститься в рамки какого-то одного из них. Живописный язык иконы для Флоренского органично вытекает из ее метафизической сущности, а богословский смысл может быть понят только благодаря детальному анализу художественных приемов иконописи.

Главная работа о. Павла посвященная иконе, «Иконостас», была завершена им в 1922 году. Чтобы лучше понять направление, по которому двигалась мысль Флоренского, необходимо обратиться к истории создания этого труда. Первый его фрагмент, относящийся к 1919 году, сохранился под названием «Платонизм и иконопись». Несмотря на то, что этот отрывок занял в итоговом тексте периферийную позицию, М. М. Дунаев высказывает мысль, что он «был тем зерном, из которого вырос впоследствии «Иконостас»¹. Сам заголовок текста демонстрирует стремление Флоренского уже на раннем этапе работы над темой связать анализ иконописи с близкими ему философскими идеями. При этом установка на следование Платону чувствуется уже в форме изложения материала: он представляет собой диалог между двумя собеседниками, которых мы условно могли бы обозначить «учитель» и «ученик».

На первый взгляд, название «Платонизм и иконопись» мало соответствует содержанию текста, поскольку большая часть диалога посвящена, казалось бы, чисто искусствоведческим проблемам – рассмотрению специфических особенностей западноевропейского изобразительного искусства. Замечания об иконописи служат лишь отправной точкой для рассуждений о живописи и графике. В то же время эти замечания, которыми начинается фрагмент, содержат в себе ключ к пониманию не только данного текста, но и эстетических воззрений Флоренского в целом. «В самих приемах иконописи, в иконописной фактуре, в технике ее, т. е. иконописи, выражается метафизика, которой жива иконопись. Ведь даже самое вещество, самые вещества, применяемые в том или другом роде или виде искусства, символичны, ибо имеют каждое свою метафизиче-

¹ Дунаев А. Г., Флоренский П. В. Об издании «Иконостаса». // Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1995, с. 9.

скую характеристику, которую они соотносятся с тем или иным слоем духовного бытия»¹.

Самообнаружение идеи, по Флоренскому, происходит не только на уровне формы, но и, в первую очередь, на уровне материи, вещества или, как он сам выражается, «материальной причины». Во всяком произведении искусства дух определяет и пронизывает собой материю, создавая из нее свой собственный образ, «икону» – в этом одна из главных «платонических» интуиций о. Павла.

Идея, для Флоренского, воплощается, в самом буквальном смысле – облекаясь плотью, телесностью. Не случайно само слово «материя» так часто встречается в тексте, он определяет при помощи этого слова даже звуки органа. В этом процессе воплощения нет ничего не стоящего внимания, ничего случайного или бессмысленного, все наполнено смыслом: и консистенция краски, и фактура живописной поверхности и даже ее плотность и толщина. «Как незримое силовое поле магнита делается видимым при помощи железных опилок, так строение, динамика поверхности проявляется краскою на нее нанесенною...»².

Связь между метафизикой и искусством, между идеологическими установками определенной эпохи и господствующим «большим стилем» для Флоренского очевидна, она осуществляется путем «одухотворения» материи. «Коллективным умом культуры» определяются даже фактура поверхности изображения и консистенция мазка. Сами же они, в свою очередь обуславливают характер образов, которые как бы сотканы из материального вещества. Если развить это сравнение, то можно сказать, что композиция для о. Павла это не набивной рисунок, получаемый безразличным наложением краски на любую поверхность, но тканый узор, представляющий собой переплетение разноцветных нитей, и неотделимый от самого тела ткани.

В рассматриваемом отрывке, посвященном платонизму и иконе, упоминания идей (платонизм), и образов (икона) практически отсутствуют, но в то же

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 19.

² Там же, с. 20.

время устанавливается прочная связь между материей и духом. Причем дух при анализе масляной живописи и гравюры рассматривается не как нечто абсолютно трансцендентное, но скорее в «юнговском» понимании некоего «коллективного бессознательного» как «дух времени» или «коллективный ум культуры». Таким образом, идеи берутся не в их «объективном» значении, но лишь как порождения подвижной, зыбкой человеческой ментальности «разума исторического человечества».

Стоя на позиции ортодоксального православия, П.А.Флоренский не может воспринять католицизм и протестантизм иначе как ложные еретические учения, искажающие первоначальную истину. Следовательно, и искусство, ими порожденное, оказывается заведомо ложным, отражающим догматические отступления, богословские ошибки, философские заблуждения. Европейское искусство оказывается порождением несовершенного человеческого ума, при этом масляная живопись является результатом католического «воображения», а гравюра связывается с «рассудком, преобладающим в протестантизме»

Взгляд религиозного ортодокса у Флоренского сочетается с тонким эстетическим чутьем, широчайшей эрудицией и глубоким пониманием течений западноевропейской мысли. Это нетипичное сочетание позволило ему сделать ряд оригинальных и неожиданных наблюдений, относящихся к развитию европейского искусства в его связи с умонастроениями той или иной эпохи. Развернутые и дополненные в «Иконостасе», эти наблюдения легли в основу культурологической концепции, которая нашла своё завершение в статье «Обратная перспектива».

Данная статья, выйдя из печати только в 1967 году, спустя много лет после её написания, по выражению Е. И. Ивановой «произвела эффект разорвавшейся бомбы», благодаря новизне подхода и способности автора ломать сложившиеся стереотипы восприятия. «Будет мало сказать, что статья Флоренского была встречена на «ура» людьми самых различных вкусов, школ и убеждений, она пришлась особенно кстати в атмосфере напряжённых методологических исканий тех лет, поскольку сама казалась неиссякаемым источником этих

самых методологий, универсальной отмычкой к любым памятникам культуры и литературы...»¹.

Возвращаясь к фрагменту «Платонизм и иконопись», заметим, что те методологические приемы, которые служили эффективным инструментом анализа западноевропейского искусства, оказались неприменимы при рассмотрении иконописи. В самом деле, если отталкиваться от названия отрывка и следовать ходу рассуждений о. Павла, после рассмотрения католицизма и протестантизма и соответствующих им художественно-образительных систем, можно было бы ожидать анализа иконописи как искусства, выражающего сущность православия. Вместо этого текст обрывается.

Религиозная и философская позиция о. Павла не позволяет ему рассматривать православие в одном ряду с другими конфессиями. Православие для него не выражение мироощущения эпохи, не порождение «коллективного ума», но подлинное отражение высшего существования. Истина, которую оно в себе содержит, не относительна, но абсолютна. Вследствие этого рассмотрение особенностей иконы на тех же методологических основаниях, которые приняты были Флоренским в данной работе, оказывается для него практически невозможным. Иконопись, если и определяется в ней, то, скорее, «апофатически», то есть говорится о том, что ей не присуще и не может быть присуще, в силу ее принципиальной инаковости европейской художественной традиции. Если при сравнении масляной живописи и гравюры речь идет о выявлении особенностей, то иконопись резко противопоставляется и той и другой образительной системе и является для о. Павла, в какой-то степени не сравнимой с ними. Анализ иконы в системе воззрений Флоренского, по сути, требует совершенно иного подхода и поэтому он оказывается логически несопрягаем с анализом европейского образительного искусства.

¹ Иванова Е. И. Наследие о. Павла Флоренского: а судьи кто? // П. А. Флоренский : pro et contra. Спб. : РХГИ, 2001. С. 610.

В результате, начав свои рассуждения с иконы «учитель» так и не может к ней вернуться, несмотря на напоминания «ученика» о заявленной теме разговора.

Культурологический, то есть, «субъективистский» подход заставил П. Флоренского уклониться от первоначальной интуиции, связанной с платонизмом. Переведя рассуждения о духе в плоскость идеологии, о. Павел невольно снижает их онтологическую значимость. Выход из этой ситуации видится в возврате к Платону и объективизму.

Этот возврат был осуществлен Флоренским в его фундаментальной монографии, посвященной проблеме иконы и иконопочитания. Открытия, сделанные о. Павлом в «Иконостасе», над которым он работал в продолжении четырех лет – с 1918 по 1922 год – можно назвать прорывом в направлении метафизического осмысления иконы. При этом «Иконостас» является не только главным трудом Флоренского об иконе, но и просто одной из важнейших его работ, в которой своеобразно преломляются его философские идеи и мировоззренческие установки.

Хотя культурологические изыскания, начатые в первом отрывке, не только не ушли из «Иконостаса», но напротив, получили дальнейшее развитие, центральное место в нем заняли вопросы онтологического характера.

Исследование Павла Флоренского открывается рассмотрением той же вопроса, с которого начинается и первая из статей Евгения Трубецкого – с вопроса взаимоотношения, связи «двух миров». В работе Флоренского эта центральная платоническая идея также становится основой философского понимания иконы. Однако, при совпадении исходной установки, ее дальнейшее развитие в трудах двух философов идет различными путями.

Если у Е. Н. Трубецкого взаимоотношения горнего и дольного миров рассматриваются главным образом в этическом аспекте, то для Павла Флоренского характерен уклон в направлении эстетики. У Трубецкого путь к истинному бытию – это духовное «горение», устремленность к идеальному невидимому миру, у Флоренского этот путь – аскетика, понимаемая как «высшее художест-

во», как проявление в человеке, в том числе и в его внешнем облике, некогда утраченного им богоподобия. Согласно Трубецкому «невидимое» духовное движение к Истине можно лишь описать, пользуясь символично-аллегорическим языком, согласно Флоренскому не только и не столько движение, но сам его результат – достигнутая святость – проявляется зримо, а потому не описывается а «показывается» посредством символических образов.

Эта разница в понимании путей взаимодействия «двух миров» Флоренским и Трубецким определяется в первую очередь различием в понимании Абсолюта.

Учение Евгения Трубецкого об абсолютном существовании имеет отчетливый эсхатологический оттенок. Абсолют для него – это достигнутое Всеединство, «окончательное объединение всей твари в Боге». Этого объединения можно ожидать, можно стремиться к нему, оно может отражаться в настоящем через воплощение мистических созерцаний, но с ним невозможно прийти в соприкосновение, так же как нельзя прикоснуться к завтрашнему дню.

В системе взглядов Павла Флоренского абсолютное существование, в строгом соответствии с традицией платонизма рассматривается как «мир идеальных сущностей». И главной характеристикой этих сущностей является их вневременная форма существования – принадлежность вечности.

Вечность, как выход за пределы всякого времени, и, одновременно, как обладание всей полнотой времени, есть одна из основополагающих бытийных интуиций о. Павла. Взаимоотношения времени и вечности метафорически описаны им в цикле лекций о пространственных построениях в живописи. Вечность, согласно разработанной о. Павлом концепции, так относится к времени, как третье измерение – глубина – к ширине и высоте, т. е. как трехмерное пространство к плоскости¹. В представлении Флоренского процесс перехода от времени к вечности соответствует преобразованию времени в четвертую пространственную координату.

¹ Флоренский П. А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. С. 197.

Таким образом, в системе представлений о Павла, время, как форма существования материального мира и вечность, как форма существования абсолютного бытия находятся в состоянии тесного контакта. Это и дает ему возможность не только говорить о том, что «мир видимый и мир невидимый – соприкасаются»¹, но и пытаться определить границу, которая «разделяет и соединяет» их.

Проблема «границы миров» решается Флоренским посредством использования понятия символа. Символ служит главным источником знаний об абсолютной реальности, универсальным инструментом, предназначенным для ее изучения. Этим понятием обозначаются все случаи «просвечивания» идеального бытия сквозь материальную оболочку, проявления ноумена в феномене. Универсальность символа определяется тем, что для Флоренского всякий феномен с необходимостью раскрывает свою ноуменальную сущность. Так, в своих автобиографических заметках о Павле отмечает: «Покровами вещества не скрывались в моем сознании, а раскрывались духовные сущности»². Основным принципом теоретических построений Флоренского является рассмотрение фундаментальных философских проблем через обследование отдельных, иногда весьма специальных, вопросов. Именно поэтому не анализ символа, как некоего теоретического конструкта, а рассмотрение определенного «данного» явления *в качестве* символа позволяет философу делать выводы о некоторых свойствах или принципах существования идеальной реальности.

