

С. А. Колесников

БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО: МЕТАФИЗИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОСТИ

Основная цель статьи — рассмотрение особенностей богословского искусствоведения священника Павла Флоренского. Научная новизна представленного текста состоит в определении новых и важных аспектов художественно-теологической системы взглядов о. Павла Флоренского, основанных на решении проблемы взаимоотношения духовного и материального, взаимопроникновения вещественного и возвышенного в процессе написания иконы. Актуальность исследования определена значимостью для современной культуры духовно-эстетического и духовно-нравственного ресурсов, определяющих общекультурный уровень цивилизации. Методологическую основу составляют культурно-исторический, сравнительный и ценностный методы: они обуславливают стратегию научно-исследования и полученные результаты. Результатом является определение в богословии иконы о. Павла Флоренского системы категорий, включающих метафизичность, глубокий символизм, духовно-продуктивную связь процесса написания иконы с религиозно-нравственным совершенствованием личности иконописца и молящегося. Кроме того, к результатам исследования можно отнести выявление параметров духовного и религиозного состояния иконописца, обоснование отдельных дидактико-религиозных методик, направленных на достижение высокохудожественного результата. Итогом исследования можно считать выявление специфики хронологического и пространственного мировосприятия в процессе создания иконы, формирующего континуум иконного мира.

Ключевые слова: православие и искусство, богословие иконы, икона, священник Павел Флоренский, иконостас, метафизика, духовно-эстетическое воспитание, пространство иконы, время иконы.

Одним из важнейших в богословской системе о. Павла Флоренского являлся вопрос взаимоотношения духовного и материального, взаимопроникновения вещественного и возвышенного. Нужно помнить, что даже свое священство о. Павел Флоренский видел как судьбоносный узел подлинно — т. е. духовно наполненных — практических проблем, а не того материально-бытового практицизма, который и претендует на «практическую» мудрость, мудрость мира сего. Для о. П. Флоренского участие в богослужении в качестве священника являлось наиболее приемлемой формой раскрытия в духовно-практическом, а не только умозрительном, аспекте подлинной красоты и глубины реального мира. Неслучайно Е. Н. Трубецкой писал: «Флоренский показал, сколько эти красоты, как иконописание, так и богослужения, могут дать для углубления религиозного и философского понимания веры» [Флоренский, 1996b, 290]. Священство как практическое прикосновение к высшей красоте, кстати, напрямую соотношенное с красотой художественного образа, создаваемого человеком как на иконе, так и своей собственной жизнью, оказывалось для о. Павла Флоренского своеобразным художественным «полотном», красками на которой ставились факты его собственной биографии.

Сергей Александрович Колесников — доктор филологических наук, проректор по научной работе Белгородской духовной православной семинарии (с миссионерской направленностью), профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Белгородского юридического института МВД России (skolesnikov2015@yandex.ru).

Из подобного понимания соотнесенности бытового и бытийного и вытекала вся богословско-искусствоведческая концепция П. А. Флоренского. Икона, согласно Флоренскому, являет собой особый «алгоритм» преобразования материального мира во всех аспектах его проявления. Преобразующий потенциал духовности иконы настолько велик, что даже материал — а шире, материя, — из которого делается икона, обретает, с точки зрения о. П. Флоренского, иные, вне-материальные качества. Икона становится доказательством способности материи к одухотворенности, к преображенности, своеобразным «островком» вне-материальности, над-материальности.

Конечно, такое восприятие не означало превращение иконы в фетиш, не превращалось в «идолопоклонение» (прп. Иоанн Дамаскин). Святоотеческое наставление св. Иоанна Дамаскина «когда увидишь бестелесного ради тебя вочеловечившимся, тогда делай изображение человеческого Его вида. Когда невидимый, облекшийся в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося» [Иоанн Дамаскин, 2001, 12] являлось определяющим положением богословия иконы о. Павла Флоренского. Вместе с тем о. П. Флоренский, осмысляя духовное воздействие иконы на молящегося, желал обосновать возможность преобразования реального мира в иконном предстоянии.

Сам иконостас, по мнению о. П. Флоренского, есть подтверждение преображенно-материального «статуса» иконы. «Иконостас, — пишет он, — есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение» [Флоренский, 1995, 62]. Призрачность материального раскрывается в иконе и одновременно подчеркивается значительность духовного.

