

С. А. Колесников

БОГОСЛОВСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ИКОНЫ СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО: ПРОБЛЕМА ЛИЦА И ЛИКА

В данной статье рассматривается вопрос о своеобразии богословия иконы в трудах священника Павла Флоренского*. Особый акцент в статье делается на решении проблемы взаимоотношения лица и лика, фиксации тех выводов, которые делал отец П. Флоренский при решении данной проблемы. К основным выводам можно отнести следующие: тесная духовная связь между реальным лицом и иконописным ликом; возможность воздействия иконного образа на внешний облик созерцателя; уподобленность лика Божьему образу; опасность духовного оскудения, внешне проявляющаяся в деградации лика в личину; специфика пространственно-временных отношений между молитвенником и иконой; формирование основных положений богословского искусствоведения.

Ключевые слова: священник П. А. Флоренский, богословие иконы, богословское искусствоведение, иконный лик, лицо, личина.

Религиозное искусство, несомненно, имеет огромное количество направлений, версий, вариантов, жанров и стилей. Однако представляется, что в иконе в максимальной полноте представлена та «практико-ориентированная» грань православного богословия, на которой и хотелось бы акцентировать внимание. Через призму иконописи открывается возможность увидеть, зачем в реальной земной жизни, в реальном земном искусстве необходим богословский взгляд, зачем сегодняшнему художнику в частности и человеку в целом сохранять интерес к спектру богословских проблем.

Кроме того, само богословие иконы, теологически осмысленная история иконописи — явление уникальное. В иконе, в 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 письменной фиксации событий, и только тогда история превращается в Историю, то в случае с иконой мы сталкиваемся

Сергей Александрович Колесников — доктор филологических наук, проректор по научной работе Белгородской духовной православной семинарии (skolesnikov2015@yandex.ru).

* Имя священника П. Флоренского в ссылках на его труды приводится в соответствии с выходными данными каждого конкретного издания.

с неповторимой формой осмысления и истолкования времени — с помощью зрительных образов. Не буква, не графическое запечатление, как это является традиционным, а визуальный образ фиксирует время, превращая его, Время, в Историю.

Икона с этой точки зрения включает себя весь опыт Церкви, все многообразие православной теологии: прошлое — в применении проверенных тысячелетиями богословских канонов; настоящее — в живом восприятии верующего и раскрытии духовно-творческого потенциала иконописца; обращенность в будущее — в раскрытии ожиданий, чаяний Царства Божия, в эсхатологических интуициях грядущего мира.

Таким образом, обращаясь к иконописи, мы не только определяем границы искусствоведческого «проекта» богословия, но и рассматриваем метафизическую стратегию познания мира вне-сциентистскими методами, но оттого не менее практически значимую для конкретной, «практической», личности. Но только этот практицизм — особого рода: религиозно-духовный, направленный на изменение уже не мира материального, а мира душевного, но от этого нисколько не утрачивающий свою практическую значимость для каждого конкретного человека, особенно посвятившего свою жизнь богословским изысканиям.

В истории православной теологии XX столетия одним из людей, ставших знаковой личностью новых отношений между теологией и практикой, являлся священник Павел Александрович Флоренский (1882–1937), всей своей биографией доказавший реальную продуктивность теологического взгляда на мир, в том числе в области искусствования. Особую роль искусства в жизни и даже в самом внешнем облике о. П. Флоренского отмечали многие современники. Так, один из наиболее близких к нему людей, о. С. Булгаков, писал: «Отец Павел был для меня не только явление гениальности, но и произведение искусства: так был гармоничен и прекрасен его образ... Самое основное впечатление от о. Павла было впечатление силы. И этой силой была некая первозданность гениальной личности... при полной простоте и всяческом отсутствии внутренней и внешней позы... Настоящее творчество о. Павла — не книги, но он сам, вся его жизнь, которая ушла безвозвратно из этого века в будущий»¹.

Целостность личности, обретаемая с помощью богословской эстетичности, воплощается в рассуждениях о. Павла в теме лица — лица личности и личности лица как художественного образа и как особой

¹ П. А. Флоренский: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1996. С. 147.

религиозной формы отношений человека и мира. Лицо человека, изображаемое внешне, в процессе написания иконы или портрета, и обретаемое «изнутри», в течение жизни — то эстетико-метафизическое пространство, в котором находилась богословско-искусствоведческая мысль о. П. Флоренского.

