

С. А. Колесников

## ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ФИЛОСОФИИ ИКОНЫ СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО

В статье рассматривается проблема соотношения пространства и исторического времени в философии иконы священника Павла Флоренского. Особую роль выполняет иконное пространство, как организованное внутри иконы, так и вовне иконы. По мнению о. Павла Флоренского, иконное пространство максимально открыто, духовно пронизаемо и способно к организации пространственных областей вокруг иконы. Через открытость пространства иконы осуществляется призыв к спасению, формируется глубина молитвенного диалога человека и Бога. О. Павел Флоренский отмечал, что в тесной связи с преображенным пространством находится и преображенное время. Иконопись являет особый тип преображенного времени, изменяемого духовностью, глубоко религиозным ощущением мира. Время, соединяясь с молитвенным образом, преобразуется, становится временем истинным, духовно трансформируется и тем самым раскрывает человеку подлинный характер религиозных взаимоотношений человека и времени. В философии иконы о. Павла Флоренского формируется специфическое понимание историзма иконы, отвечающего на реально-исторические изменения эпохи. Таким образом, пространственные и временные характеристики иконы определяют основные контуры теолого-искусствоведческих концептуальных построений священника Павла Флоренского.

**Ключевые слова:** философия иконы о. Павла Флоренского, иконное пространство, историзм иконы, духовность иконы, теологическое искусствоведение о. Павла Флоренского.

Богословие иконы о. Павла Флоренского предлагало своеобразное теологическое осмысление пространства и времени иконописи. Значимость такого иконописного хронотопа проявляется в том, что в иконе, в хронотопной динамике ее развития заключена, по сути, образная история христианской Церкви. Когда мы говорим о том, что любая историография начинается с «графии», т. е. с записанного времени, с пространственно-письменной фиксации событий, и только тогда история превращается в Историю, то в случае с иконой мы сталкиваемся с неповторимой формой осмысления и истолкования времени — с помощью зрительных образов. Но в случае с иконой не буква, не графическое запечатление, как это является традиционным, а визуальный образ фиксирует пространство-время, трансформируясь в Историю.

В контексте этой проблематики неординарными были представления о. Павла Флоренского о пространственно-материальном воплощении иконы. Особое место в рассуждениях на эту тему занимает проблема метафизики изобразительной плоскости иконы. Способность плоскости, на которой сотворяется икона, к преображению — доминанта рассуждений о. П. Флоренского. Важной для понимания специфики иконописи становится оппозиция мягкой, податливой поверхности холста и твердая поверхность 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

---

*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).

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 перед ним, как напоминание об иных твердых, а между тем их-то он и ищет позабыть» [Флоренский, 1995, 100]. Структура материальной поверхности налагает на пишущего икону своеобразную ответственность, ставит его прежде всего перед духовно значимой задачей.

Иконописец превращается в создателя основания нового мира, когда в процессе подготовки поверхности для написания иконы превращает дерево в камень, ведь «первая забота иконописца превратить 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.

Не менее интересными предстают рассуждения о. Павла Флоренского о проблемах иконного пространства.

Признано, что внутрииконное пространство предстает преображенным, как и обозначенная материальность иконы. В этом пространстве нет, по словам архим. Рафаила (Карелина), «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, 54]. В иконе совмещение перспектив «указывало на сакральную ценность земных деяний и повышение их роли в икономии спасения» [Тарасов, 1995, 327], земное и небесное, человеческое и Божественное соединено. Само видение событий, происходящих-изображенных внутри иконы, инаково. 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, 1997, 193]. Любая ограниченность для иконы призрачна, будь то границы помещения, пещеры и т. п. Икона максимально открыта миру, она проникает в реальность и пронизывается ею, она не герметична, как произведение живописи.

Исходя из подобных представлений о специфике пространства иконы, о. Павел Флоренский считал, что пространство иконы открыто миру сознательно, тем самым символизируя активность на пути спасения, зов к спасению, обращенный вовне. А потому столь значимо не только пространство внутри иконы, но и пространство вокруг иконы, организуемое иконой. Влияние иконы на созерцающего ее, что отмечено в докладе «Храмовое действо как синтез искусств», не ограничивается только зрительностью, икона воздействует на молящегося всем спектром чувств, всей храмовой атмосферой. Здесь и искусство огня в горении свечей, и искусство запаха, искусство дыма, 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, 1996, 212] — 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, 1996, 300]. Вписывание иконы в храмовое пространство и есть единственно возможная, подлинная, полноценная форма ее жизни. У архим. Рафаила 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, 46]. Для иконы же только храм является тем местом, где она раскрывается полностью, где она начинает выполнять свое призвание.