Невероятное богатство и разнообразие явлений окружающего мира исключает возможность их последовательного «тотального» рассмотрения, поэтому установка на конкретность свойственная философии Флоренского порождает проблему выбора объекта исследования. Хотя о Павел и настаивает на том, что всякое и любое явление материального мира есть самообнаружение духовной сущности, очевидно, что далеко не всякое явление может служить надежным источником знаний о мире идей.

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995. С. 37.

² Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. М. : Моск. Рабочий, 1992. С. 155.

Эта проблема является едва ли не главным «подводным камнем» платонической философии в целом. Фактически именно этот вопрос ставится Платоном в «Пармениде», когда Парменид спрашивает у Сократа: «А относительно таких вещей как, например, волос, грязь, сор и всякая другая не заслуживающая внимания дрянь, <...> следует или нет для каждого из них признать отдельно существующую идею...?». Формально, с точки зрения логики, ответ очевидно должен быть утвердительным, однако, Сократ, руководствуясь скорее художественной интуицией, «поспешно обращается в бегство» от попыток рационально разрешить данную проблему¹.

Очевидная на интуитивном уровне неравноценность, неравнозначность явлений материального мира с трудом поддается логическому объяснению или формальному упорядочиванию. Теория эманаций, разработанная неоплатониками, отчасти снимает остроту противопоставления конкретно-вещественных явлений и обобщенно-идеальных сущностей, выстраивая между ними ряд иерархических пластов. Однако при этом явления материального мира оказались столь удаленными от своей идеальной первопричины, что их созерцание практически не могло приблизить к пониманию идеи.

Греческая патристика, как уже отмечалось выше, делает шаг к преодолению неоплатонического спиритуализма через использование антиномической диалектики. При этом иерархический принцип, разработанный неоплатониками, не отбрасывается полностью, но занимает определенное место в общей системе метафизических построений. Антиномия, как констатация парадоксального соединения несовместимых сущностей, составляет основу центральной, догматической оси христианского миропонимания, тогда как иерархичность выступает, главным образом, в качестве принципа идеального миропорядка – земного и небесного *внутриустройства*.

Сходные принципы используются и в пан-символической онтологии Павла Флоренского, философские построения которого восходят одновременно и к традиции античного платонизма, и к восточной патристике.

¹ Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. М. : Мысль, 1999. С. 351.

Символ, представляющий собой центральное понятие системы Флоренского, есть, в первую очередь, явление антиномическое, парадоксальным образом выходящее за собственные границы: «часть равная целому, причем целое не равно части»¹. Такая несамотождественность символа результат его пограничного положения, символ для Флоренского – знак непосредственной встречи двух реальностей, место их парадоксального соединения, самопроявления номуна в феномене.

Таким образом, в «вертикальном разрезе» символ являет собой антиномическое двуединство идеального и материального. Однако онтология Флоренского имеет также и свое «горизонтальное», измерение, в котором символ выступает как первоэлемент, «ментальная диада»² и играет роль основной единицы описания. В этом качестве символ неповторим, не тождественен другому символу. В силу своей конкретности каждый символ представляет собой уникальное жизненное явление.

По замечанию современного исследователя, символ у Флоренского «не только многоступенчат, но и иерархичен»³. При всей своей бесконечной внутренней многозначности каждый символ занимает определенную ступень той «вселенской иерархии», образ которой достаточно ясно просматривается в онтологических интуициях о Павла. Так С. С. Хоружий отмечает, что представление о всеединстве у Флоренского «может мыслиться как иерархия ступеней (или скорее концентрических оболочек, ибо каждая ступень, очевидно, объемлет предыдущие), идущие в порядке постепенного убывания связности и единства, «единосущия»⁴.

Онтологическая значимость символа определяется преимущественно его внутренней сущностью, т. е. тем, *что* он являет. В этой связи нельзя не согласиться с мнением А. Б. Шишкина, который отмечает, что в иерархической вер-

¹ Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 2. У водоразделов мысли. М. : Правда, 1990. С. 148.

² Моисеев В. И. Логика всеединства. М. : ПЕРСЭ, 2002. С. 188.

³ Шишкин А. Б. Реализм Вячеслава Иванова и о Павла Флоренского. // П. А. Флоренский: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001, с. 718.

⁴ Хоружий С. С. О философии священника Павла Флоренского. // П. А. Флоренский. Столп и утверждение истины. М. : Правда, с. XIV.

тикали, выстроенной Флоренским, верхний предел принадлежит символам литургическим и богословским и, в первую очередь, Имени Иисусову и Кресту¹.

Однако, кроме онтологического значения символ в системе конкретной метафизики обладает и гносеологической ценностью. С точки зрения гносеологии существенным является то как, в какой степени символ способен выявить свое внутреннее содержание. Каждое конкретное явление, рассматриваемое Флоренским как символ, по-своему проявляет свое ноуменальную сущность, каждое обладает своей «степенью прозрачности». Эта степень прозрачности определяется целым рядом факторов, как объективных – характер самого явления, его «форма» и его связи с окружающим, «контекст», так и субъективных – способность субъекта к восприятию данного феномена.

Существенность проблемы неравноценности символов с точки зрения процесса познания подчеркивается тем, что ее рассмотрение в «Иконостасе» предваряет переход к основной теме.

Примером различных градаций прозрачности символа являются для Флоренского лик, лицо и личина. Этот ряд явлений выбран не случайно – центральное из них – лицо «есть почти синоним слова я в л е н и е»², можно сказать, что лицо в данном случае символизирует собой явление. Как всякое явление лицо изменчиво, оно несет в себе некоторую долю истины, но не позволяет до конца овладеть ею. Таким образом, лицо это еще и символ символа, увиденного «снизу», со стороны его феноменальной оболочки. Лик и личина являются состояниями лица, фактически они призваны выразить ту же сущность, но в отношении выразительных возможностей они противостоят друг другу как крайние точки некой «шкалы прозрачности».

Лик – это полное и абсолютное выражение сущности, он есть явление «пренебесной красоты некоторой действительности». Личина, напротив, подобно заслонке, сквозь нее ничего невозможно рассмотреть. Поскольку для Флоренского там, где ничего нельзя увидеть – видеть нечего, личина выступает

¹ Шишкин А. Б. Указ. соч., с. 721.

² Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 52.

как символ неподлинности, лжи, небытия. С внешней стороны она характеризуется застылостью, окаменелостью, безжизненностью («каменная маска вместо лица» у Ставрогина¹).

Таким образом, для Флоренского разница между ликом и личиной, между явлением, восходящим к идеальной сущности, и явлением, скрывающим за собой пустоту, обнаруживается на уровне очевидности, то есть, ее можно постичь только интуитивно. И главным критерием, позволяющим на феноменальном уровне усмотреть в лице-явлении признаки лика-идеи, так же, как и у Платона, оказывается критерий эстетический.

Размытость и субъективность этого критерия Флоренский преодолевает, путем совмещения «постижение снизу вверх» и «сверху вниз»², то есть, пытается увидеть символ одновременно и как чувственно воспринимаемый феномен, и как умозрительный, рационально мыслимый ноумен.

Можно сделать вывод, что в системе представлений Павла Флоренского место и значение явления, которое всегда рассматривается как символ, определяется двумя «координатами»: онтологической, указывающей на то, *что* выявляет данный символ, и гносеологической, отражающей то, *как, в какой степени* раскрывается в нем сущностное содержание. Литургические и богословские символы занимают вершину «иерархической вертикали» Флоренского не как умозрительные абстракции, а как воплощенная, реально воспринимаемая система постоянно взаимодействующих элементов – как религиозный культ.

Культ для Флоренского – это живое воплощение высших истин «брешь земного существования, откуда устремляются питающие и укрепляющие его струи из другого мира»³. Всякий символ, в том числе и икона, приобретает свое наивысшее звучание только будучи включенным в систему культа. Только занимая отведенное ей сакральное пространство на преграде, отделяющей алтарь от храма, «горнее от дольнего», икона приобретает наивысшую степень но-

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 56.

² Флоренский П. А. Собрание сочинений. Философия культа. М. : Мысль, 2004. С. 51.

³ Там же, с. 30.

уменьшенной прозрачности и становится тем, чем она должна являться по мысли Флоренского, – окном в иную реальность.

Так же как и Евгений Трубецкой, Павел Флоренский связывает храм в первую очередь с идеей горнего восхождения. Однако и здесь при общем сходстве установок имеют место достаточно глубокие отличия. Если Трубецкой говорит об отражении идеи «горения к небесам» в *архитектурных формах* православного храма, то Флоренский в духе присущего ему крайнего реализма видит в *самом храме* непосредственный путь духовного восхождения. Храм для него – это не застывшие архитектурные формы, а «действие», «внутреннее движение», не только разворачивающееся во времени, но и преодолевающее его – «уходящее по четвертой координате глубины – горе». Флоренский описывает это движение как поступательный процесс, разворачивающийся в следующем порядке: «храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец»¹. Однако переход от материи к идее не может быть постепенным, поскольку явление не может быть более или менее материальным, следовательно, перечисленный ряд с необходимостью должен содержать некоторый парадоксально преодолеваемый разрыв.

Характерно, что линию или границу этого разрыва о. Павел проводит не на уровне «чаша – Святые Тайны», а на уровне «храм – алтарь»: «весь алтарь, как целое, есть уже место невидимого, область, оторванная от мира»². Такое решение соответствует общей направленности философии Флоренского – его метафизика разворачивается скорее в области исследования идеальной реальности, нежели в направлении постижения Абсолютной Личности.

Как и всякое другое явление, храм рассматривается Флоренским как символ, то есть как диада, состоящая из ноумена и феномена, однако особенность его, как символа, состоит в том, что в системе храмового пространства ноуменальная область получает конкретное зримое выражение, ей отводится определенное, ограниченное место – алтарь. Храм не только является для Флорен-

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 59.

² Там же.

ского символом, но и представляет собой его самообнаружение в материальном пространстве. В строении храма реально обнаруживается и закрепляется та непостижимая граница, которая во всяком символе ускользает от наблюдения и которая заявлена в самом начале исследования как главный объект разыскания – граница между двумя мирами.

Алтарная преграда для Флоренского не просто отграничивает от храма область невидимого, но скрывает за собой Святая Святых, вершину и средоточие Горнего Мира. Сообразно иерархическому принципу вершина эта окружена «видимыми свидетелями мира невидимого, - живыми символами соединения того и другого, иначе – святыми тварями»¹. Истинный иконостас, находящийся в идеальном плане, образуют сами святые: «ими, «живыми камнями», построена живая стена иконостаса...»². Сравнение святых с живыми камнями очевидно взято из послания апостола Петра: «и сами как живые камни устрояйте из себя дом духовный» (1Петр. 2, 5), в то же время, образ стены, выстроенной из «живых камней» напоминает видение старца Ерма, описание которого Флоренский приводит в работе «Столп и утверждение Истины». Это описание содержит в себе центральную метафору «Столпа»: «Ерм видел Церковь под образом башни, строимой на водах крещения юношами, изображающими перво-зданных ангелов, <...> Камнями же для стройки Церкви являлись христиане»³.

Таким образом, в системе взглядов Флоренского, «идеальная преграда» между храмом и алтарем фактически оказывается ничем иным, как стеной Столпа, символизирующего Небесную Церковь. В онтологическом плане, Церковь увязывается о. Павлом с таким важнейшим для его философии понятием как София. Поскольку София представляет собой и Церковь в ее небесном аспекте и, одновременно, Церковь в ее земном измерении, учение Флоренского о Церкви фактически выступает в качестве раздела софиологии.

¹ Там же, с. 60.

² Там же, с. 61.

³ Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (1) Столп и утверждений истины. М. : Правда, 1990, с. 337.

Итак, можно сделать вывод, что в «идеальном плане» иконостас являет для Флоренского Софию в ее Небесном аспекте, то есть соответствует одному из центральных понятий его онтологической теории.

Рассматривая иконостас как реальное явление святых, о. Павел занимает позицию умозрительного созерцания – «сверху вниз». Однако, в системе конкретной метафизики, отличающейся своеобразной стереоскопичностью взгляда, одностороннее рассмотрение предмета всегда оказывается неполным. Чтобы понять икону как символ Флоренскому необходимо изучить ее и с позиции чувственного восприятия – «снизу вверх».