Впечатления современников от лица, внешнего облика самого о. П. Флоренского определялись сложностью его внутреннего мира. Современная точка зрения, высказанная К. Г. Исуповым, достаточно парадоксальна: «Он [Флоренский] притягивал и отталкивал одновременно; это приводило людей в замешательство и порождало мемуаристику двоящейся, протеически-текучей портретности»². Советская поэтесса М. Шагинян видела его как «фанатика с лицом Савонаролы, острого аскетического типа», Н. Лосскому лицо Флоренского «напомнило лицо Спинозы», а для С. Булгакова это — «лицо эллина, египтянина и Леонардо». Особую портретную характеристику оставил Андрей Белый, автор сентенции «человек — чело века». Со свойственной ему двойственностью Андрей Белый то саркастически называл лицо о. Павла «коричнево-зеленоватым», то уже с более мягким юмором приводил прозвище «нос в кудряшках», данное о. П. Флоренскому за определенное сходство с Н. В. Гоголем (когда открывали памятник Гоголю, то современники сразу же отметили, насколько похожи лица писателя и богослова)³. С. И. Фудель, описывая внешность о. П. Флоренского, говорил, что больше всего он подходил на ожившую египетскую фреску.

Вообще рубеж столетий, Серебряный век, отличался повышенным вниманием к лицу и сам создавал необыкновенно уникальные лица. Философ Ф. Степун писал по этому поводу: «Смотрю и удивляюсь: и откуда это у людей „нового религиозного сознания“... вольных религиозных философов и поэтов-символистов такие облики? В академической среде, как и среди писателей-реалистов... ничего подобного нет, все люди как люди. Если же посадить за один стол Бердяева, Вячеслава Иванова, Белого, Эллиса, Волошина, Ремизова и Кузмина, то получится нечто среднее между Олимпом и кунсткамерой»⁴. Лица необыкновенного времени также становились необыкновенны: подтверждалась мысль Н. В. Гоголя, что человек к концу жизни «выслуживает» себе лицо. Эпоха вылепливала лица весьма экспрессивно, и это тоже важный момент,

² Там же. С. 7.

³ Подробнее см.: *Андрей Белый. Начало века*. М.: Художественная литература, 1990.

⁴ *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. Т. 1. С. 290–291.

на который нельзя не обратить внимание, говоря об искусствоведческих воззрениях о. П. Флоренского.

Как таковое человеческое лицо вряд ли было интересно о. П. Флоренскому, он в целом был далек от любования «человеком»: «Я не любил людей, т. е. не испытывал враждебные чувства... Даже к животным, млекопитающим, я был довольно равнодушен — в них я чувствовал слишком близкое родство к человеку. А любил я воздух, ветер, облака, родными мне были скалы, близкими к себе духовно ощущал минералы, особенно кристаллические, любил птиц, а больше всего растения и море... Пусть это кажется уродством, пусть в этом будут усматривать отсутствие нравственного чувства, но это было так, без злой воли, всею силою существа — я не любил человека как такового и был влюблен в природу»⁵. Вряд ли это высказывание можно рассматривать как антропологический «экстремизм»: о. Павел любил не людей, а нечто в людях, так же как не сами лица, а то отражение «природы» в них, но природы духовной, по образу и подобию которой эти лица были созданы. Видимо, не совсем верным будет видеть в этом «общеправославный комплекс недоверия к конкретной человеческой личности (вопреки центральному тезису христианства о человеке как главной ценности Божьего мира)» (К. Г. Исупов)⁶, однако ответственность конкретной личности за свое лицо о. П. Флоренский отчетливо осознавал.

Ведь неслучайно в 1921 г. он провел настоящее научное исследование своего собственного лица, при этом «наиболее характерным в своем лице он считал сильно выдающиеся вперед нос и верхнюю губу. Отец Павел отнес себя к типу средиземноморской расы с чертами, присущими болгарам и грекам, и писал о себе: „Несомненно грек!“ Эллинский облик отца Павла отмечали все его современники»⁷. Кстати, изменения внешнего облика о. П. Флоренского можно проследить на портретах и фотографиях, вплоть до фотографии в период заключения, где о. Павел явно избит временем и миром, но не сломлен...

Особая значимость реального, физического лица, несомненно, осознавалась о. П. Флоренским. Так, об одном из близких ему людей, Ф. Д. Самарине, о. Павел писал: «духовный облик Ф. Д. Самарина согревал его лицо и при менее благоприятных условиях для видения»⁸,

⁵ Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 70–71 (далее — Иконостас...).

⁶ П. А. Флоренский: pro et contra... С. 19.