Отчетливо это обнаруживается при рассмотрении иконостаса как живой стены, где святые — «живые камни» — соединяют «жизнь здешнюю с жизнью тамошней» [Флоренский, 1995, 61]. Показательно, что и у другого исследователя иконописи, Е. Трубецкого, в известной работе «Умозрение в красках» подчеркивается эта органическая архитектурность иконы: «Есть иконописные изображения, самое название коих указывает на архитектурный замысел; такова, например, „Богородица Нерушимая Стена“ в киевском Софийском соборе: поднятыми кверху руками Она как бы держит на Себе свод главного алтаря» [Трубецкой, 1994, 9]. Синтез стены и образа, возможный только в рамках иконы, преобразует материальную каменную стену, на которой изображены святые иконы. Грубая материя стен превращается в портал, указывающий «полу-слепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной их косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном, после того как оказались они недоступными речи в обыкновенный голос» [Флоренский, 1995, 62]. Живая архитектурность иконы позволяет придавать всему, к чему прикасается рука иконописца, будь то камень или дерево, совершенно новое материальное воплощение.

В православном сознании сформировалось особое отношение к материалу, из которого создается икона. Так, старые иконные доски не выбрасывались, а использовались для растопки и приготовления мира; существовало опасение по поводу того, как уничтожать старые иконы: их могли пускать по воде с соблюдением некоего ритуала — обязательно ликом вверх, или специально осуществляли захоронение на кладбище. Например, Павел Алеппский, описывая время реформ патр. Никона, рассказывает, что царь Алексей Михайлович настоял на подобном захоронении тех «неправильных» икон, на ликах которых патр. Никон сцарапывал глаза и которые разбивал о пол храмов (подр. см.: [Павел Алеппский, 2016]). Кстати, и у патр. Никона были, с его точки зрения, богословские основания так поступать с материалом, из которого созданы иконы...

Между духовностью иконы и ее материальностью ощущается некий «конфликт», отмечаемый, например, современным иконоведением: «Материя была разрешена

в идеальной, но чувственно возможной оболочке, и отблески Божественного света не конструировали, а лишь одухотворяли ее» [Попова, 2006, 87]. Еще Е. Н. Трубецкой говорил о возможном подавлении материальностью духовной сути иконы: «Судьба прекраснейших произведений древнерусской иконописи до недавнего времени выражалась в одной из этих двух крайностей. Икона или превращалась в черную как уголь доску, или заковывалась в золотую ризу; в обоих случаях результат получался один и тот же — икона становилась недоступной зрению» [Трубецкой, 1994, 47]. На этой проблеме акцентирует внимание и о. П. Флоренский, но он предлагает увидеть более глубинные корни пересечения материальности и духовности иконы: «...стиль и эта материальная причина произведения искусства должны быть представляемы как два пересекающихся круга, причем в известном отношении материальная причина произведения даже более выражает мироощущение эпохи, нежели стиль, как общий характер излюбленных здесь форм» [Флоренский, 1995, 96]. Материя, из которой состоит икона, для богословского искусствоведения уже нечто большее, чем камень или доска. Вопрос о материальности иконы выводит нас к метафизической проблеме существования материального в целом, существования тварного.

В «Столпе и утверждении истины» о. П. Флоренский задает парадоксальный вопрос: «Но существует ли самая тварь-то?». И отвечает: «В том-то и дело, что философски, загодя не может быть дано ответа на такой вопрос. Тварь потому и есть тварь, что она — не Безусловно Необходимое Существо, и что, следовательно, существование твари никак не выводимо не только из *идеи* Истины, этого перво-двигателя всякого разума, но даже из *факта* существования Истины, из Бога» [Флоренский, 2012, 164]. Если переадресовать этот ответ в область иконописи, то он выльется в вопрошание: существует ли икона только как материальное явление? Ответ на этот вопрос и предлагает о. Павел Флоренский в своих тео-искусствоведческих построениях.

Особое место в рассуждениях на эту тему занимает проблема метафизики изобразительной плоскости. Способность плоскости, на которой сотворяется икона, к преобразению — ведущая доминанта рассуждений о. П. Флоренского. Важной для понимания специфики иконописи становится оппозиция холста как мягкой, ускользающей поверхности и твердой поверхности стены или доски. В «Иконостасе» подчеркивается: «Упругая и податливая, упруго-податливая, зыблущаяся, не выдерживающая человеческого прикосновения, поверхность натянутого холста делает изобразительную плоскость динамически равноправною с рукою художника... Недвижная, твердая, неподатливая поверхность стены или доски слишком строга, слишком обязательна, слишком онтологична для ручного разума ренессансового человека. Он ищет ощущать себя среди земных, только земных явлений, без помехи от иного мира, и пальцами руки ему требуется осязать свою автономность, свою самозаконность, не возмущаемую вторжением того, что не подчинится его воле. Твердая же поверхность стояла бы пред ним, как напоминание об иных твердых, а между тем их-то он и ищет позабыть» [Флоренский, 1995, 100]. Структура материальной поверхности налагает на иконописца своеобразную ответственность, ставит его прежде всего перед духовно значимой задачей.