Чувственному восприятию иконостас становится доступен благодаря вещественным иконам, необходимым «по немощности духовного зрения молящихся». Живописные образы, располагающиеся на алтарной преграде, должны при этом не просто напоминать собой святых, они должны внутренне объединяться с ними, должны быть так неотделимы от первообразов, как тень неотделима от предмета, который ее отбрасывает: «Икона – то же что и небесное видение и не то же: это линия, обводящая видение»¹.

Максимально точное совпадение линий, создающих образ на иконе, с некими «очертаниями» духовных сущностей – есть такое же необходимое условие прозрачности иконы, как и ее «контекст». Требование полного соответствия живописного образа раскрывающейся через него ноуменальной сущности повышает значение художественного языка, придает ему высокий бытийный статус.

Однако высокие требования, которые предъявляет Флоренский к достоверности или «метафизической правдивости» иконы, делают в какой-то степени проблематичной саму возможность ее создания. Возникает вопрос – как можно сделать «обводку контура» образа, находящегося в пространстве недоступном чувственному восприятию. С такой задачей может справиться лишь человек одаренный особым духовным и даже мистическим зрением: «Икона, как закрепление и объявление, возвешение красками духовного мира, по самому

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 63.

существу своему есть конечно дело того, кто видит этот мир, – святого, и потому, понятно, иконное художество, в соответствии с тем, что на светском языке называется художеством, принадлежит не иначе как святым отцам»¹. Павел Флоренский выдвигает здесь своеобразный принцип конгениальности – чтобы изобразить святого, необходимо самому приобщиться святости.

Поскольку совпадение в одном лице святого и иконописца явление, хотя и не исключительное, но достаточно редкое, а необходимость в иконах повсеместна, опыт духовного зрения закрепляется в каноне. Обоснование Флоренским каноничности иконы и приводимая при этом аргументация сближает его позицию со святоотеческой традицией. В то же время особенности его философского мировоззрения придают трактовке канона определенное своеобразие.

Это хорошо видно при сравнении установок Флоренского и Иоанна Дамаскина. По Дамаскину истиной, которую должна доносить до зрителя икона, являются реальные события из Священной истории или из агиографии. Икона для него – это историческое свидетельство – закрепление средствами живописи неких прошедших временных моментов. При этом то, что когда-то составляло факт материального бытия, переводится в идеальный художественный план. Для Флоренского же, напротив, истина, которой должна соответствовать икона, находится в идеальном, вневременном измерении, а икона является ее материализацией – воплощением.

И у св. Иоанна Дамаскина, и у Павла Флоренского восприятие иконы связано с памятью. Для Дамаскина важнейшая функция церковной живописи – напоминание о реальных событиях. При этом, зритель, глядя на икону должен вспомнить не явления, связанные с его личным опытом, а факты известные ему из рассказа или письменного изложения. Живописный, зрительный образ у Дамаскина соответствует слову и напоминает о Слове.

В понимании Флоренского, икона также связана с припоминанием, однако, это припоминание другого рода, оно относится к сфере личного духовного опыта: «оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но в тай-

¹ Там же, с. 75.

не лелеемая память о духовной родине. И в самом деле, получая от проникшего в эту родину откровения, мы не извне получаем его, но в самих себе припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе»¹. Как видно из приведенного отрывка, Флоренский трактует припоминание в духе гносеологии Платона, как память о личном духовном опыте, относящемся к периоду «предсуществования».

Можно заметить, что и у Дамаскина, и у Флоренского, происхождение образа связано с его восприятием. Для Дамаскина в канонических образах зафиксирована память об определенных исторических лицах и событиях. При таком подходе самыми почитаемыми образами, имеющими наибольшую «гносеологическую ценность» оказываются те, которые опираются на источники, восходящие ко времени существования изображенных лиц – образ Спаса Нерукотворного и иконы Богородицы, копирующие образ по преданию созданный при ее жизни св. Лукой. Очевидно, что отступления от единожды принятых правил изображения оказываются в таком случае равносильными отступлениям от исторической истины. Нововведения в иконе, если рассматривать их с позиции Дамаскина, так же не имеют под собой основания как отступления от евангельского текста – круг канонических сюжетов и форм оказывается практически замкнутым и поводом для его расширения может служить только канонизация нового святого.

Для Флоренского возникновение канонических образов, в первую очередь, связано с внутренним духовным опытом. Вечность, которой, по его мнению, принадлежат мистически созерцаемые первообразы, присутствует в каждом моменте времени, и они всегда были и будут доступны созерцанию тех, кто обладает духовным зрением. Эта установка позволяет Флоренскому находить переключки христианских и языческих образов «черты Зевса в Христе Вседержителе, Афины и Изида в Богородице» и видение Богородицы в образе Матери хлебов – Деметры в иконе «Спорительница хлебов»². Совпадение черт

¹ Флоренский П. А. Иконоста́с. М. : Искусство, 1995, с. 81.

² Флоренский П. А. Иконоста́с. М. : Искусство, 1995, с. 82, 84.

языческих и христианских образов Флоренский склонен объяснять не знакомством христианских художников с древними памятниками, а «знакомством» античных мастеров с самими первообразами, которые еще до своего воплощения могли быть «мистически созерцаемы» в иной реальности.

Хотя о. Павел не доходит в своих рассуждениях до полного уравнивания языческих и христианских изображений, сам факт их уподобления друг другу говорит о том, что при создании сакральных образов личный духовный опыт художника является, с его точки зрения, едва ли не более значимым, чем соборный опыт Церкви.

Таким образом, несмотря на то, что Флоренский много и убедительно говорит о необходимости соблюдения канона, а Дамаскин практически не затрагивает этой темы, общие теоретические установки о. Павла предполагают большую степень свободы иконописца. Более того, творческая самостоятельность мастера является для него необходимым условием создания онтологически значимого произведения. При этом творческие искания, согласно Флоренскому, должны вестись в русле сложившейся традиции, они должны быть направлены не столько на расширение ее, сколько на углубление.

Углубление традиции возможно только при условии ее постижения – своеобразная концепция сакрального образа, разработанная Флоренским, предполагает особенно тесную связь между процессом его создания и восприятия. Можно сказать, что способность к творчеству для него – это способность правильного видения. Иконописец, прежде всего, должен быть талантливым *созерцателем*, он должен обладать способностью видеть «за» живописным образом его идеальный первообраз. На этот первообраз и должен ориентироваться художник, чтобы создать по-настоящему реалистическое произведение. С точки зрения символического реализма, определяющего позицию Флоренского, процесс написания иконы предстает не механическим копированием образца, а творческой работой «с натуры».

Разработанная Павлом Флоренским теория образа не только согласовывает принципы иконописания с эстетическими нормами нового времени, но и обос-

новывает сложившуюся, вполне традиционную художественную практику. Хотя поиск устойчивых форм и стремление к каноничности, отличало икону практически с момента ее возникновения, а впоследствии канон получил и теоретическое обоснование в трудах иконопочитателей, средневековые художники практически никогда не задавались целью создания точной копии образца. Как замечает сам Флоренский, «двух не отыщется икон тождественных между собою, и сходство, учитываемое при первом рассмотрении, только усиливает полное индивидуального подхода, своеобразие каждой из них»¹.

С точки зрения тех учений, которые были выработаны богословием в период иконоборчества, вариативность в решении одного и того же канонического образа воспринимается как неизбежные издержки художественного процесса. Если рассматривать икону как своего рода «исторический документ» – образный аналог евангельского текста, как это делает Иоанн Дамаскин, то очевидно, что всякое отступление от первоначальных источников может рассматриваться только как отступление от истины. Теория образа, как «отпечатка», точной копии некой неизменной «схемы» идеального первообраза, разработанная Феодором Студитом, также не предполагает варьирования однажды найденного решения.

Символический реализм, опирающийся на антиномический способ мышления, позволяет Флоренскому выявить своеобразную диалектику иконописного канона, обосновывающую не только его неизменность, но и его развитие. Ярким примером такого развития и углубления уже существовавшей канонической формы является для Флоренского «Троица» Рублева. То что о. Павел называет истинным автором этой иконы преподобного Сергия показывает, насколько важен для создания сакрального образа дар созерцания, умозрительного постижения идеи.

Подобное решение вопроса авторства может навести на мысль о безразличии Флоренского к эстетической стороне иконы: он постоянно говорит о необходимости истины в иконописи, как бы забывая о требовании красоты. Однако

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995. С. 80.

это не означает, что икона является для него сугубо утилитарным предметом – «машинной для молитвы», призванной «помочь молящемуся очистить сознание»¹. Значение эстетической составляющей в теории образа Флоренского достаточно велико, но оно может быть понято только при рассмотрении этой теории в общем контексте его метафизических установок.

Характерно, что термин «красота», который почти не употребляется в «Иконостасе», достаточно часто встречается в главном философском сочинении Флоренского – «Столп и утверждение истины». Отмечая этот факт, С. И. Фудель обращает внимание на своеобразную трактовку Флоренским данного понятия: «Об истинной церковности, осуществляющей себя в подвиге и стяжания благодати Святого Духа, Флоренский говорит на протяжении всей книги и, характеризуя ее, часто пользуется термином «красота»². Достигнутая святость, согласно учению Флоренского, проявляет себя зримо: «Духовная жизнь, жизнь в Духе Святом, совершающееся со мной «богоуподобление» есть красота». В то же время, путь «богоуподобления» – это путь к Истине. Установленное в системе Флоренского, неразрывное единство святости, как стяжания высшей истины, и красоты, как ее зримого проявления делают излишними рассуждения об эстетической стороне иконы – стремясь к истинности образа, иконописец невольно приближается к художественному совершенству.

Художественная форма, в системе взглядов Флоренского, является важнейшим аспектом иконы, определяющим степень ее «ноуменальной прозрачности». Каноничная икона написанная на высоком художественном уровне является предпосылкой правильного восприятия образа, т. е. такого восприятия при котором изображение само по себе исчезает и образ парадоксально «пресуществляется» в первообраз. Разработанная Павлом Флоренским концепция иконы как окна в вечность является крайним выражением символического или мистического реализма: «Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: «Се – Сама

¹ Якимец К. Я. Флакончик. // Вопросы философии. – 2002. - № 6. С. 138.

² Фудель, С. И. Об о. Павле Флоренском (1882 – 1943) // П. А. Флоренский: pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2001. С. 112.

Она» - не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как через окно вижу я Богоматерь, Самую Богоматерь и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками, и есть Сама Матерь Господа»¹.

Флоренский в своей теории образа практически снимает, временные и пространственные преграды между образом и первообразом, устанавливая между двумя мирами лишь тонкую проницаемую для глаза грань. Исследования иконы позволяет ему не только обнаружить границу между мирами, но и дает возможность «заглянуть за нее», что особенно важно для метафизических исследований о Павле.

Уже в «Столпе» Флоренский рассматривает различные иконографических изводы Софии Премудрости Божьей, как дополнительный источник аргументов для своих метафизических построений². Однако в этой работе исследование иконописных композиций еще не выходит за рамки традиционного для гуманитарных дисциплин толкования аллегорий. При этом, так же как Е. Н. Трубецкой, Павел Флоренский видит в софийной иконографии отражение сложившихся на Руси представлений о сущности Софии, а не ее непосредственное «явление». Принципы рассмотрения иконы как источника метафизических знаний, путь к которым был намечен в «Иконостасе» находят свое развитие в лекциях, посвященных пространственным построениям в живописи. Так, анализируя композицию «Апостол Иоанн на острове Патмос» Флоренский использует ее как своего рода «топографическую карту» иной реальности, позволяющую делать выводы о законах существования вечности и парадоксальных преломлениях абсолютного пространства³.

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995. С. 67.

² Фудель С. И. Об о. Павле Флоренском (1882 – 1943). // П. А. Флоренский: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001. С. 89.

³ Флоренский П. А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. С. 89.