⁷ Там же. С. 493.

⁸ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся... С. 339.

а в разговорах с современниками он обращал внимание на гипнотические опыты Каптерева, когда «оказалось, что иногда достаточно бывает тонкой вуали, чтобы парализовать гипноз. В этом глубокий смысл фаты — женщину в фате невозможно соблазнить»⁹. Но все-таки более важной для него являлась та метафизическая роль, которую олицетворяло лицо, претворяемое в лик.

Важно отметить, что рассуждения о. П. Флоренского о лице как раз и являются рефлексией православного богословия на проблему личности. Когда возникает мнение о том, что в русской философии «рубежа веков» не представлена тема личности, что «границами личности не озабочена „философия общего дела“ Н. Федорова; ей нет места в соловьевской картине мира; „я“ расподоблено в „единомножественных Личностях“ Л. Карсавина и А. Мейера; личность погашена в хоровом согласии карнавальная толпы у Бахтина» (К. Г. Исупов)¹⁰, то тем важнее выглядит позиция о. П. Флоренского, да и в целом русской православной теологии XX в., представляющая свой вариант понимания человеческой личности через эстетику иконы, через лик-образ, а не личность-личинность.

Уже на первых страницах «Иконостаса» о. П. Флоренский дает развернутое определение того, что он подразумевает как «лицо»: «Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово лицо, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т. д. Можно сказать, лицо есть почти синоним слова явление, но явление именно дневному сознанию»¹¹. Явленность в свете и есть главная характеристика, претворяющая лицо в лик.

В искусствоведческих рассуждениях о. П. Флоренского есть особое понимание формы взаимодействия лица и света. Взаимодействие это отражено в нимбе вокруг лица святого, который «есть точнейшая живописная передача сплошной однородной шаровой или эллипсоидальной массы света, и иначе, ни по краске, ни по форме, эта масса света не может быть изображена»¹². Далее следует развернутое рассуждение

⁹ П. А. Флоренский: pro et contra... С. 32.

¹⁰ Там же. С. 24.

¹¹ Иконостас... С. 52.

¹² Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект, 2012. С. 127 (далее — Столп и утверждение Истины...).

о типах нимбов — нимб сферический, католический, из радиальных полос и др., — призванное раскрыть многообразие форм взаимодействия лица и света. И — как вывод: «...каждый нимб есть образ, а не схема, — символ, а не аллегория, и иначе изобразить его было бы никак нельзя, ибо ясно, что, проектируясь на самое лицо, эти световые явления почти невидимы и потому неизобразимы, а по краям видны гораздо отчетливее и, следовательно, представляются нам не в перспективе, а *в разрезе*»¹³. Именно проникновение, погружение в духовные глубины мира и определял богословско-искусствоведческий подход о. П. Флоренского в проблеме лика и лица.

Именно в иконописном лице, считал о. П. Флоренский, предстает та метафизическая глубина, та подлинно духовная реальность, которая в иных явлениях скрыта или не проявлена. «Лицо, — пишет о. П. Флоренский, — не лишено реальности и объективности, но граница субъективного в лице и объективного не дана нашему сознанию отчетливо, и, вследствие этой ее размытости, мы, будучи вполне уверены в реальности воспринимаемого нами, не знаем или во всяком случае не знаем ясно, что именно в воспринимаемом реально. Иначе говоря, реальность присутствует в восприятии лица, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательно основу для дальнейших процессов познания»¹⁴. Тем самым, лицо есть изначальная точка миропознания, но познания, в основе которого лежит духовность.

Лицо, явленное исключительно в свете духовности, и есть лик. Неразрывное сочетание света и лица приобретает рассуждениях о. П. Флоренского вселенско-онтологическое звучание: «Лик есть проявленность именно онтологии. В Библии образ Божий различается от Божьего подобия, и церковное предание давно разъяснило, что под первым должно разуметь нечто актуальное — онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым — потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице»¹⁵. Лик есть уподобленность Божественному образу, мир Божий проявляет себя во всей своей грандиозности в лике и, в свою очередь, только лицо, которое отражает высоту духовного совершенства, может стать ликом.

¹³ Там же.

¹⁴ Иконостас... С. 52.

¹⁵ Там же. С. 53.