Иконописец превращается в создателя преобразенного материального мира, переходящего из одной «ипостаси» в другую, когда в процессе подготовки поверхности для написания иконы превращает дерево в камень, ведь «первая забота иконописца превратит доску в стену» [Флоренский, 1995, 125], а точнее в камень, на котором будет выстроена новая духовная вселенная. Многослойное грунтование, проклеивание, нанесение левкаса и т. д. есть, по сути, превращение доски в камень или, точнее, воплощенный симбиоз органического и неорганического. При этом как дерево, так и неорганические пропитки могли нести глубоко символическое значение. Например, использование для иконных досок кипарисового дерева как «древнего символа вечной жизни и нетления» [Флоренский, 1995, 150]. Соединенность материальности и символичности как раз и создает особое понимание вещественности в тео-искусствоведении о. П. Флоренского.

Для о. П. Флоренского свойственно весьма личностное, одушевленное отношение к вещи. Например, он говорит о «чувстве неласковости современной монеты» [Флоренский, 1993, 168], применяя в характеристике вещи такие параметры, которые можно отнести в первую очередь к живому существу. Эмоциональный фон восприятия иконы для о. П. Флоренского очевиден: живое чувство к одухотворенной материи. Когда в «Столпе и утверждении Истины» он обращается к собеседнику-читателю, анализируя иконное изображение, он говорит: «Я понимаю тебя так, что в линиях разделки ты усматриваешь не видимые, но как-то познаваемые нами и далее прорастающие чувственный образ, первичные силы, образующие своим взаимодействием онтологический остов вещи» [Флоренский, 2012, 119]. И именно личностно-чувственный образ, образ, вызывающий духовно окрашенные эмоции, как при общении с живым существом, является центром иконного восприятия тео-искусствоведения.

Преображение, возникающее в процессе моления пред иконой, превращение неорганического в духовное — уникальный процесс, происходящий в сознании верующего. На таком векторе развития духовного зрения настаивал о. П. Флоренский. Умению видеть в материальном духовное, в камне — легкость научает икона. «Станковая стенопись, — пишет богослов в трактате „Анализ пространственности и времени...“, — которая, отделившись от каменной стены, висит в воздухе объективированным видением — т. е. иконостасом» [Флоренский, 1993, 244], и есть тот способ преобразования материи, который порождает подлинно духовная иконопись.

Но в восприятии, как и в процессе создания иконы, наряду с поверхностью не меньшую, а то и более значительную роль играют краски. Показательно название известной работы Е. Н. Трубецкого — «Умозрение в красках», и естественно, что о. П. Флоренский не мог оставить тему красок в иконе не рассмотренной. Краска иконы — метафизична. «В консистенции краски, — пишет он в „Иконостасе“, — в способе ее нанесения на соответствующей поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках или других закрепителях написанного произведения и в прочих его „материальных причинах“ уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить которое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника» [Флоренский, 1995, 95]. Материальность краски обретает новые духовные воплощения, буквально возносясь над поверхностью иконы, создавая особую духовную реальность над-материального, сверх-материального бытия.

Показательно, что даже само происхождение краски в восприятии моления пред иконой получает особые духовные обоснования. Так, архим. Рафаил (Карелин) считает, что «в иконе нежелательны искусственные, созданные химическим путем синтетические краски. Человеческий глаз приспособлен к определенным цветам и их сочетаниям, которые находятся в окружающей природе» [Карелин, 1997, 70]. Эта органичность краски, используемой для написания иконы, весьма специфична именно в иконописании. Здесь бывает важным даже то место, геологическое происхождение минеральных веществ, из которых изготавливаются краски. В качестве иллюстрации можно вспомнить фрески Снеготорского монастыря (Псков), имеющие весьма редкое образное воплощение святости. При их написании применялись местные, уникальные по своему составу глины, и именно оттенок этих глин придавал художественно-изобразительное своеобразие иконам данной местности (подр. см.: [Попова, 2006]). По сути, это «почвенничество» самого прямого смысла, когда земля, неорганическое, превращается в символ родной земли, в частицы малой родины, своими оттенками придающие неповторимое своеобразие духовному образу.

Поэтому-то о. П. Флоренский и подчеркивает особенность взаимодействия краски и поверхности: «Не всякую краску наложишь на любую поверхность: масляной не будешь писать на бумаге, акварельной — по металлу и т. п. Но и более того. Характер мазка существенно определяется природою поверхности и в зависимости от последней приобретает ту или иную фактуру. И напротив, посредством фактуры

мазка, строением красочной поверхности выступает наружу самая поверхность основной плоскости произведения; и мало того что выступает: она проявляет себя так даже в большей степени, нежели это можно было видеть до наложения красок. Свойства поверхности дремлют, пока она обнажена; наложенными же на нее красками они пробуждаются» [Флоренский, 1995, 98]. Физическое естество краски в иконописании обретает новое одухотворенное воплощение, напоминающее о духовном бытии, об особом взаимопроникновении духовного и материального.