Но при этом необходимо помнить, что икона не пассивна, она активно преобразует мир, входит в него. 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 пространственного роста иконы. Ведь не только где храм, там и икона, но и там, где появляется икона, возникает атмосфера храма. Можно говорить о расширении или слиянии внутрииконного и внеиконного пространства в процессе «выхождения» иконы в мир. При этом еще раз надо подчеркнуть: динамичного 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 христоробивый и боголюбивый человек не совершал путешествие без иконы» [Тарасов, 1997, 183]. И подобные пространственные перемещения иконы также составляют специфику ее духовного воздействия на мир.

А мир, по крайней мере, мир Земли Русской, по определению прот. Л. Лебедева, выстраивался в соответствии с сакральными доминантами, определяемыми, в том числе, и иконой. Так, пространства русских городов формировались в направлении религиозных концептов: «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» [Кудрявцев, 1976, 64]. Подобное исследование, проведенное ЦНИИ теории и истории архитектуры Госкомитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР в конце 1970-х гг., доказывает практическую значимость иконного пространства, влияющего на пространство реальное, иллюстрирует мысль о. П. Флоренского о специфически преобразующей роли иконы.

Каждое произведение искусства нуждается в своем пространстве, а не в заключении в замкнутые музейные экспозиции. Даже умирающие произведения античности, по мнению о. П. Флоренского, более значимы в своем умирании там, где они возникли и откуда их перевезли в музеи. 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, 1996, 202]. Сохранение произведений искусства в естественной для них среде приведет к тому, что у потомков возникнет главное, для чего предназначено искусство — напомнить о хрупкости бытия и о необходимости для человека активно участвовать в творческо-духовном преобразении мира, в восстановлении утрачиваемых духовно-творческих потенциалов реальности.

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 обмещлировки, как ныне,

но была живящею душою дома, духовным средоточием его, умопостигаемую осью, на которой держался весь дом» [Флоренский, 1996, II, 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. Лепахина: «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» [Лепахин, 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, переформатирование 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.

Предстояние человека пред иконостасом и духовно-творческие процессы, происходящие в этот момент, в этот временной отрезок, для о. П. Флоренского соотносятся с творчеством сна (именно сон выступает самой наглядной иллюстрацией особого состояния сознания, к этой иллюстрации часто прибегает о. П. Флоренский, чтобы пояснить свое понимание молитвенно-иконного времени): «Преобразование мировосприятия и самовосприятия сном — до — во-время — после: развязка сновидения несомненно есть сонная перефразировка некоторого события внешнего мира» [Флоренский, 1995, 40]. Этот труд, эта «перефразировка» есть практический, реальный «продукт» молитвенного состояния, во время которого и преобразуется «событие внешнего мира», т. е. мира внеиконного.

Но и внутри иконы, отмечает о. П. Флоренский, происходят весьма своеобразные хронологические процессы. Даже сам процесс создания иконы есть процесс, проходящий в особом хронологическом режиме. Так, при сопоставлении технологии производства мозаики и иконы выявляются интересные особенности: процесс написания

иконы более размерен, более протяжен во времени, менее подвержен материальным условиям, зависит от изменений во времени духовных состояний иконописца. Мозаика, в соответствии с технологиями прошлых веков, должна была создаваться практически стремительно, моментально разворачиваться во времени, пока не отвердело цементирующее основание. Икона же раскрывалась, росла во времени; мозаика должна была сразу, окончательно предстать перед внутренним взором мозаичиста, чтобы быть воплощенной. Икона «выращивается» постепенно, словно живое существо, — мозаика возникает импульсивно, дискретно, а потому мозаика столь публична, а икона столь камерна.

Развивая эту тему, о. П. Флоренский акцентирует внимание на своеобразном понятии «акмэ», некоей духовной вершины, которой, разворачиваясь во времени, достигает иконописный образ. Понимание иконописного образа как органического, живого, создает особое понимание и времени расцвета этого образа, «вершины линии времени, до которой был подъем, ее нарастание, от некоего начала» [Флоренский, 1993, 204]. Акмэ образа есть органическое следствие, раскрывающееся во времени, духовное значение образа, что отсутствует, например, в фотографии, в которой «момент выхвачен из процесса и взят сам по себе, без прошлого и будущего, в своем тупом противопоставлении себя всем прочим» [Флоренский, 1993, 255]. Вырванность из органично-духовного развития, отрезанность от единого, в том числе и временного, потока бытия лишает фотографический образ духовной значимости, и икона своей включенностью в преобразуемый хронологический поток доказывает этот тезис.