Несомненно, разработанная Павлом Флоренским символическая концепция образа представляет собой значительный этап в развитии философии иконы. В «Иконостасе» ему удастся не только разрешить многие вопросы связанные с богословским «оправданием» религиозной живописи, не только дать убедительное объяснение ее художественным особенностям, но и связать принципы иконы с эстетическими установками Нового Времени. Однако, при всех многочисленных привлекательных чертах философии иконы Флоренского нельзя не заметить, что она имеет в себе существенный пробел. На протяжении всей работы, посвященной иконе, автор ни разу не касается вопроса, который исторически являлся центральным для иконопочитания – вопроса об иконе Христа.

Можно предположить, что икона Христа с точки зрения Флоренского не нуждается в дополнительных обоснованиях, по аналогии подпадая под все теоретические установления, которые относятся к иконе вообще. Однако Флоренский не просто не рассматривает изображение Христа как отдельный вопрос, но как будто обходит молчанием сам факт его существования. В частности, нельзя не заметить, что в своем исследовании он совершенно не затрагивает тему традиционной композиции иконостаса, смысловым и пространственным центром которой является изображение Христа. Икона Спасителя является вершиной той иерархии, которую «описывает» каноническое расположение и тематика образов на алтарной преграде, вследствие чего образ Господа, по замечанию Л. А. Успенского, представляет собой «ключ ко всему иконостасу»¹.

В «классических» высоких иконостасах XV – XVII веков в центре среднего горизонтального ряда, как правило, располагается икона «Спас в Силах». Этот тип изображения Христа относится к числу поздних – его широкое распространение, как в Греции, так и на Руси, приходится на XIV – XV века – период отмеченный расширением практики исихазма и распространением идей

¹ Успенский Л. А. Богословие иконы. М. : Паломник, 2001. С. 226.

энергийного богословия. Фигура сидящего на престоле Спасителя вписана в достаточно сложную геометрическую композицию, наиболее заметным элементом которой является иссиня-черный овал – мандорла. В соответствии с парадоксальной логикой мистического богословия мандорла обозначает на иконах сияние божественного света недоступное чувственному зрению. На иконе «Спас в Силах» черно-синий овал мандорлы расписанный легкими силуэтами херувимов располагается в качестве «среднего слоя» между двумя четырехконечными алыми «парусами», которые своим натяжением создают ощущение некоего силового поля, окружающего фигуру Спасителя. Это эффектное геометрическое обрамление призвано не столько показать окружающие Христа Силы Небесные, сколько выразить живописными средствами антиномическую идею Фаворского света.

Очевидно, что восприятие образа «Спас в Силах» на том уровне символического реализма, который определен для иконы Павлом Флоренским невозможно. Если бы молящиеся в храме видели не изображение Христа, окруженного сиянием нетварного света, а «Самого Его», они должны были бы пасть ниц ослепленные, подобно апостолам на горе Фавор.

Причины такого несоответствие между теорией Флоренского и образом, традиционно являющимся центром и средоточием композиции иконостаса, коренятся, на наш взгляд, в метафизических основаниях этой теории. Определяя иконостас как границу идеального и материального мира о. Павел, как мы уже отмечали, видит в нем проявление Софии в ее небесном аспекте. Сущность этого сложного и многозначного понятия достаточно полно определяет приведенная Флоренским софийная иерархия: «Если София есть вся Тварь, то душа и совесть Твари, – Человечество, – есть София по преимуществу. Если София есть все человечество, то душа и совесть Человечества, – Церковь – ,есть София по преимуществу. Если София есть Церковь, то душа и совесть Церкви – Церковь Святых – ,есть София по преимуществу. Если София есть Церковь Святых, то душа и совесть Церкви Святых, – Ходатаица и Заступница за тварь

пред словом Божиим, судящим тварь и рассекающим ее на-двое, Мать Божия, – «миру Очистилице» – ,опять-таки есть София по преимуществу»¹.

Окружающий алтарь «облак святых свидетелей» с точки зрения теоретических построений Флоренского представляют собой определенную ступень софийной иерархии, вершиной которой является Богоматерь, а не Христос. Иконостас для о. Павла – «туман, окутывающий горную вершину... Он заволакивает собою недоступное немощному зрению, но он же и указывает наличие того, что превыше мира»². Алтарь – место Божественного присутствия оказывается, согласно этому определению, скрыт от молящихся стеной иконостаса – образы святых «свидетельствуют о Божьем тайнодействии», но не позволяют увидеть лик Самого Бога. Икона Христа онтологически не вписывается в концепцию Флоренского.

Неразвитость христологии в системе философских представлений о. Павла и, в частности, практически полное отсутствие учения о Воплощении в работе «Столп и утверждение истины» неоднократно отмечалось исследователями его творчества. Так, трудно не согласиться с мнением Г. В. Флоровского, который замечает, что в книге о. Павла «опыт «православной теодицеи» строится как-то мимо Христа. Образ Христа, образ Богочеловека какой-то неясной тенью теряется на заднем фоне»³. Разработанная Флоренским онтология иконы является собой как бы наглядное объяснение того, как и почему в его религиозно-философской системе образ Богочеловека оказывается отнесенным на задний план. Насквозь прозрачная, пронцаемая стена иконостаса позволяет воспринимать «лик» абсолютной реальности – Софию Небесную, однако, лик Христа при этом оказывается скрыт за софийными образами. И так же как, в согласии с теорией Флоренского, практически невозможно проникнуть взглядом за «туманное облако» иконостаса, недостижимым оказывается и внутренний экзистенциальный прорыв человеческого духа на пути богопознания. Постигание

¹ Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (1) Столп и утверждений истины. М. : Правда, 1990, с. 351.

² Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 61.

³ Флоровский Г. В. Прот. Пути русского богословия. Киев : «Путь к истине», 1991, с. 469.

Абсолютной Личности для Флоренского всегда опосредовано Софией, воплощенной в символической реальности, высшим проявлением которой является культ.

В соответствии с традицией платонической философии Павел Флоренский сосредотачивает внимание на проблеме связи идеального и материального миров. Однако, найдя блестящее разрешение этой проблемы в пан-символической космологии, он одновременно создает в своей онтологической системе другой трудно преодолеваемый разрыв – разрыв между Творцом и сотворенным миром, между Богом, как Абсолютной Личностью, и воплощенной Софией.

В качестве звена, соединяющего Христа и Софию, в системе Флоренского выступает Церковь: с одной стороны она есть высшее проявление софийности – «Идеальная Личность Твари», с другой стороны, она «тело Христово, полнота Духа, посылаемого Христом»¹.

Традиционная богословская метафора – уподобление Церкви Телу Христа – в системе Флоренского наполняется онтологическим содержанием, что придает его учению об Абсолюте некоторый пантеистический оттенок. В итоге, для Флоренского иконостас *в целом* оказывается ни чем иным, как изображением «софийной ипостаси» Христа, глядя на него мы «видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах – явленный образ Божий и Самого Бога (курсив мой – Е. К.)»².

Икона святого и икона Христа, с точки зрения конкретной метафизики Флоренского, не могут обладать одной степенью «ноуменальной прозрачности», поскольку их идеальные первообразы принадлежат разным бытийным уровням. Постигание Христа не может идти по пути непосредственного узрения ноуменальной сущности, до уровня которого о. Павел фактически доводит восприятие иконы. Идея Абсолютной Личности в его системе выражает себя не через иконические символы, а через знаковые, каковыми являются Крест и Имя Господне.

¹ Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (1) Столп и утверждений истины. М. : Правда, 1990, с. 336.

² Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 67.

Парадоксальным образом, философия иконы, развернутая Павлом Флоренским как ее апология, при всей своей убедительности, в чем-то подспудно смыкается с византийским иконоборчеством.

3.3 С. Н. Булгаков: от философии иконы к философии образа.

В истории русской философии имя Сергея Николаевича Булгакова часто оказывается рядом с именем Павла Флоренского. Общность философских интересов и дружеские отношения этих выдающихся русских мыслителей подвигают исследователей их творчества на проведение параллелей и сравнений. В частности, Н. К. Бонецкая в статье «Русский Фауст и русский Вагнер» сравнивает отношения Флоренского и Булгакова с отношениями учителя и ученика, Платона и Аристотеля. Отмечая зависимость философских интересов Булгакова от ориентиров, заданных о. Павлом («...его темы, как раскаты эха, следуют за интересами Флоренского»), автор, в то же время, отмечает его способность придавать установкам «учителя» новое направление, по своему раскрывать заложенные в них потенции¹. Тема иконы так же является одной из тем, «подхваченных» Булгаковым у Флоренского, однако в ее решении о. Сергей с особой ясностью демонстрирует самостоятельность философского мышления.

Павел Флоренский, не находя оправдания существованию иконы Христа в рамках своей философской системы, обходит эту тему, оставляя ее как бы незамеченной. Такой «шаг в сторону» от обнаружившегося противоречия – характерная черта его способа мышления, не нацеленного на логическую завершенность. Однако для Булгакова уклонение от трудностей оказывается неприемлемым. Свою главную работу об иконе он практически полностью посвящает проблеме, которая осталась неразрешенной в рамках «конкретной метафизики» Флоренского – проблеме изображения Христа.

¹ Бонецкая Н. К. Русский Фауст и русский Вагнер // С. Н. Булгаков : pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2003, с. 852.

Книга «Икона и иконопочитание» была написана Булгаковым в 1930 году и принадлежит к тому периоду его творчества, который большинство исследователей характеризуют как богословский. Так, крупнейший специалист в области русской религиозной философии С. С. Хоружий относит все труды Булгакова, созданные за границей, в разряд богословских произведений. «Судьба мыслителя соединила во времени две важные вехи его пути: вольное расставание с философией и насильное разлучение с родиной»¹, – эти слова исследователя относятся к началу зарубежного периода в жизни о. Сергия.

Несколько иного взгляда на этот вопрос придерживается протоиерей В. Зеньковский, который не проводит столь резкой границы между богословскими и философскими трудами о. Сергия, отмечая, что Булгаков «оставался философом и тогда, когда его философия стала богословием»².

В работе «Икона и иконопочитание» эта тесная связь философии и богословия, которую неоднократно отмечает В.В. Зеньковский, прослеживается особенно ясно. Круг вопросов, к решению которых обращается Булгаков (догматическое обоснование иконы, раскрытие ее вероучительного смысла, определение ее места в системе православного богослужения), несомненно, принадлежит богословию. Однако те методы, при помощи которых Булгаков ищет ответа на поставленные вопросы, относятся скорее к сфере философии, чем богословия. Наиболее очевидно своеобразие подхода Булгакова проявляется в тех главах книги, которые посвящены вопросу догматического обоснования иконы.

Для богословских сочинений характерно рассмотрение проблемы в свете соборного опыта Церкви, выраженного в творениях святых отцов. Отец Сергий, казалось бы, следует этой традиции. Отправной точкой его рассуждений являются определения церковных соборов, посвященных проблеме иконопочитания. Однако, приводя доводы высказанные в защиту икон, о.Сергий не столько опирается на мнения отцов Церкви, сколько отталкивается от них, под-

¹ Хоружий С. С. София – Космос – материя: устои философской мысли отца Сергия Булгакова.// С. Н. Булгаков: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2003, с. 822.

² Зеньковский В. В. История русской философии. Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001, с. 862.

вергая их определения логико-философскому анализу. Вслед за иконоборцами он стремится вскрыть все слабые стороны в аргументах иконопочитателей. Иногда кажется, что еще немного и автор сам будет убежден неотразимостью логики иконоборцев. Указывая на неизобразимость Бога и, одновременно, на невозможность отделения божественной природы Христа от его человеческой природы, иконоборцы по выражению Булгакова «вскрывают догматическую апорию» т.е. ставят неразрешимую логическую задачу. Сторонники иконопочитания, вместе с тем, вовсе не стремятся ее решать. О.Сергий с некоторым недоумением отмечает их равнодушие к факту существования неразрешимой апории. «Вместо прямого опровержения здесь применяется косвенное... причем полностью основанное на уклонении от существа вопроса»¹ - так характеризует он ответ патриарха Тарасия данный иконоборцам на VII Вселенском Соборе.