Конечно, придание краскам сакрального значения могло доводить до крайностей, искушений и даже до ереси. Известно, например, что в период противостояния иконоборцев и иконопочитателей «некоторые священники соскабливали краски с икон, примешивали их к Святым Дарам и причащали верующих, как будто Тело и Кровь Христовы еще нуждались в дополнении другой святыней» [Успенский, 1973, 123]. Но и этот аспект показывает, насколько важным и значимым является вопрос соотносительности материального и духовного в иконописи. Преодоление искушения, соблазна ереси (даже в отношении к краскам иконы) способно стать шагом к духовному преображению всей личности, всего религиозного мировоззрения.

Сложность духовно-материального взаимодействия в иконописании приводит к тому, что даже сама консистенция краски, ее структура, в целом материальное состояние красок, в развитие идей П. А. Флоренского, может служить объектом изучения для тео-искусствоведения. В частности, в упомянутых псковских иконах XIV в. именно структура краски способна придать духовное своеобразие: «В краске стало меньше материальной плотности, убавилось ее густое природное вещество, появилась особая легкость» [Попова, 2008, 728]. И это о краске — словно о живом и даже одухотворенном существе.

Краска в иконе — духовна, материальность краски приобретает преображенно-метафизический характер. Архим. Рафаил говорит, что «вид в космосе чем-то напоминает вид иконы. В космосе, где атмосфера разрежена настолько, что можно говорить о практически безвоздушном пространстве, краски приобретают резкую тональность и контрастность, без полутонов и мягких переходов от одного цвета к другому — это характерно для древних икон, когда с них снимают потемневший слой олифы» [Карелин, 1997, 73], — именно подобную одухотворенность краски стремился подчеркнуть и П. А. Флоренский.

В «Иконостасе» у него есть поразительная метафора — обнаружение связи между масляной краской и музыкальным органом. Восприятие масляной краски, которую использовали западные живописцы, в ассоциативном ряду о. П. Флоренского соединяется с музыкальным инструментом Запада — органом. «Самая консистенция масляной краски, — пишет о. П. Флоренский, — имеет внутреннее родство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренне связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки земные, плотные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут несомненно есть какое-то исходжение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мироощущения, хотя и в разных областях» [Флоренский, 1995, 97]. Сама масляная краска, как, впрочем, и вся светская живопись, для о. Павла менее духовна, чем иконопись, но показателен этот взлет ассоциации, придающий материальности краски столь многомерно-духовное понимание.

Но не только краски входят в материальное оформление иконы. Для оформления иконы применяются и другие вещества — золото, серебро... Но и они обретают, входя в пространство иконы, иные, духовные, над-материальные качества, причем отличающиеся от функционала красок. «Задача иконописи, — отмечается в „Иконостасе“, — удержать золото в должном расстоянии от красок и проявлением в полной мере его металлического блеска заострить несравнимость золота и краски до окончательной убедительности. Удачная икона достигает этого; в ее золоте нет ни следа

мути, вещественности, грязноватости. Это золото есть чистый беспримесный свет, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия» [Флоренский, 1995, 115]. В то же время серебро выглядит инородным, убежден о. П. Флоренский, в оформлении иконы: «...серебро вводилось в икону вопреки иконописному преданию; достойно внимания, что исключительно нарядная датированная икона несомненно придворного происхождения вводит наряду с золотом и серебром, но впечатление от нее — скорее как от ухищрения роскоши, тем более что серебряная разделка нанесена на мафории Богоматери, где вообще не полагается быть ассистке, и вопреки символическому значению последней. Тут нельзя не видеть чрезмерного усердия или заказчика, или исполнителя в сооружении иконы подарочной, вероятнее всего — свадебной. Иконописные руководства и подлинники во всяком случае не предусматривают, даже в виде исключения, серебра в иконе, тогда как золото в иконе, так сказать канонической, является обязательным» [Флоренский, 1995, 115]. Можно по-разному оценивать роль тех или иных материальных средств в иконописи, но их духовная значимость несомненна.