Икона стоит на хронологическом перекрестке, в точке пересечения времени реального, исторического, и над-исторического, метафизического. В рассуждениях о. П. Флоренского есть определение «дневного и ночного сознания» [Флоренский, 1995, 41], которое и отражает специфику духовного «хронометража» иконы. «Скращение двух путей вечности — путь познания и путь жизни» [Флоренский, 1993, 277] как раз проходит через икону, а потому икона одновременно и метафизический артефакт, и исторически обусловленный факт.

В связи с этим тема историзма иконописи чрезвычайно актуальна для искусствоведческой концепции о. П. Флоренского. Но, как и в случае с иконной пространственностью, историзм иконы имеет весьма специфический характер — характер преобразования истории. Можно отметить, настаивает о. П. Флоренский, достаточно четко выраженную параллельность истории и иконописи, взаимообусловленных процессов, влияющих друг на друга. Обращаясь к собеседнику-читателю, автор «Иконостаса» пишет: «В доказательство неслучайности иконописных приемов позволю напомнить, что с ними мы встречаемся на протяжении всей церковной истории, и церковное искусство верно хранило традиции иконописной техники, идущие из глубочайшей древности. В этих изобразительных приемах мне ясно видятся основоположения общечеловеческой метафизики и общечеловеческой гносеологии, естественный способ видеть и понимать мир, в противоположность искусственному, западному, который выразился в приемах западного искусства» [Флоренский, 1995, 122]. Иконопись, как, видимо, никакое другое направление в искусстве, прошла горнило истории, выверена историческим временем, а потому способна придать пониманию реального исторического процесса более глубокое значение.

Многогранный духовно-исторический опыт, присущий иконописи, позволяет ей являть исторический процесс в преобразованном виде. Ведь именно иконопись отражала и фиксировала первые шаги славян на пути христианства, иконопись в многолетия татаро-монгольского ига сохранила христианские ценности, иконопись сопровождала весьма драматичные и трагические процессы становления Московского государства и превращения его в империю. Местом рождения иконы в этих исторических катаклизмах был монастырь, являющийся реальным воплощением Божественной защиты. Монах, молящийся за мир и, в том числе, создающий иконы, оказывался в монастыре в реально действующем защищенном поле — ведь даже монголо-татары не взимали дань с монастырей, не угоняли из них в полон иконописцев. А потому

монастырская культура стала тем культуuroобразующим ресурсом, который позволил иконописи пройти испытание историей и отразить духовные чаяния православного человека на различных исторических этапах.

Показательным для понимания историзма иконы о. П. Флоренским является тот факт, что иконы предстают духовными отражениями различных исторических стадий развития русского общества.

Современное иконоведение выстраивает четкую парадигму соответствия изменений в иконописных приемах с изменением духовно-исторических условий. Так, мы можем согласиться с утверждением, что «в византийских иконах XII в. властвующий над всем осязаемым миром свет сам был подчинен жестким законам, хотя и далеким от порядков органического мира» [Попова, 2006, 93], а уже в «в поздней Византии уменьшается количество света» [Попова, 2006, 100], «в иконах исчезает спокойствие... Образами нередко владеют почти иступленные эмоции... становятся внутренне малоподвижными, как бы „усохшими“» [Попова, 2006, 513]. Разве не выглядит это как духовно-мистическое предупреждение иконы о грядущем закате Византийской империи, разве не могут эти изменения рассматриваться как отражение качественного переформатирования исторического сознания византийцев?

Похожая ситуация наблюдается и в русской иконописи. Если в самый кризисный период татаро-монгольского ига, в XIII в., «русской иконописи пробела играли незначительную роль в системе стилистических приемов» [Попова, 2006, 129], а «форма остается мало просвещенной. Она насыщена тяжелой уплотненностью... проявляется в безразличии к свету, почти исчезнувшему с поверхности одежд в русских изображениях того времени» [Попова, 2006, 130], и кроме того, иконописный образ буквально отталкивается от мрачной исторической реальности, и «его обобщенность и молчаливость почти не имели конкретной исторической ориентации» [Попова, 2006, 130], то с возрождением Руси, с усилением духовно-исторического освобождения в XIV столетии в русской иконе «свет образует сияние столь яркое, что оно ослепляет форму, скрывает ее в блестящей белизне» [Попова, 2006, 137]. Историческая победа над игом ознаменовала победу духовного света в иконописи.