Переходя далее к анализу богословских построений таких выдающихся защитников иконопочитания, как Феодор Студит, патриарх Никифор и Иоанн Дамаскин, о.Сергий и у них не находит логически внятного разрешения того противоречия, на которое указывали иконоборцы. Более того, Феодор Студит «сам заостряет антиномию описуемости и неопишуемости во Христе...чтобы перешагнуть ее не устраняя и не преодолевая»² и таким образом оставляет проблему нерешенной. Еще менее успешной Булгаков считает богословскую защиту иконы патриархом Никифором, подчеркивая, что «вопрос остается у него в том же положении»³. Даже суждения такого авторитетного богослова, как св. Иоанн Дамаскин, подвергаются достаточно суровой критике. О.Сергий находит у него доводы, которые «свидетельствуют скорее против иконопочитания, чем за него»⁴.

Таким образом, рассмотрев предыдущий опыт решения вопроса, Булгаков практически не находит в нем ничего позитивного, никаких положений, на ко-

¹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 24.

² Там же, с. 28.

³ Там же, с. 31.

⁴ Там же, с. 32.

торые можно было бы опереться. Более того, он умышленно стремится разрушить теоретические построения своих предшественников, доводя все противоречия в их позиции до максимальной остроты.

Это стремление заострить проблему, вскрыть все противоречия, провести мысль через горнило сомнений есть достаточно характерный признак философского способа мышления. Неслучайно друг и учитель Булгакова, о.Павел Флоренский, считал сомневающегося апостола Фому «символической фигурой философии».

Завершив свой критический экскурс, С. Булгаков делает вывод, что «богословской победы защитники иконопочитания над своими противниками не одержали»¹ и, вследствие этого, вопрос о догматическом определении иконы остается открытым. К непосредственному решению этого вопроса он переходит в главе «Антиномия иконы».

В учении об антиномии философский метод Булгакова, берущий свое начало от кантовского критицизма, приходит в наиболее острое противоречие с богословской проблематикой. Рассматривая в первой главе антиномию иконы сформулированную иконоборцами, о. Сергей оценивает ее как отрицательное явление, как логический тупик, из которого необходимо найти выход. Это отрицательное отношение подчеркивается и использованием сходного термина «апория», подчеркивающего алогичность создавшейся ситуации. Такая оценка антиномии является вполне оправданной в рамках рационалистического философского подхода, поскольку философия как наука стремится к созданию логически непротиворечивых систем. Однако этот подход становится неприемлемым, как только Булгаков сам принимается за выведение догмата иконопочитания.

Догматическое творчество может быть предметом богословия, но не философии, поэтому Булгаков стремится встать на богословскую позицию. И в первую очередь это отражается на его отношении к антиномии, поскольку согласно учению Флоренского, на которое, без сомнения, опирается Булгаков,

¹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 33.

«догмат как объект веры, непременно включает в себя рассудочную антиномию»¹.

Возвращаясь к вопросу об антиномии, сформулированной иконоборцами, Булгаков по-прежнему не может принять ее, но теперь уже не в силу ее неразрешимости, а в силу ее «неправильности». Противоположение между непознаваемым и невидимым Богом и человеком, по его мнению, невозможно, поскольку эти понятия «принадлежат к разным мыслительным рядам»².

Действительно, совмещение, сопоставление и даже противопоставление твари и Абсолюта является испытанием для рассудка – «для эллинов безумием». Как философ, наследник эллинистической мысли и кантовского критицизма Булгаков старается, если не избежать этого «безумия» то, по крайней мере, сгладить его, придать ему логически приемлемую форму. С этой целью о. Сергей выстраивает собственную антиномическую систему, члены которой находятся в состоянии своего рода умеренного противоречия.

Структура, по которой выстраивается у Булгакова переход от Абсолюта (Божественное Ничто) к материальному миру (София Тварная), основана на своеобразном сочетании антиномического и иерархического принципов. Иерархическая «вертикаль» состоит из трех антиномий - *теологической* – Божественное Ничто и Троица, *космологической* – «самодостаточность» Троицы и «необходимость» Божественного творчества и *софиологической* – Премудрость в Боге и Премудрость в мире³. Божественное Ничто, таким образом, является первым звеном теологической антиномии, а тварный, материальный мир – вторым звеном софиологической. Путь между этими крайними точками представляет собой не линейный спуск, а, скорее, движение по спирали – переход от одной антиномической пары к другой предполагает некоторый сложный «поворот в пространстве». И все же, несмотря на эту особенность создан-

¹ Флоренский П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (2) Столп и утверждений истины. М. : Правда, 1990, с. 160.

² Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 37.

³ Там же, с. 46.

ной Булгаковым структуры, нельзя не заметить в ней определенного сходства с построениями Плотина и неоплатоников.

Так же как неоплатоники Булгаков стремится путем введения промежуточных ступеней «развести» несопоставимые, по его мнению, понятия. При этом Абсолют он замыкает в рамки достаточно узкой теологической антиномии, а существование тварного мира, к которому принадлежит человек, относит к антиномии софиологической, в пределах которой только и возможно с точки зрения о. Сергия, догматическое обоснование иконы Христа.

В философской системе о. Сергия идея Софии, воспринятая от Флоренского и имеющая свои корни в греческом платонизме, служит своего рода средним звеном, объединяющим дух и материю, Творца и порожденный им тварный мир. Булгаков обращается к этой идее с целью смягчения изначальной иконологической антиномии, что представляется вполне понятным и оправданным в рамках его философской системы. Таким образом, антиномия иконы строится Булгаковым как частное проявление «софиологической антиномии». На первый взгляд, эта новая, выведенная на основе софиологии антиномия мало отличается от антиномии, являвшейся предметом обсуждения на Седьмом Вселенском соборе. В ней также противопоставляются видимость и невидимость, изобразимость и неизобразимость. Однако при внимательном рассмотрении это сходство оказывается поверхностным.

«Бог изобразим, ибо Он недоступен ведению твари, ей трансцендентен, а вместе с тем Он изобразим, ибо открывается твари, образ Его начертан в ней...»¹ - в этой формулировке, данной Булгаковым, изобразимость Бога выводится из его софийного откровения в мире. Именно в этом кроется коренное отличие позиции о.Сергия от позиции святых отцов, для которых главным основанием изобразимости Бога был реальный факт Его явления во плоти. Икона была для них образным, наглядным свидетельством истины Боговоплощения и в этом качестве практически приравнивалась к Священному Писанию.

¹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 48.

В стремлении рассматривать икону в русле софиологии Булгаков следует направлению, заданному Флоренским, однако, софиологические построения двух философов обнаруживают заметные расхождения. Если у Флоренского христология оказывается в целом за рамками учения о Софии, то у Булгакова учение о Воплощении практически включается в софиологию: «Христологическая антиномия выражает с предельной ясностью общую софиологическую антиномию...»¹. При таком понимании Воплощения оно из Божественного акта нарушающего все законы существования этого мира превращается в наиболее яркое проявление некоей всеобщей закономерности. Стремясь рационально «сгладить» антиномию иконы, Булгаков фактически приходит к переосмыслению христологического догмата. Помещая христологию в русле софиологии, С. Н. Булгаков в результате подменяет понятие явления Бога в мире на размытое «откровение» миру. Как следствие этого вся теория иконы приобретает отчасти пантеистический характер, а иконный образ утрачивает свою конкретность. В самом деле, поскольку Бог, с точки зрения Булгакова, закономерно открывает себя в творении и весь мир софиен, т. е. несет на себе отпечаток божественной мудрости, то и всякое изображение тварного мира может в какой-то степени считаться иконой. В результате понятие иконы у Булгакова с одной стороны расширяется, что позволяет ему говорить о том, что «языческий мир полон икон и иконопочитания»², а с другой стороны сужается, так что икона рассматривается им как разновидность портрета.

Пересмотр Булгаковым святоотеческой богословской традиции и перенесение догматических вопросов на почву софиологии приводит к тому, что догматическое обоснование иконопочитания заменяется у него некоей религиозной апологией изобразительного искусства в целом. В связи с этим икона рассматривается Булгаковым в контексте изобразительного искусства как его неотъемлемая часть. Для Флоренского икона по самому своему мистическому происхождению, как «аполлиническое видение мира духовного», резко отлича-

¹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 46.

² Там же, с. 9.

ется от всякого другого искусства, имеющего по преимуществу дионисийскую природу¹. Для Булгакова, занимающего более «трезвенную» позицию, она, прежде всего, часть мировой художественной традиции. Присоединение иконы к этой традиции ведется не методом приравнивания ее ко всякому живописному изображению, что невольно снизило бы ее статус, а присвоением всякому изображению наименования иконы. При этом взаимоотношения образа и первообраза во всякой иконе строятся по единому принципу, который можно было бы назвать антропологическим.

Способность человека порождать в своем сознании духовные образы явлений этого мира есть для Булгакова главное и достаточное условие существования изобразительного искусства вообще и церковного искусства в частности: «Все имеющее реальность изобразимо для человека, в человеке и через человека, который в себе не только находит мыслеобразы всего сущего, но и имеет способность выражать эти образы, давать их идеальному бытию некую реальность, словом, творить *иконы* мира»². Итак, если Трубецкой рассматривает бытийное значение иконы сквозь призму этических взглядов, а у Флоренского онтология иконы связана с эстетикой, то Булгаков мыслит икону в первую очередь антропологически.

Поскольку икона мыслится отцом Сергием одновременно, как результат человеческого творчества и как отражение облика человека, то и «оправдание» ее строится в духе антроподицеи. Характерно, что рассмотрение такого центрального для иконопочитания вопроса, как вопрос об изобразимости Христа ведется Булгаковым не в традиционном для него русле христологии, а в русле антропологии.

Рассматривая икону как «частный случай» изобразительного искусства, Булгаков и икону Христа разбирает как частный случай портрета. В своих рассуждениях о портрете он стремится утвердить не столько онтологичность *изображения*, сколько *изображаемого*. Именно утверждение вселенской значи-

¹ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с. 38.

² Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 58.

мости человека в единстве его духовной и телесной составляющей является стержнем теории образа, разработанной о. Сергием.

Человек рассматривается Булгаковым в космическом масштабе как соборное человечество – «мирочеловек» или «антропокосмос». Если мир, согласно софиологическим построениям о. Сергия, является «тварной иконой»¹, то человек, будучи вершиной творения, рассматривается им как «сотворенная Богом, но не рукотворная, живая икона Божества»². Булгаков не только буквально утверждает изобразимость Бога в человеке, но и допускает обратную мысль – «человечность свойственна образу Божию»³. Доказав таким образом «иконность» соборного человечества, Булгаков оказывается перед другой проблемой – проблемой создания конкретного живописного изображения «мирочеловека».

Для того чтобы как-то приблизиться к изображению «соборного человечества», очевидно, необходимо создать собирательный и одновременно идеализированный образ. Такой тип изображения характерен, прежде всего, для греческой классики. Именно поэтому Булгаков находит, что «в античном искусстве иконотворение достигает поистине высоких прозрений. Оно есть непосредственное художественное свидетельство о богообразности человека...»⁴.

Попытка Булгакова решить догматическую задачу путем софиологических построений позволяет проследить то скрытое соответствие, которое существует между ортодоксальным святоотеческим богословием и иконой как церковным искусством.

При принятом Сергеем Булгаковым способе рассмотрения иконы естественно встает проблема критерия, по которым можно отделить искусство церковное, предназначенное для почитания и связанное с молитвенной практикой, от искусства светского. Поскольку канон в системе взглядов о. Сергия утрачивает свое онтологическое значение, он не может служить критерием для прове-

¹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М. : «Русский путь», 1996, с. 70.

² Там же, с. 72.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 73.

дения границы между образом, предназначенным для почитания и живописью на религиозную тему. Что же в понимании Булгакова придает иконе «онтологичность», чем объясняется ее мистическая связь с первообразом, без которой невозможно укоренившееся в Церкви представление о чудотворных образах?

Ответ на этот вопрос о. Сергию Булгакову подсказывает учение, занимавшее одно из центральных мест в системе его бытийных представлений – учение об имени. Именованное является для него тем теургическим актом, благодаря которому изображение превращается в икону. «Икона есть наименованный образ, *слово-образ, имя-образ*»¹. Не что иное, как имя является для о. Сергия носителем и средоточием божественной энергии: «Имя есть энергия, сила, семя жизни»². Только логос, обладающий в системе представлений Булгакова большей конкретностью и устойчивостью по сравнению с эйдосом, может обеспечить онтологическую связь образа и первообраза. Надписание имени и слова молитвы – вот та нить, которая связывает для о. Сергия изображение, выполненное красками на деревянной доске с областью Абсолютного Бытия, делает его средоточием Божественной энергии.