Некоторые искусствоведы, в частности И. К. Языкова, считают, что появление металла в иконе отражает спад духовности: «После XVI в. недостаток света в иконах начинают заменять металлической басмой — серебряной, золотой и пр.» [Языкова, 1995, 133]. Но это мнение также подтверждает мысль о. П. Флоренского о преобразующей роли иконы, воздействующей на все, что входит в иконное пространство — даже на драгоценные металлы. Закономерность этих преобразований — в предназначении иконы: давать «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ» (св. Дионисий Ареопагит). А потому, «икона всегда или больше себя самое, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе как расписанной доской» [Флоренский, 1995, 64]. При этом очевидно, что икона выходит за пределы самой себя, за свое пространство, перерастает материальное пространство, в которое она заключена.

Показательно, что тема пространства иконы весьма актуальна для богословско-искусствоведческих построений о. П. Флоренского.

Пространство в изобразительном искусстве — особая категория. Прот. А. Салтыков считает, что «одаренность художника выражается в первую очередь не только тем, как он чувствует цвет, но еще и тем, как он чувствует пространство. Пространство в искусстве великих культур соответствует мировоззрению этих культур» [Салтыков]. Поэтому иконное пространство — пространство самой иконы и пространство, икону окружающее, — столь важно для теологического искусствоведения.

Внутрииконное пространство преобразуется, как и материальность самой иконы. В этом пространстве нет «линейной перспективы и пространственных дистанций. Там вместо объемности — ритм, точнее ряд совмещенных друг с другом плоскостей, то проникающих одна в другую, то граничащих друг с другом, то разделяющих икону на категориальные сферы, где земное, временное и вечное видится в их неслитном единении. Икона бесконечно далека и бесконечно близка» [Карелин, 1997, 137]. В иконе совмещение перспектив «указывало на сакральную ценность земных деяний и повышение их роли в икономии спасения» [Тарасов, 1995, 327], а потому земное и небесное, человеческое и Божественное соединено. Само видение событий, происходящих-изображенных внутри иконы, преобразуется. Так, «здание (так же как и пещера в иконах Рождества Христова или Воскресения) никогда не заключает в себе происходящие события, а служит им фоном, так что сцена изображается не *внутри* здания, а *перед* ним. По самому смыслу иконы, действие не замыкается, не ограничивается тем местом, где оно исторически произошло, так же как, будучи явленным во времени, оно не ограничивается тем моментом, когда оно совершилось» [Успенский, 1989, 193]. Любая ограниченность для иконы и в иконе преодолевается, будь то границы помещения, пещеры и т. п. Пространство иконы максимально

одохтворено, оно проникает и пронизывается реальностью, оно не герметично, как пространство произведения светской живописи.

Икона в своем пространственном воплощении сознательно открыта миру, что символизирует активность на пути спасения, зов к спасению, обращенный вовне. А потому столь значимо не только пространство внутри иконы, но и пространство вокруг иконы, пространство, организуемое иконой. Влияние иконы на созерцающего ее человека не ограничивается только зрительностью, икона воздействует на молящегося всем спектром чувств, всей храмовой атмосферой. Здесь и сияние огня в горении свечей, и искусство запаха, искусство благоухания, создание атмосферы, «**ВИДИМОЙ** взору, и притом как некая тончайшая зернистость, в росписи и иконы привносятся совершенно новые достижения искусства воздуха... прикосновения чувствительнейшей из частей нашего тела, губами и др.» [Флоренский, 1995, 72] — все это определяет многогранность пространственного диалога иконы и человека.

На этом аспекте заостряет внимание о. П. Флоренский, который говорил об уникальности храмовой атмосферы в восприятии иконы: «В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них» [Флоренский, 1996а, 300]. Вписанность в храмовое пространство и есть единственно возможная, подлинная, полноценная форма жизни иконы. У архим. Рафаила (Карелина) есть яркая иллюстрация этой мысли: «Икона имеет свою жизненную среду: это храм или „святой угол“ в доме. Икона в картинной галерее или музее похожа на ребенка, насильно выхваченного из объятий матери и отправленного в детдом. Картина в подобной живой среде не нуждается. Меняя место пребывания картины в мире, ее нельзя вынести из мира, она сама часть мира, везде ее место, всюду она своя» [Карелин, 1997, 98]. Для иконы же только храм является местом, где она раскрывается полностью, где она начинает выполнять свое призвание.

Но при этом необходимо помнить, что икона не пассивна, она активно преобразует окружающее ее пространство, духовно просветляет его. Уже сам факт того, что иконы физически все более масштабно входят в жизнь человечества, проявляет ее миссионерский, проповеднический характер. В середине XIX в. в России выпускалось более 1 млн икон в год, и это яркое подтверждение потенциала количественно-пространственного влияния иконы. Там, где появляется икона, возникает атмосфера храма. Можно говорить о расширении или слиянии внутри-иконного и вне-иконного пространства в процессе «выхождения» иконы в мир. При этом еще раз надо подчеркнуть: динамично-преобразующего выходения. Ведь икона не только закреплена на стене храма или дома; икона еще и перемещается вместе с человеком. Еще св. Григорий II (VII в.) письме императору Льву Исавру III писал, что «ни один христоролюбивый и боголюбивый человек не совершал путешествия без иконы». И подобные пространственные перемещения иконы также составляют специфику ее духовного воздействия на мир.