При этом отчетливо прослеживаются грани духовного возрождения русского народа, которые нашли свое специфическое отражение именно в иконе, а не в каком-либо ином направлении искусства. «В XIV в. — пишет современная исследовательница О. С. Попова, — света более не сжигают плоть своей неземной энергией, а заставляют ее тихо светиться» [Попова, 2006, 146], а «вещественное стремится быть замененным нечувственным (световым)» [Попова, 2006, 139]. Кульминацией полного национального освобождения становится XV столетие, и это «время торжества моленного иконного образа, его внутренней сосредоточенности и чистоты» [Попова, 2006, 148]. Но и дальнейшие процессы также находят свое отражение в иконе, как, например, процессы секуляризации, занесенные с Запада на Русь. Искусствовед И. К. Языкова считает, что изображение света в иконах «после XVI в. уже не исповедание света, а заученный ремесленный прием» [Языкова, 1995, 132], а следовательно, это отражение тех духовных и антидуховных процессов, которые происходили в обществе.

Но начало подобного понимания историзма иконы мы встречаем именно в рассуждениях о. П. Флоренского. Например, он считал, что изменение оттенков цвета в иконах напрямую соотносится с исторической хронологией: «Цвет этого вохрения весьма меняется в зависимости от времени и стиля иконы: розовое, заревого оттенка в XIII веке — оно близится к коричнево-оранжевому в XV, буреет и желтеет в XVI, в XVII снова делается архаизированным розовым, а в XVIII — белым, вероятно в подражание пудре» [Флоренский, 1995, 133]. В зависимости от исторической ситуации менялся даже материал, на котором писались иконы. Так, во дворцах Петра I встречались иконы, написанные на ранее непредставимых «меди за слюдою в черных рамах», «на бумаге в черных рамах», на полотне, металле и т. п. [Тарасов, 1995, 23], — и это тоже своеобразный историзм иконы, пусть и подчеркивающий оскудение/трансформацию духовной традиции.

Вообще икона, как никакой другой артефакт искусства, выступает в качестве весьма чуткого индикатора изменений духовного состояния общества. Ни письменные, ни живописные, ни фольклорные источники не могут столь точно отразить те изменения — в нашем случае негативные, — которые происходили в России с усилением секуляризации. История развития секуляризированной культуры в Российской империи через призму иконописи выглядит совсем по-иному, нежели в традиционном историографическом формате. Так, процессы проникновения римо-католического вероисповедания во времена петровских реформ находят свое отражение в «переключении с традиционного языка православного искусства на язык искусства римо-католического» [Успенский, 1989, 345]. В 1767 г. Екатерина II издает указ о том, чтобы не писались иконы «в соблазнительных и странных видах», при этом известно, что именно по ее распоряжению из Успенского собора во Владимире был выброшен иконостас Андрея Рублева и заменен иконостасом барокко с ее собственным изображением в виде святой Екатерины. В период правления Александра I первоначальный проект храма Христа Спасителя был создан мasonом А. Витбергом, который писал: «Мне казалось недостаточным, чтобы храм удовлетворял токмо требованиям Церкви греко-российской, но вообще всем христианам, ибо самое посвящение его Христу показывало принадлежность его всему христианству» [Успенский, 1989, 356]. Примеры сложных отношений между историей и иконой можно продолжать.

У о. П. Флоренского есть свое мнение по поводу оскудения веры, отраженной в изменении принципов иконописи: «Русский народ тратил наследство, изредка бережливо, в большинстве случаев проматывал, всегда думая, что этот дар, полученный им при рождении, есть неотъемлемое его свойство и как таковое не может иссякнуть. Между тем русская история была таким иссяканием, и настоящее положение России — это не случайная болезнь или случайное отсутствие средств, а глубокое потрясение состояния, расстраивавшегося многими поколениями. Однако русскому народу было действительно трудно заметить наступающее разорение: он так привык считать даром полученную им вселенскую церковность за неотъемлемое свое свойство, что свои свойства не умел отличить от церковности и принимал за церковность. Поэтому разорение церковности не воспринималось им катастрофически, но было медленным вытеснением начал церковных началами этническими, а этих последних — прямо греховными» [Флоренский, 1996, II, 545]. Именно историко-культурный контекст позволяет понять, почему происходили изменения в иконописи, но и через иконопись духовный контур истории становится более рельефным.