Затронутый Сергием Булгаковым вопрос о взаимоотношении образа и слова, заставляет вспомнить теорию Иоанна Дамаскина. Однако, если Дамаскин в целях «оправдания» иконы стремится *приравнять* образ к слову, то Булгаков говорит о необходимости его *присоединения*. В итоге, утверждая онтологичность иконы, как предмета православного культа, Булгаков фактически отказывает в бытийной значимости самому изображению, признает несостоятельность образа в отношении реальной связи с первообразом. Отсутствие или ослабление этой связи приводит к тому, что образ утрачивает также и свое гносеологическое значение – лишенный, сам по себе, реальной связи с Божественным Первообразом он не может рассматриваться как средство постижения Абсолютной Реальности.

¹ Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание. М.: «Русский путь», 1996, с. 90.

² Булгаков С. Н. Философия имени. СПб.: «Наука», 1999, с. 243.

Безразличие С. Н. Булгакова к проблеме канона наводит на предположение о его безразличии к вопросу формы в целом, так как «качество изображения, по мнению Булгакова, ничего не добавляет к онтологичности иконы»¹. Требование качества как каноничности, «правильности» изображения, действительно никак не вытекает из теории образа Булгакова, однако, в ней явно присутствует требование эстетического совершенства. Икона, как образ, для Булгакова, в первую очередь, факт искусства и в этом качестве она должна выражать идею прекрасного. Можно сказать, что иконописный образ в системе взглядов Булгакова онтологичен постольку, поскольку он отражает идею Красоты, которая в бытийном значении «есть столь же абсолютное начало мира, как и Логос»².

Взаимоотношения истины и красоты в иконе П. А. Флоренским и С. Н. Булгаковым понимаются несколько по-разному. Для Флоренского, так же как и для Трубецкого, путь к красоте лежит через мистическое узрение истины. Для Булгакова живописный образ, в том числе и иконный, возникает на основе чувственных впечатлений, красота для него «необходимо имеет субстратом некую телесность»³. Художественное совершенство иконы указывает на ее «богодухновенность», поскольку красота рассматривается как «откровение Третьей ипостаси, Духа Святого», но не являет зримо идеальной сущности изображения. Иконописный образ не рассматривается Булгаковым как явление истины и, соответственно, не может быть «орудием сверхчувственного познания»⁴.

В соответствии с концепцией иконы, разработанной Сергием Булгаковым, единственной нормой, которой должно соответствовать изображение на иконе, является норма эстетическая. Фактически такая позиция утверждает право художника на свободное выражение видения идеи прекрасного, что возлагает на него очень серьезную ответственность. Нельзя не заметить, что в современной

¹ Бонеецкая Н. К. Русский Фауст и русский Вагнер. // С. Н. Булгаков: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2003, с. 883.

² Булгаков С. Н. Свет невечерний. М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2001, с. 393.

³ Там же.

⁴ Флоренский П. А. Иконостас. М. : Искусство, 1995, с.65.

культурной ситуации, характеризующейся признанием равнозначности всех художественных стилей и направлений, эстетический критерий оказывается несколько размытым и ненадежным. Суждения о красоте, при отсутствии единого устойчивого стиля оказываются целиком во власти субъективного восприятия и вкуса.

В данном случае мы сталкиваемся с проблемой соединения свободы самовыражения и поиска объективно прекрасного, которая представляется едва ли не основным противоречием не только церковного искусства, но и художественного творчества в целом.

Итак, икона рассматривается Сергеем Булгаковым в двух аспектах: как художественный образ и как предмет православного культа. Как произведение живописи икона не имеет «специфического» онтологического статуса и рассматривается в русле общей софиологической теории образа. Понимание иконы как предмета православного культа связано для Булгакова с имяславием и учением о Божественных энергиях. В этом контексте икона приобретает особое значение, поскольку объединяет в себе энергию имени и молитвы. При этом связь материального мира с идеальной реальностью, представляет собой не пассивное созерцание, а активное динамическое взаимодействие. Булгакову в целом чужд спиритуалистический уклон, ощутимый в теории Флоренского. В то время как для о. Павла икона либо «доска и краски», недостойные почитания, либо «видение ноумена», исключая материальность, для Булгакова она – материя, пронизанная энергией. Можно сказать, что о. Сергей видит в иконе не границу тварного и нетварного миров, а область их актуального взаимодействия.

Предложенное С. Н. Булгаковым энергийное понимание иконы представляет собой определенный шаг на пути ее «онтологизации», однако, эта теория не затрагивает ее формальную сторону: изображение, которым, в сущности является икона, не играет никакой роли в процессе связи энергии и материи, а именование и освящение не отражаются на восприятии образа молящимися. Это рассогласование в понимании сущности иконы отражает некоторую раз-

двоенность самой системы бытийных представлений о. Сергия. Согласно софиологической доктрине переход от Абсолюта к миру основывается на поступательном принципе – София выступает в качестве «промежуточного звена» между миром и Абсолютом и, при этом, сама разделяется на Софию Тварную и Софию Нетварную. В то же время, в энергийной концепции отсутствует это промежуточное звено: «Паламитское богословие у Булгакова предстает не как иерархическая структура зеркального отражения света Божества в творении, но как присутствие нетварного света в том, что сотворено»¹.

Несмотря на устремление С. Н. Булгакова объединить философскую мысль и учение православной церкви Софийная онтология и философия имени не складываются в единую последовательную систему. Отсутствие органической целостности в метафизических построениях Булакова приводит к тому, что разработанная им философская концепция иконы внутренне распадается на два направления – теорию художественного образа и теорию сакрального изображения. Каждое из этих направлений вскрывает определенную грань в онтологической сущности иконы, но не одно из них не способно полностью охватить значение иконы как цельного явления.

¹ Семаева, И. И. Традиции исихазма в русской религиозной философии первой половины XX века. М. : МПУ, 1993, с. 70.

Заключение

Подводя итоги, хочется еще раз выделить основные моменты идейных и методологических принципов русского христианского платонизма, создающие благоприятную основу для формирования философии иконы.

В первую очередь это, характерная для Владимира Соловьева и его последователей «онтологизация эстетики» (или даже эстетизация онтологии), базирующаяся на платонической интуиции неразрывного единства Истины, Добра и Красоты.

Второй момент, который представляется не менее существенным – личностное понимание Абсолюта и, логически вытекающий из этой установки интерес к человеческой личности. Человек, созданный по образу и подобию Божественной Личности, играет роль «второго абсолютного» и занимает высокую ступень в бытийной иерархии. В построениях представителей философии всеединства он рассматривается как неповторимая, бесконечно сложная бессмертная сущность, наделенная способностью воплощать в себе и зримо являть идеал богоподобия.

Несомненно важным с точки зрения теории иконы, как парадоксального изображения ноуменального мира, является также образное, эйдетическое понимание идеи. Платоновская интуиция умозрения, интеллектуального созерцания, некоторой зрительной «осязательности» мысли находит у русских платоников свое естественное продолжение и развитие. С особой силой это стремление к созерцанию идей проявилось у Павла Флоренского. Однако истоки такого визионерского подхода к истине обнаруживаются в учении о Софии Владимира Соловьева. Роль софиологии в разработке философии иконы представляется неоднозначной, однако, нельзя не заметить, что именно представители софийного идеализма обратились к исследованию иконы. Софиология – это теория, стремящаяся разрешить проблему разделенности духовного и материального мира, это напряженный поиск путей их соединения. Икона, по своему за-

мыслу и назначению, призвана облегчить молящемуся путь к Богу и насельникам Его Царства.

Таким образом, икона, как попытка средствами живописи выразить, «воплотить» истину о духовной реальности, связана с узловыми вопросами философии платонизма: взаимоотношение мира идеальных сущностей и материального мира и отражение идеи в материальной форме (отображение первообраза в изображении).

Кроме того, обращение к иконе позволяет подойти к такой важной с точки зрения платонизма проблеме, как взаимосвязь слова и образа. В иконе мы видим не только совмещение изображения и текста, но и попытку найти между ними максимально точное соответствие, отразить онтологическое единство логоса и эйдоса. Это единство зримого образа, созданного по законам гармонии и мысли, выраженной в слове и обращенной к внутреннему зрению, выражает идею, столь важную для представителей русского платонизма – идею единства истины и красоты.

Парадоксальный характер иконы, стремящейся вместить абсолютное содержание в относительную форму, внутренне соответствует антиномическому принципу, на котором основывается христианская догматика и который используется мистическим и энергийным богословием. Вследствие этого, философская теория иконы может развиваться только на основании платонизма обогащенного христианскими идеями и направленного на соединение с основами христианской веры.

Философское осмысление иконы в трудах представителей философии всеединства не только строится в русле разрешения центральных проблем христианского платонизма, но и отражает основную направленность теоретической мысли каждого из исследователей. Так можно заметить, что в работах Е. Н. Трубецкого теория иконы тесно связана с этическими проблемами, стержнем которых, несомненно, является для Евгения Николаевича вопрос о смысле жизни.

Для Павла Флоренского исследование иконы – это путь к решению проблемы отражения идеи в материи. Икона для него – символ, обладающий максимумом прозрачности, раскрывающий сокровенные глубины идеальной реальности. При этом высокие художественные качества лучших образцов иконописи оказываются убедительным доказательством их близости к высшему эстетически совершенному миру.

У Сергея Николаевича Булгакова икона теснее всего оказывается связанной с антропологией, философией имени, софиологией.

Можно заметить, что путь разрешения главной философской проблемы иконы – проблемы взаимоотношений образа и первообраза в трудах Е. Н. Трубецкого, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова определяется «способом» взаимодействия материального мира и идеального бытия и характером взаимоотношений твари и Абсолюта принятыми в той или иной системе. При этом дуалистический характер системы Е. Н. Трубецкого приводит к разрыву, временной и пространственной удаленности изображения от первообраза, что не позволяет ему выйти на уровень онтологического понимания иконы. Область философского понимания иконы ограничивается для него гносеологией – иконописные образы рассматриваются им как отражение наиболее общих черт абсолютного бытия.

Максимальное сближение идеи и ее материального воплощения в рамках софиологической теории П. А. Флоренского позволяют ему придать иконе онтологический статус и поднять ее гносеологическую значимость до степени непосредственного «узрения» истины, однако, наблюдающийся в его системе разрыв между Абсолютной Личностью и Софией создает непреодолимые трудности для обоснования изобразимости Христа.

Включение С. Н. Булгаковым иконы в иерархическую систему соединения Абсолюта и материи, помещение ее в область «софийного бытия» приводит к снижению онтологического статуса изображения, к размыванию специфических черт сакрального образа. В результате, бытийная значимость иконы как предмета православного культа утверждается путем «параллельного» при-

соединения к теории образа концепции имяславия, позволяющей связать теорию иконы с идеями православного энергетизма.

Сделанные выводы позволяют заключить, что на основе русского платонизма возникает оригинальное явление философской мысли, которое можно назвать философией иконы. Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков в своих трудах не только каждый по-своему выявили онтологический, гносеологический, эстетический, этический аспекты иконы, но и показали их взаимную обусловленность. При этом можно заметить платонические установки представителей философии всеединства, с одной стороны, создают условия для возникновения и развития философии иконы, с другой же стороны, являются причиной определенных расхождений созданных ими теорий с церковной традицией ее восприятия и понимания. Особенно показательны в этом отношении философские построения Флоренского и Булгакова. На примере созданных ими теорий образа можно легко заметить, как использование для философского анализа и обоснования иконы «неканонической» с точки зрения христианского учения теории Софии приводит к трудностям в понимании канонического церковного искусства.

Проведенный анализ философских концепций иконы, разработанных представителями русского платонизма, не позволяет полностью принять какую-либо из них в качестве полного и безупречного истолкования ее сущности. В то же время каждая из них вносит свой вклад в понимание иконы, каждая, в соответствии с идеями основателя философии всеединства, обладает частицей цельной истины. Можно предположить, что путь к наиболее полному и глубокому пониманию иконы лежит на пути синтеза и обогащения тех идей, которые были заложены Евгением Трубецким, Павлом Флоренским и Сергеем Булгаковым.