А мир, по крайней мере, мир земли Русской, по мнению прот. Льва Лебедева, выстраивался в соответствии с сакральными доминантами, определяемыми в том числе и иконой. Так, пространства русских городов формировались сообразно религиозным концептам: «Все русские города в процессе своего развития стремятся к кругу. А круг — символ вечности, в частности — вечного Царства Небесного. В тех городах, где главным является собор в честь Спасителя или Божией Матери, градостроительная композиция определяется фигурой креста. А там, где соборным храмом города является храм в честь Святой Троицы — определяющей фигурой оказывается треугольник» [Лебедев]. Подобное исследование, доказывающее топографическую значимость иконного пространства, способного изменить облик реального мира, иллюстрирует мысль о. П. Флоренского о специфически преобразующей роли иконы.

Каждое произведение искусства, тем более произведение духовного искусства, нуждается в своем пространстве, не может быть заключено в замкнутое пространство музейных экспозиций. Даже умирающие произведения античности, по мнению о. П. Флоренского, более значимы в своем умирании там, где они возникли и откуда

их перевезли в музей. Русский богослов называет музейные «консервации» «элементарным художественно-археологическим хищничеством», в результате которого «готовы, кажется, вырезать кусочек картины, лишь бы иметь возможность поместить его именно в определенный дом» [Флоренский, 1996а, 202]. Сохранение произведений искусства в естественной для них среде приведет к тому, что у потомков окажется в распоряжении главное, для чего предназначено искусство, — напоминание о хрупкости бытия и необходимости для человека активно участвовать в творческо-духовном преобразении мира, в восстановлении утрачиваемых духовно-творческих потенциалов реальности. И сегодняшние процессы, складывающиеся вокруг непростых отношений музейных галерей и храмов, должны учитывать эту важную особенность духовного искусства, которое способно раскрыться во всей своей преобразующей силе только в пространствах храмов и монастырей.

Икона также требует специфического пространства вокруг себя — храмового пространства. «Летаргический сон в музее» лишает икону духовного предназначения. Для полноценного раскрытия иконы требуется, чтобы «икона не была тут украшением между прочими украшениями комнаты, почти стороною обмещировки, как ныне, но была живящею душою дома, духовным средоточием его, умопостигаемую осью, на которой держался весь дом» [Флоренский, 1996а, 384]. Икона преобразует пространство, но это пространство должно быть потенциально духовно, а не категорически определено секулярной культурой.

Но не только пространство, но и время, запечатленное в иконе, подвергается преобразению. Сам поток времени, убежден о. П. Флоренский, в пределах иконы способен менять направление, ведь хронология молитвенности не подчиняется земным времяопределяющим законам. Уподобляя процесс творчества процессам сна, с чего, собственно, и начинается «Иконостас», о. П. Флоренский открывает специфическую особенность времени — «время действительно может быть мгновенным и обращенным от будущего к прошедшему» [Флоренский, 1995, 38]. По существу, формулируется абсолютно новое понимание времени, уже вынесенное за возможности «только» человеческого мировосприятия. Это то самое «иконоческое время», которое получает развернутые дефиниции в исследованиях В. Лепяхина: «В акте творения время как бы „выпадает“ из вечности, образуя особый временной план бытия, но оно не вносится в вечность, не разрывает и не прерывает ее. Со Вторым Пришествием Спасителя время преобразуется и „вбирается“ в вечность, в ней исчезает, растворяется. Иконичное время — это „воплотившаяся“ вечность» [Лепяхин, 2000, 77]. Время и вечность — хронологические категории иконописного мира, и созерцающий этот мир оказывается в зоне действия этих совершенно новых темпоральных категорий.

В целом понимание времени, роль времени для о. П. Флоренского определяет его концепцию мировосприятия: «Необходимо в полной мере проникнуться мыслью о решительном несходстве образа действительного, т. е. четырехмерного, и трехмерного его сечения, обычно принимаемого за форму предмета» [Флоренский, 1993, 196]. Четырехмерный образ — это образ с обязательным включением темпоральной характеристики, время есть неотъемлемая часть образа, в том числе и образа иконного. Однако время, соединяясь с молитвенным образом, преобразуется, становится временем истинным, трансформируется в «кайрос» (П. Тиллих), раскрывающий человеку — практически, реально — подлинное осознание взаимоотношений человека и времени.