Икона становится фиксацией пути национального развития, в этом ее главное историческое значение. Генетика иконы, восходящая, по мнению о. П. Флоренского, к египетской маске: «египетская маска — внутренний расписной саркофаг из дерева Древнего Египта, — этот футляр на мумию, сам имеющий вид спеленатого тела с открытым лицом, есть первый родоначальник иконописи, а также роспись самой мумии, спеленатой проклеенными свивальниками, по которым наводился гипс» [Флоренский, 1995, 149], — тесно увязывает икону с реальной историей, не позволяет говорить о герметичности иконы по отношению к исторической реальности.

Конечно, в этом взаимообусловленном процессе не все было положительным. Л. А. Успенский отмечал: «Церковь господствующая заслонила Церковь соборную. Образ ее поблек в религиозном сознании, утратил свои древние краски. Потемневший лик иконы в богатой золотой одежде — вот яркое изображение Церкви, плененной мирским великолепием, с одной стороны. А с другой стороны, официальное церковное искусство, выражающее дух и мощь государства. На православную икону было поставлено клеймо „старобрядчества“, а „смирненное подражание“ католичеству и до сих пор принимается как православное и, как таковое, упорно защищается и многими иерархами, и верующими» [Успенский, 1989, 385]. И тем не менее, даже в случае негативного воздействия исторических реалий на духовное содержание иконописи, сам историзм иконы имеет духовно-преображающий характер.

Еще в «Столпе и утверждении истины» о. П. Флоренский настаивал на подобном понимании историзма иконы: «Необходимо мыслить еще иную сторону — прерывность за-исторического откровения Его, подобно тому, как Царство Божие имеет и постепенно-историческое, и прерывно-эсхатологическое явление, несводимые друг к другу. Иначе непонятно, чем же именно отличается состояние окончательное, просветление твари, извержение смерти, одним словом, „век грядущий“ от предварительного и выжидательного состояния, от „века сего“, в котором смерть все еще господствует» [Флоренский, 2012, 150]. Нахождение иконы на перекрестке «века сего» и «века грядущего», в качестве некоего портала между этими историческими и за-историческими состояниями, вбирание в себя всей полноты реального и ирреального мировосприятия подчеркивают особую значимость иконы и необходимость изучения ее значения с учетом многомерности иконного историзма. Чуткость иконописного образа к изменениям исторических эпох отражает гармоничность отражения в иконе истории через цвет и образ, что позволяет более объемно понять особенности той или иной исторической эпохи.

Таким образом, можно говорить о наличии целостной концепции в теологическом искусствоведении о. Павла Флоренского в отношении пространственных и временных категорий иконописи. Духовное преображение иконой внутри- и внеиконного пространства, способность сохранить и передать дух эпохи в ее глубинно-религиозном осмыслении — все эти характеристики придают тео-искусствоведению о. Павла Флоренского особую значимость и актуальность для современного богословского понимания искусства иконы.

## Источники и литература

1. Карелин (1997) — *Рафаил (Карелин), архим.* Язык православной иконы. М.: Сатись, 1997. 67 с.
2. Кудрявцев (1976) — Кудрявцев М. П. Пространственная композиция центра Москвы XVII в. // Архитектурное наследие. Сборник. № 25. М., 1976. С. 60–72.
3. Лепяхин (2000) — Лепяхин В. Икона и иконичность. М.: JATERPress, 2000. 264 с.
4. Попова (2006) — Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. 1087 с.
5. Тарасов (1995) — Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995. 496 с.
6. Успенский (1989) — Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. 467 с.
7. Флоренский (1993) — Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.
8. Флоренский (1995) — Флоренский П. А. Иконоглас. М.: Искусство, 1995. 254 с.
9. Флоренский (1996) — Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1996. 365 с.
10. Флоренский (1996), II — Флоренский П., *свящ.* Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996.
11. Флоренский (2012) — Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект, 2012. 862 с.
12. Языкова (1995) — Языкова И. К. Богословие иконы. М.: Изд-во Общедоступного Православного университета, 1995. 118 с.