Список литературы

1. Абрамов, А. И. Сборник научных трудов по истории русской философии [Текст] / А. И. Абрамов. – М. : Круг, 2005. – 544 с.
2. Абрамов, А. И. Оценка философии Платона в русской идеалистической философии [Текст] / А. И. Абрамов // Платон и его эпоха. – М., 1979. – С. 233 – 339.
3. Абрамов, А. И. Философия всеединства Владимира Соловьева и традиции русского платонизма [Текст] / А. И. Абрамов // История философии. – 2000. - № 6. – С. 34-65.
4. Аверинцев, С. С. София [Текст] : словарь. – Киев : Дух і літера, 2001. – 405 с.
5. Аверинцев, С. С. Другой Рим [Текст] : избранные статьи / С. С. Аверинцев. – СПб. : Амфора, 2005. – 366 с.
6. Аверинцев, С. С. Эволюция философской мысли [Текст] / С. С. Аверинцев // Культура Византии IV – первой половины VII веков. – М., 1984. - С. 68 – 73.
7. Акулинин, В. Н. Философия всеединства: от В. С. Соловьева к П. А. Флоренскому [Текст] / В. Н. Акулинин. – Новосибирск : Наука, 1990. – 158 с.
8. Андроник (Трубачев ; игумен). Священник Павел Флоренский / Андроник // Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. - М., 1995. - С. 6.
9. Античные мыслители об искусстве [Текст]. - М.: Искусство, 1938. – 416 с.
10. Асмус, В. Ф. Историко-философские этюды [Текст] / В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1984. – 318 с.
11. Асмус, В. Ф. Платон [Текст] / В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1975. – 220 с.
12. Асмус, В. Ф. Античная философия [Текст] / В. Ф. Асмус. – М. : Высшая школа, 2001. – 400 с.
13. Армстронг, Артур Х. Истоки христианского богословия. Введение в античную философию [Текст] / Артур Х. Армстронг. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2003 – 256 с.

14. Баранов, В. А. Неоплатоническое учение о тонком теле и его параллели в богословии поздней античности [Текст] / В. А. Баранов // Универсум платоновской мысли : материалы XI платоновской конференции. - СПб., 2003. – С. 84-89.
15. Безансон, Ален. Искусство и Христианство [Текст] / Ален Безансон // Русская мысль. – Париж, 1999. – 1-8 июля.
16. Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства [Текст] / Х. Бельтинг. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
17. Бердяев, Н. А. О земном и небесном утопизме [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа : <http://www.zhurnal.ru/magister/library/philos/berdyaev/berdn075.htm>
18. Бердяев, Н. А. Типы религиозной мысли в России. Возрождение православия [Текст] / Н. А. Бердяев // С. Н. Булгаков : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2003. – С. 748-781.
19. Бодров, В. Н. Сергей Булгаков: софиологическое видение мира [Текст] / В. Н. Бодров // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 1989. - №5. – С. 55-64.
20. Бойков, В. Ф. Соловьиная песнь русской философии [Текст] / В. Ф. Бойков // Соловьев : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 567-608.
21. Бонецкая, Н. К. П. А. Флоренский и «новое религиозное сознание» [Текст] / Н. К. Бонецкая // П. А. Флоренский : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 645-663.
22. Бонецкая, Н. К. Русский Фауст и русский Вагнер [Текст] / Н. К. Бонецкая // С. Н. Булгаков : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2003. – С. 854-884.
23. Бор, Нильс. Избранные научные труды [Текст] : Т. 2 / Нильс Бор. – М. : Наука, 1971. – 583 с.
24. Булгаков, С. Н. Автобиографические заметки. Дневники. Статьи [Текст] / С. Н. Булгаков. – Орел, 1998. – 112 с.
25. Булгаков, С. Н. Икона и иконопочитание [Текст] / С. Н. Булгаков. – М. : Крутицкое Патриаршее Подворье «Русский путь», 1996. – 158 с.

26. Булгаков, С. Н. Основные мотивы философии хозяйства в платонизме и раннем христианстве [Текст] / С. Н. Булгаков. – М., 1916. – 75 с.
27. Булгаков, С. Н. Православие [Текст] : очерки учения православной церкви / С. Н. Булгаков // Православие. – Харьков : Фолио, 2001. – С. 6-273.
28. Булгаков, С. Н. Свет невечерний [Текст] : созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. – М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2001. – 672 с.
29. Булгаков, С. Н. Тихие думы [Текст] / С. Н. Булгаков. – М. : Республика, 1996. – 509 с.
30. Булгаков, С. Н. Трагедия философии [Текст] // Булгаков, С. Н. Сочинения. Т. 1 / С. Н. Булгаков. – М. : Наука, 1993. – С. 311-519.
31. Булгаков, С. Н. Философия имени [Текст] / С. Н. Булгаков. – СПб. : «Наука», 1999. – 447 с.
32. Булгаков, С. Н. От Марксизма к идеализму [Текст] / С. Н. Булгаков. - СПб., 1913. – 212 с.
33. Булгаков, С. Н. Икона, ее содержание и границы [Текст] / С. Н. Булгаков // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 261 – 281.
34. Буслаев, Ф. И. О русской иконе [Текст] / Ф. И. Буслаев. – М. : Фонд «Благовест», 1997. – 256 с.
35. Буслаев, Ф. И. Общие понятия о русской иконописи [Текст] / Ф. И. Буслаев // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 113 – 122.
36. Бычков, В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы [Текст] / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 1994. – 336 с.
37. Бычков, В. В. Русская средневековая эстетика XI – XVII века [Текст] / В. В. Бычков. – М. , 1990. – 640 с.
38. Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики [Текст] / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 408 с.

39. Бычков, В. В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма [Текст] / В. В. Бычков // История философии. – М., 1999. – № 4. – С. 3 – 43.
40. Бычков, В. В. Эстетический лик бытия. Умозрения Павла Флоренского [Текст] / В. В. Бычков. – М. : Прогресс, 1999. – 64 с.
41. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика [Текст] / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 2007. – 743 с.
42. Вейдле, Владимир. О религиозном корне русского искусства [Текст] / Владимир Вейдле // Богословие образа. Икона и иконописцы : антология. – М. : Паломник, 2002. – С. 405-416.
43. Вениамин Федченков (митрополит). О богослужении православной церкви [Текст] / Вениамин Федченков. – Троице-Сергиева Лавра : Отчий дом, 1999. – 582 с.
44. Вздорнов, Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век [Текст] / Г. И. Вздорнов. – М.: Искусство, 1986. - 382 с.
45. Волоцкий, Иосиф. Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон [Текст] / Иосиф Волоцкий // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 34 – 44.
46. Гаврюшин, Н. К. Рыцарь Софии на перепутьях религиозной эстетики [Электронный ресурс] / Н. К. Гаврюшин. – Режим доступа : <http://humanities.edu.ru/db/msg/25444>.
47. Гаврюшин, Н. К. Вехи русской религиозной эстетики [Текст] / Н. К. Гаврюшин // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 7 – 34.
48. Гайденко, П. П. Владимир Соловьев и философия серебряного века [Текст] / П. П. Гайденко. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
49. Гараева, Г. Ф. Софийный идеализм как историко-философский феномен [Текст] / Г. Ф. Гараева. – М. : Издательство МГУ, 2000. – 302 с.

50. Гидиринский, В. И. Введение в русскую философию: типологический аспект [Текст] / В. И. Гидиринский. – М. : Русское слово, 2003. – 320 с.
51. Гоготишвили, Л. А. Лосев, исихазм и платонизм [Текст] / Л. А. Гоготишвили // Лосев, А. Ф. Имя / А. Ф. Лосев. - СПб., 1997. – С. 3-12.
52. Голейзовский, Н. К. Исихазм и древнерусская живопись XIV – XV вв. [Текст] / Н. К. Голейзовский // Византийский временник. - 1965. – Т. 26. - С. 196-210.
53. Гомбрих, Эрнст. История искусства [Текст] / Эрнст Гомбрих. – М. : Изд-во АСТ, 1998. – 688 с.
54. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолствующих [Текст] / Григорий Палама ; пер., послесл., прим. В. Вениаминова. - М., 1995. – 311 с.
55. Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания [Текст] / Иоанн Дамаскин. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 192 с.
56. Дионисий Ареопагит. О мистическом богословии [Текст] / Ареопагит Дионисий // Мистическое богословие Восточной Церкви : пер. с древнегреч. / сост. и предисл. Л. С. Кукушкина. - М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2001. - С. 572–586.
57. Дунаев, М. М. Своеобразие русской религиозной живописи [Текст] / М. М. Дунаев. – М. : Филология, 2001. – 221 с.
58. Дунаев А. Г., Флоренский П. В. Об издании «Иконостаса» [Текст] / А. Г. Дунаев, П. В. Флоренский // Флоренский П. А. Иконостас. – М.: Искусство, 1995. – С. 20 – 28.
59. Евдокимов П. Искусство иконы. Клин: Христианская жизнь, 2005. – 383 с.
60. Евлампиев, И. И. Религиозный идеализм С. Н. Булгакова: «за» и «против» [Текст] / И. И. Евлампиев // С. Н. Булгаков : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2003. – С. 7-59.
61. Евлампиев, И. И. Русская философия в поисках Абсолюта [Текст] : в 2-х т. Т. 1 / И. И. Евлампиев. – СПб. : Алетейя, 2000. – 415 с.

62. Евлампиев, И. И. Русская философия в поисках Абсолюта [Текст] : в 2-х т. Т. 2 / И. И. Евлампиев. – СПб. : Алетейя, 2000. – 430 с.
63. Евлампиев, И. И. Философские и правовые воззрения Евгения Трубецкого [Текст] / И. И. Евлампиев // Трубецкой Е. Н. Труды по философии права. – СПб, 2001. – С. 4 – 40.
64. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) [Текст] / Л. Ф. Жегин. – М. : Искусство, 1970. – 216 с.
65. Зеньковский, В. В. История русской философии [Текст] / В. В. Зеньковский. – Харьков : Фолио ; М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 896 с.
66. Зяблицев, Г. Платон и святоотеческое богословие [Текст] / Г. Зяблицев // Богословские труды : сборник. - М., 1996. – Вып. 32. - С. 235–259.
67. Иванов, А. В. Философско-богословская идея Софии [Текст] : современный контекст истолкования / А. В. Иванов // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 1996. - № 2. – С. 3–18.
68. Иванова, Е. И. Наследие о. Павла Флоренского: а судьи кто? [Текст] / Е. И. Иванова // П. А. Флоренский : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 605-620.
69. Исупов, К. Г. Павел Флоренский: наследие и наследники [Текст] / К. Г. Исупов // П. А. Флоренский: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 8-30.
70. Кено, Мишель. Икона. Окно в вечность [Текст] / Мишель Кено. – Минск : Белосток, 2001. – 144 с.
71. Климов, О. С. Опыт безмолвия: Человек в мирозерцании византийских исихастов [Текст] / О. С. Климов. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2000. – 87 с.
72. Корольков, А. А. Русская духовная философия [Текст] / А. А. Корольков. – СПб. : Из-во РХГИ, 1998. – 234 с.
73. Кроха, В. А. Иконопочитание до и после Иоанна Дамаскина [Текст] / В. А. Кроха // Дамаскин, Иоанн. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 5-26.