Молитвенное со-трудничество человека и иконы, ведущее к выпадению из потока земного времени, перенаправленность, преобразование этого потока обуславливают новое осознание времени, обнаружение действительного времени. Л. А. Успенский писал о близкой о. П. Флоренскому теме иконостаса: «Иконостас показывает нарастание во времени того, что творится в сотрудничестве (синергии) Бога и человека: люди и события, осмысляющие и освящающие историю, а вместе с тем и место в ней каждого человека и то время, которое для него является настоящим» [Успенский,

1989, 292]. Восприятие времени в со-творчестве человека и иконы есть труд по преобразению мировосприятия, особая форма труда, пожалуй, нигде, кроме молитвенного действия, не встречающегося в человеческой практике.

Икона является духовным — пространственным и хронологическим — зеркалом созерцающего, убежден о. П. Флоренский. Так, рассказывая в духовном очерке «Соль земли» об иеромонахе Исидоре, он в первую очередь обращает внимание читателя — и одновременно молитвенного созерцателя — на особенности келейной иконной атмосферы, которая возникала вокруг этого уникального человека. Каждая икона иеромонаха Исидора — глубокий символ горнего. Иконы перемежаются с фотографическими карточками — лицами людей, духовно связанных с иеромонахом; здесь же картины, стихи, бумажки от леденцов. Но именно эти внешне нетрадиционные молитвенные образы прекрасно иллюстрируют богословско-искусствоведческую идею самого о. П. Флоренского: икона не есть некий раз и навсегда установленный образ, икона — это живой организм, меняющийся вместе со своим молитвенником. Из живой связи иконы и иконосозерцателя способно вырасти подлинно вселенское восприятие мира Божия, что и составляет задачу истинного теологического искусствования.

Источники и литература

1. Иоанн Дамаскин (2001) — *Иоанн Дамаскин, прп.* Три слова в защиту иконопочитания. СПб.: Азбука-классика, 2001.
2. Карелин (1997) — *Рафаил (Карелин), архим.* Язык православной иконы. М.: Сатись, 1997.
3. Лебедев — *Лебедев Л. прот.* Богословие земли русской. Размышления у стен Нового Иерусалима. URL: <http://www.rusarch.ru/lebedev1.htm> (дата обращения: 27.11.2017).
4. Лепяхин (2000) — *Лепяхин В.* Икона и иконичность. М.: JATERPress, 2000.
5. Павел Алеппский (2016) — *Павел Алеппский, архидиак.* Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М.: Общество сохранения литературного наследия, 2016.
6. Попова (2006) — *Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006.
7. Салтыков — *Салтыков А., прот.* Иконоведение. Золотой корабль. Православная библиотека. URL: http://www.golden-ship.ru/_ld/19/1915_1544.html (дата обращения: 27.11.2017).
8. Тарасов (1995) — *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995.
9. Трубецкой (1994) — *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни. М.: Республика, 1994.
10. Успенский (1973) — *Успенский Б. А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: Изд-во ТГУ, 1973.
11. Успенский (1989) — *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.
12. Флоренский (1993) — *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издат. группа Прогресс, 1993.
13. Флоренский (1995) — *Флоренский П. А.* Иконостас. М.: Искусство, 1995.
14. Флоренский (1996а) — *Флоренский П. А.* Избранные труды по искусству. М.: Мифрил, Русская книга, 1996.
15. Флоренский (1996б) — *П. А. Флоренский: pro et contra.* СПб.: РХГИ, 1996.
16. Флоренский (2012) — *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект, 2012.
17. Языкова (1995) — *Языкова И. К.* Богословие иконы. М.: Изд-во Общеизвестного Православного университета, 1995.

Sergey Kolesnikov. Theology of Icon by Priest Pavel Florensky: The Metaphysics of the Transfiguration of Materiality.

Abstract: In this article the main objective is consideration of features of theological arts of priest Pavel Florensky. The scientific novelty of the submitted text is implemented to identify new and important aspects of artistic-theological system of views of priest Pavel Florensky, based on the solution of the problem of relations between the spiritual and the material, the interpenetration of the real and the sublime in the process of writing icons. The relevance of this study identified the importance for modern culture of spiritual-aesthetic, spiritual and moral resources that define the cultural level of civilization. The methodological basis of the article is cultural, historical, and comparative value methods. These methods determine the strategy of the scientific research and the results obtained. The result of a research article is to identify in the theology of the icon by priest Pavel Florensky a system of categories involving metaphysical, deep symbolism, spiritual and productive communication is the process of writing the icon with religious and moral improvement of the personality of the iconographer and the faithful. In addition, the results of this study include the identification of the parameters of the spiritual and religious condition of the painter, the justification of the individual didactic-religious practices aimed at achieving artistic results. The result of the research can be considered to identify the specifics of the chronological and spatial perception in the process of creating icons that form the continuum icon in the world.