**Sergey Kolesnikov. Space and Time in the Philosophy of the Icon of Priest Pavel Florensky.**

**Abstract:** The article deals with the problem of correlation of space and historical time in the philosophy of the icon of priest Pavel Florensky. A special role is played by the icon



space, both organized inside the icon and outside the icon. According to priest Pavel Florensky, the icon space is as open as possible, spiritually permeable and capable of organizing spatial areas around the icon. Through the openness of the space of the icon, a call for salvation is made, forming the depth of the prayer dialogue between man and God. Florensky noted that in close connection with the transformed space there is also the transformed time. Iconography is a special type of transformed time, changed by spirituality, deeply religious sense of the world. Time, connecting with the prayerful image, is transformed, becomes a true time, spiritually transformed and thus reveals to man the true nature of the religious relationship between man and time. In the philosophy of the icon of priest Pavel Florensky formed a specific understanding of the historicism of the icon, responding to the real-historical changes of the era. Thus, the spatial and temporal characteristics of the icon define the main contours of the theological and art-historical conceptual constructions of priest Pavel Florensky.

**Keywords:** philosophy of icon of priest Pavel Florensky, icon space, historicism of the icon, spirituality of the icon, theological art history of priest Pavel Florensky.

*Sergey Aleksandrovich Kolesnikov* — Doctor of Philological Sciences, Vice-rector for Scientific Work at Belgorod Orthodox Theological Seminary (with missionary orientation), Professor of the Department of humanitarian and socio-economic disciplines at the Belgorod Law Institute of MIA of Russia (skolesnikov2015@yandex.ru).

## Sources and References

1. Karelin (1997) — Rafail (Karelin), archim. *Yazyk pravoslavnoy ikony* [Language of Orthodox icon]. Moscow: Satis, 1997, 67 p. (In Russian).
2. Kudryavtsev (1976) — Kudryavtsev M. P. Prostranstvennaya kompozitsiya tsentra Moskvy XVII v. [Spatial composition of the center of Moscow of 17<sup>th</sup> century]. *Arkhitekturnoe nasledstvo. Sbornik*. Moscow, 1976, no. 25, pp. 60–72. (In Russian).
3. Lepakhin (2000) — Lepakhin V. *Ikona i ikonichnost'* [Icon and iconography]. Moscow: JATERPress, 2000, 264 p. (In Russian).
4. Popova (2006) — Popova O. S. *Problemy vizantiyskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine art. Mosaics, frescoes, icons]. Moscow: Severnyy palomnik, 2006, 1087 p. (In Russian).
5. Tarasov (1995) — Tarasov O. Yu. *Ikona i blagochestiye. Ocherki ikonogo dela v imperatorskoy Rossii* [Icon and piety. Essays on the icon case in Imperial Russia]. Moscow: Progress-kul'tura, 1995, 496 p. (In Russian).
6. Uspenskiy (1989) — Uspenskiy L. A. *Bogosloviye ikony Pravoslavnoy Tserkvi* [The theology of icon of the Orthodox Church]. Paris, 1989, 467 p. (In Russian).
7. Florenskiy (1993) — Florenskiy P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Analysis of spatiality and time in artistic and visual works]. Moscow: Progress, 1993, 321 p. (In Russian).
8. Florenskiy (1995) — Florenskiy P. A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow: Iskusstvo, 1995, 254 p. (In Russian).
9. Florenskiy (1996), II — Florenskiy P., priest. *Sochineniya: v 4 t. T. 2* [Works: in 4 vols. Vol. 2]. Moscow: Mysl', 1996. (In Russian).
10. Florenskiy, (1996) — Florenskiy P. A. *Izbrannyye trudy po iskusstvu* [Selected works about art]. Saint Petersburg: Mifril, Russkaya kniga, 1996, 365 p. (In Russian).
11. Florenskiy (2012) — Florenskiy P. *Stolp i utverzhdieniye Istiny. Opyt pravoslavnoy teoditsei v dvenadtsati pis'makh* [The pillar and ground of the Truth. The experience of Orthodox theodicy in twelve letters]. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2012, 862 p. (In Russian).
12. Yazykova (1995) — Yazykova I. K. *Bogosloviye ikony* [Theology of the icon]. Moscow: Obshchedostupnyy Pravoslavnyy universitet Publ., 1995, 118 p. (In Russian).