74. Кувакин, В. А. Религиозная философия в России. Начало XX века [Текст] / В. А. Кувакин. – М. : Мысль, 1980. – 309 с.
75. Кувакин, В. А. Философия Владимира Соловьева [Текст] / В. А. Кувакин. – М. : Знание, 1988. – 62 с.
76. Кутковой, В. С. Икона и портрет [Текст] / В. С. Кутковой // Духовные начала русского искусства и образования : материалы V Всероссийской научной конференции с международным участием / сост. В. А. Моторин. - Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2005. – С. 320-366.
77. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала 16 века [Текст] / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1983. – 139 с.
78. Лепяхин, В. В. Икона и иконичность [Текст] / В. В. Лепяхин. – СПб. : Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. – 399 с.
79. Логинова, М. В. Проблема выразительности в эстетике В. С. Соловьева, С. Н. Франка, А. Ф. Лосева [Текст] : дис.... канд. филос. наук / М. В. Лепяхин. - М., 1994. – 226 с.
80. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: АСТ, 2000. – 846с.
81. Лосев, А. Ф. Комментарии [Текст] / А. Ф. Лосев // Федон, Пир, Федр, Парменид : пер. с древнегреч. / общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; примеч. А. Ф. Лосева, А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1999. – 528 с.
82. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
83. Соловьев, В. С. Критика отвлеченных начал [Текст] / В. С. Соловьев // Вл. Соловьев. Сочинения. Т. 1 / Вл. Соловьев. – М., 1990. - С. – С. 3-32.
84. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 185 с.
85. Лосев А. Ф. Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 383с

87. Лосев, А. Ф. Бытие. Имя. Космос [Текст] / А. Ф. Лочев. - М. : Мысль, 1990. – 1993 с.
88. Лосский, Н. О. История русской философии [Текст] / Н. О. Лосский. – М. : Прогресс, 1994. – 456 с.
89. Любимов, Л. Д. Искусство Древней Руси [Текст] : книга для чтения / Л. Д. Любимов. - М. : Просвещение, 1974. – 336 с.
90. Любищев, А. А. Линии Демокрита и Платона в истории культуры [Текст] / А. А. Любищев. - СПб. : Алетейя, 2001. – 237 с.
91. Майоров, Г. Г. Роль Софии-Мудрости в истории происхождения философии [Текст] / Г. Г. Майоров // Логос. - 1991. - № 2. – С. 139-151.
92. Майоров, Г. Г. Философия как искание Абсолюта. Опыты теоретические и исторические [Текст] / Г. Г. Майоров. - М. : Едиториал УРСС, 2004. – 416 с.
93. Моисеев, В. И. Логика всеединства [Текст] / В. И. Моисеев. – М. : ПЕРСЭ, 2002. – 415 с.
94. Никитина, Н. И. Проблема пространства в философии Павла Флоренского [Текст] / Н. И. Никитина // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 1998. - № 6. – С. 45-51.
95. Носов А. А. Политик в философии [Текст] / А. А. Носов // Е. Н. Трубецкой. Миросозерцание В. С. Соловьева.
96. Панофски, Эрвин. Idea [Текст] : к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Эрвин Панофски. – СПб. : Аксиома, 1999. – 228 с.
97. Платон, Федон, Пир, Федр, Парменид [Текст] : пер. с древнегреч. / общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; примеч. А. Ф. Лосева, А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1999. – 528 с.
98. Платон. Государство. Законы. Политик [Текст] / Платон. – М. : Мысль, 1998. – 798 с.
99. Половинкин, С. М. П. А. Флоренский: Логос против Хаоса [Текст] / С. М. Половинкин // П. А. Флоренский: pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2001. – С. 625–644.

100. Попова, О. С. Византийские иконы VI – XV вв. [Текст] / О. С. Попова // История иконописи. – М. : АРТ-БМБ, 2002. – С. 41-94.
101. Припачкин, А. П. Иконография Господа Иисуса Христа [Текст] / А. П. Припачкин. – М. : Паломник, 2001. – 233 с.
102. Раушенбах, Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие [Текст] / Б. В. Раушенбах. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 320 с.
103. Реформатская, М. А. Умозрение в красках [Текст] / М. А. Реформатская // Творчество. – 1992. - № 1. - С. 26-28.
104. Родькин, П. Новое визуальное восприятие. Современное визуальное искусство в условиях нового перцептуального вызова [Текст] / П. Родькин. - М. : Изд-во журнала «Юность», 2003. – 121 с.
105. Савина, С. Г. Иконография. Богословские очерки иконографического извода [Текст] / С. Г. Савина. – СПб. : Церковь и культура, 2000. – 304 с.
106. Сапронов, П. А. Русская философия. Опыт типологической характеристики [Текст] / П. А. Сапронов. – СПб. : Церковь и культура, 2000. – 396 с.
107. Светлов, Р. В. «Русский Платон». Платонизм в русской культуре [Текст] / Р. В. Светлов // Платон: pro et contra. - СПб. : РХГИ, 2001. – 725 с.
108. Семаева, И. И. Традиции исихазма в русской религиозной философии первой половины XX века [Текст] / И. И. Семаева. - М. : МПУ, 1993. – 243 с.
109. Сербиенко, В. В. К вопросу о традиции платонизма в русской философии и в творчестве Вл. Соловьева (памяти А. И. Абрамова) [Текст] / В. В. Сербиенко // Вопросы философии. – 2003. - № 6. – С. 128-135.
110. Соловьев, В. С. Критика отвлеченных начал [Текст] / В. С. Соловьев // Вл. Соловьев. Сочинения. Т. 1 / Вл. Соловьев. – М., 1990. - С. 691.
111. Соловьев, В. С. Оправдание добра [Текст] // Сочинения. Т. 1 / В. С. Соловьев. - Изд. 2-е. - М., 1990. - С. 47-548.
112. Соловьев, В. С. Чтения о богочеловечестве [Текст] : статьи / В. С. Соловьев. – СПб. : Худ. лит. Санкт. Петерб. отд-е, 1994. – 527 с.
113. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика [Текст] / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – 699 с.

114. Тарабукин, Н. М. Смысл иконы [Текст] / Н. М. Тарабукин. - М. : Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. – 204 с.
115. Таран, Р. Бытие образа и образ бытия. Теория образа Иоанна Дамаскина [Электронный ресурс] / Р. Таран. – Режим доступа : <http://eikon.org.ru/article.php/20050413211545944>
116. Тихолаз, А. Платон и платонизм в русской религиозной философии второй половины XIX – начала XX веков [Текст] / А. Тихолаз. – Киев : ВиРа «Инсайт», 2003. – 368 с.
117. Трубецкой, Е. Н. Смысл жизни [Текст] / Е. Н. Трубецкой. - М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2000. – 656 с.
118. Трубецкой, Е. Н. Свет Фаворский и преображение ума [Текст] / Е. Н. Трубецкой // П. А. Флоренский: pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2001. – С. 283-313.
119. Трубецкой Е. Н. Этюды по русской иконописи [Текст] / Е. Н. Трубецкой // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. - М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. – С. 337 – 443.
120. Трубецкой, Е. Н. Мирозерцание Владимира Соловьева [Текст]. В 2-х т. Т. 1 / Е. Н. Трубецкой. – М. : Медиум, 1995. – 606 с.
121. Трубецкой, Е. Н. Мирозерцание Владимира Соловьева [Текст]. В. 2-х т. Т. 2 / Е. Н. Трубецкой. – М. : Медиум, 1995. – 606 с.
122. Трубецкой, Е. Н. Труды по философии права [Текст] / Е. Н. Трубецкой. – СПб., 2001. – 326 с.
123. Тульпе, И. А. Метафизика православия в его иконе [Текст] / И. А. Тульпе // Религия и культура: Россия, Восток, Запад : сб. статей. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003.– С. 7-34.
124. Успенский, Б. А. Семиотика иконы [Текст] // Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 221-296.
125. Успенский, Л. А. Богословие иконы [Текст] / Л. А. Успенский. – М. : Паломник, 2001. – 474 с.

126. Успенский, Л. А. На путях к единству? [Текст] / Л. А. Успенский // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / под общ. ред. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – 400 с.
127. Феодор, Студит. О почитании икон [Текст] / Студит Феодор // Великое оглашение. Ч. II. - М. : Издательство им. Свт. Игнатия Ставропольского, 2001. - С. 307-311.
128. Философская энциклопедия [Текст] : в 5 т. Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 740с.
129. Флоренский, П. А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях [Текст] / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
130. Флоренский, П. А. Общечеловеческие корни идеализма [Текст] / П. А. Флоренский // Философские науки. – 1991. - № 11. – С. 106-119 ; № 12. – С. 62 – 70.
131. Флоренский, П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (1) Столп и утверждений истины [Текст] / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 490 с.
132. Флоренский, П. А. Собрание сочинений. Т. 1 (2) Столп и утверждений истины [Текст] / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 839 с.
133. Флоренский, П. А. Собрание сочинений [Текст]. Т. 2. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 446 с.
134. Флоренский, П. А. Смысл идеализма [Текст] / П. А. Флоренский. - Сергиев Посад, 1915. - 212 с.
135. Флоренский, П. А. Собрание сочинений. Философия культа (опыт православной антропологии) [Текст] / сост. и ред. игумен Андроник (Трубачев). – М. : Мысль, 2004. – 685с.
136. Флоренский, П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание [Текст] / П. А. Флоренский – М. : Моск. Рабочий, 1992. – 560 с.

137. Флоренский, П. А. Обратная перспектива [Текст] / П. А. Флоренский // Философия русского религиозного искусства XVI – XX веков : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – 400 с.
138. Флоренский, П. А. Иконостас [Текст] / П. А. Флоренский - М. : Искусство, 1995. – 254с.
139. Флоренский, П. А. Платонизм и иконопись [Текст] // Иконостас / П. А. Флоренский. - М. : Искусство, 1995. – С. 191 – 199.
140. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств [Текст] // Сочинения : в 4 т. Т. 2 / П. А. Флоренский. – М. : Мысль, 1996. – С. 370-382.
141. Флоровский, Г. В. Прот. Восточные отцы V – VIII веков [Текст] / Г. В. Флоровский. – М. : Паломник, 1992. – 260 с.
142. Флоровский Г. В. Прот. Пути русского богословия [Текст] / Г. В. Флоровский. – Киев : Христианско-благотворительная ассоциация «Путь к истине», 1991. – 599 с.
143. Фудель, С. И. Об о. Павле Флоренском (1882 – 1943) [Текст] /С. И. Фудель // П. А. Флоренский: pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2001. – С. 49 – 140.
144. Хоружий, С. С. Миросозерцание Павла Флоренского [Текст] / С. С. Хоружий. – Томск : Водолей, 1999. – 234 с.
145. Хоружий, С. С. О старом и новом [Текст] / С. С. Хоружий. – СПб. : Алетейя, 2000. – 477 с.
146. Хоружий, С. С. О философии священника Павла Флоренского [Текст] / С. С. Хоружий // П. А. Флоренский. Столп и утверждение истины / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – С. VI – XVI.
147. Хоружий, С. С. София – Космос – материя [Текст] : устои философской мысли отца Сергия Булгакова. / С. С. Хоружий // С. Н. Булгаков: pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2003. – С. 818-853.
148. Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб. 1994
149. Хоружий С.С. Философский символизм П. А. Флоренского и его жизненные истоки / С. С. Хоружий // П. А. Флоренский: pro et contra. – Спб.: РХГИ, 2001. – С. 521-553.

150. Хохлова, Е. И. Человек и культура в творчестве С. Н. Булгакова [Текст] / Е. И. Хохлова. – Орел : Вариант В., 1999. – 113с.
151. Чернышова, А. Н. Философия исихазма и формирование архетипов древнерусского религиозного искусства (эстетический анализ иконописи XIV – XVI вв.) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / А. Н. Чернышова. – М., 1998. – 24 с. - Библиогр.: с. 24.
152. Шёнборн, К. Икона Христа. Богословские основы [Текст] / К. Шёнборн. – Милан ; Москва : Христианская Россия, 1999. – 230 с.
153. Шишкин, А. Б. Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского [Текст] / А. Б. Шишкин // П. А. Флоренский: pro et contra. – Спб. : РХГИ, 2001. – С. 714-727.
154. Щекотов, Н. М. Избранные статьи [Текст] / Н. М. Щекотов. - М. : Советский художник, 1963. – 234 с.
155. Языкова, И. К. Богословие иконы [Текст] / И. К. Языкова. – М. : Изд-во Общедоступного Православного Университета, 1994. – 212 с.
156. Якимец, К. Я. Флакончик [Текст] / К. Я. Якимец // Вопросы философии. – 2002. - № 6. – С. 137-148.
157. Яковенко, Б. В. История русской философии [Текст] / Б. В. Яковенко. – М. : Республика, 2003. – 510 с.