Keywords: Orthodoxy and art, the theology of the icon, the icon, priest Pavel Florensky, iconostasis, metaphysics, spiritual-aesthetic education, space icons, time icons.

Sergey Aleksandrovich Kolesnikov — Doctor of Philological Sciences, Vice-rector for Research at Belgorod Orthodox Theological Seminary (with missionary orientation), Professor at the Belgorod Law Institute of MIA of Russia (skolesnikov2015@yandex.ru).

Sources and References

1. Florenskiy (1993) — Florenskiy P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Analysis of space and time in works of art]. Moscow: Progress, 1993, 321 p. (In Russian).
2. Florenskiy (1995) — Florenskiy P. A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow: Iskusstvo, 1995, 254 p. (In Russian).
3. Florenskiy (1996a) — Florenskiy P. A. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected works of art]. Moscow: Mifril, Russkaya kniga, 1996, 335 p. (In Russian).
4. Florenskiy (1996b) — P. A. Florenskiy: *pro et contra* [P. A. Florensky: pro et contra]. Saint-Petersburg: RHGI, 1996, 752 p. (In Russian).
5. Florenskiy (2012) — Florenskiy P. *Stolp i utverzheniye Istiny* [The pillar and ground of the Truth]. Moscow: Akademicheskij Proekt, 2012, 862 p. (In Russian).
6. Ioann Damaskin (2001) — St. Ioann Damaskin. *Tri slova v zashchitu ikonopochitaniya* [Three words in defense of the veneration of icons]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2001, 192 p. (In Russian).
7. Karelin (1997) — Rafail (Karelin), archimandrite. *Yazyk pravoslavnoy ikony*. [Language of Orthodox icon]. Moscow: Satis, 1997, 67 p. (In Russian).
8. Lebedev — Lebedev L. archpriest. *Bogosloviye zemli russkoy. Razmyshleniya u sten Novogo Iyerusalima* [Theology of the Russian land. Reflections at the walls of New Jerusalem]. Available at: <http://www.rusarch.ru/lebedev1.htm> (accessed: 27.11.2017). (In Russian).
9. Lepakhin (2000) — Lepakhin V. *Ikona i ikonichnost'* [Icon and iconography]. Moscow: JATERPress, 2000, 264 p. (In Russian).
10. Pavel Aleppskiy (2016) — Pavel Aleppskiy, archdeacon. *Puteshestviye Antiokhiyskogo Patriarkha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoye ego synom, arkhidiakonom Pavlom*

Aleppskim [The journey of Antioch Patriarch Makarii to Russia in the half of the XVII century, described by his son, archdeacon Paul of Aleppo]. Moscow: Obshchestvo sohraneniya literaturnogo naslediya, 2016, 384 p. (In Russian).

11. Popova (2006) — Popova O. S. *Problemy vizantiyskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine art. Mosaics, frescoes, icons]. Moscow: Severnyy palomnik, 2006, 1088 p. (In Russian).

12. Saltykov — Saltykov A., archpriest. *Ikonovedeniye. Zolotoy korabl'. Pravoslavnaya biblioteka* [Iconology. Golden ship. Orthodox library]. Available at: http://www.golden-ship.ru/_ld/19/1915_1544.html (accessed: 27.11.2017). (In Russian).

13. Tarasov (1995) — Tarasov O. Yu. *Ikona i blagochestiye. Ocherki ikonogo dela v imperatorskoy Rossii* [Icon and piety. Essays on icon painting in Imperial Russia]. Moscow: Progress-kul'tura, 1995, 496 p. (In Russian).

14. Trubetskoy (1994) — Trubetskoy E. N. *Smysl zhizni* [Meaning of life]. Moscow: Respublika, 1994, 432 p. (In Russian).

15. Uspenskiy (1973) — Uspenskiy B. A. «Pravoye» i «levoye» v ikonopisnom izobrazhenii [“Right” and “left” in the iconographic image]. *Sbornik statey po vtorichnym modeliruyushchim sistemam*. Tartu: TGU Publ., 1973, 374 c. (In Russian).

16. Uspenskiy (1989) — Uspenskiy L. A. *Bogosloviye ikony Pravoslavnoy Tserkvi* [The theology of icons of the Orthodox Church]. Paris, 1989, 467 p. (In Russian).

17. Yazykova (1995) — Yazykova I. K. *Bogosloviye ikony* [Theology of the icon]. Moscow: Obshchedostupnyy Pravoslavnyy universitet Publ., 1995, 118 p. (In Russian).