С лицом в результате трансформации в лик происходят серьезные изменения, которые фиксирует о. П. Флоренский: «Тогда лицо получает четкость своего духовного строения, в отличие от простого лица, но, в отличие от художественного портрета, не в силу внешних себе мотивов, как-то: композиционных, архитектурных, характерологических и т. д., и не в изображении, а в самой своей вещественной действительности и сообразно глубочайшим заданиям собственного своего существа. Все случайное, обусловленное внешними этому существу причинами, вообще все то в лице, что не есть самое лицо, отесняется здесь забывшей ключом и пробившейся чрез толщу вещественной коры энергиею образа Божия: лицо стало ликом... Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом...»¹⁶. Духовное содержание лица преобразует телесную форму, и именно этот процесс преобразования вне-материальным телесного состава и запечатлен в православной иконе.

Но как возможен процесс высокодуховной «лепки» лица, так возможен и обратный процесс: душевное падение, фиксируемое превращением лица в личину. И если в первом случае свет — прежде всего внутренний — определяет просветленность лика, то личина возникает из греха: «По мере того, как грех овладевает личностью, — и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает все определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти»¹⁷. Затемненность грязью греха, темнота, искажающая образ Божий, — вот те характеристики, которые свойственны личине. Показательно, что личина ассоциируется о. П. Флоренским с провалом, с пустотой, «с зияющей дырой, в которой угасает текущая туда энергия»¹⁸. Если от лика исходит свет в мир, то личина поглощает свет, продуцирует тьму.

Личина есть выжженное грехом пространство, пространство, инородное духовному освещению. «Раз совесть, — пишет в „Иконостасе“ о. П. Флоренский, — сожжена, и ничего, ни один луч от образа Божия

¹⁶ Там же. С. 63.

¹⁷ Там же. С. 57.

¹⁸ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издат. группа «Прогресс», 1993. С. 150 (далее — Анализ пространственности и времени...).

не доходит до явленной поверхности личности, нам не ведомо, не произошло ли уже суда Божия и не отнят ли Вручившим залог богоподобия его образ»¹⁹. Свет перестает высветлять лицо, скрытое под маской греха, напротив, личина отворачивается, пере-ворачивается от света. В «Столпе и утверждении истины» есть определение: «*Развращенный человек* — как бы *вывороченный* наизнанку человек, — человек, кажущий изнанку души и прячущий лицо ее»²⁰. В этом бегстве от света и состоит главный признак личинности, падения, а точнее — выпадения из света.

Поэтому столь неприемлемы были для о. П. Флоренского нововведения в области иконописи, стремящиеся проявить тенденции портретности в иконе, уйти от лика в сторону лица. Этот путь представлялся ему как раз путем бегства от света духовного, путем, на котором возникала опасность деградации лика в личину. Поэтому, например, иконопись эпохи барокко, где «изображения написаны на грани лика и лица»²¹, может быть, и предполагали «новый смысловой объем», однако излишне смешивали материальность с духовностью, погружая лик во все большую тень, что, по мнению о. П. Флоренского, свидетельствовало о духовном оскудении иконописи. Возросший в ренессансную эпоху «процент вещественности» в иконописных ликах привел к такой ситуации, которую современный искусствовед И. К. Языкова определила так: «После XVI века в ликах святых нет жизни, они словно застывшие изваяния, безучастные ко всему происходящему. Эпоха не вглядывается в лицо Бога, а потому теряет лицо человека»²². И этот тезис весьма близок к богословскому искусствоведению о. П. Флоренского.

Именно поэтому он четко различает отношение к лицу и к вещи: «Любовь возможна к *лицу*, а вожделение — к *вещи*; рационалистическое же жизнепонимание решительно не различает, да и не способно различить *лицо* и *вещь*, или, точнее говоря, оно владеет только одной категорией, категорией *вещности*, и потому все, что ни есть, включая сюда и лицо, овеществляется им и берется как *вещь*»²³. Вещественность, затемняющая себя от духовного света, и определяет личинность изображения.

¹⁹ Иконостас... С. 57.

²⁰ Столп и утверждение Истины... С. 195.

²¹ Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995. С. 312.

²² Языкова И. К. Богословие иконы. М.: Изд-во Общедоступного Православного университета, 1995. С. 132.

²³ Столп и утверждение Истины... С. 75.

Лицо, представленное в лучах духовного света, выполняет важнейшую религиозную функцию — славословие Бога. В «Иконостасе» говорится: «Прекрасные дела, светоносные и гармонические проявления духовной личности, прежде всего светлое, прекрасное лицо, красотой которого распространяется во вне „внутренний свет“ человека, и тогда побежденные неотразимостью этого света „человеки“ прославят отца Небесного, Чей образ на земле столь светел»²⁴. Лицо становится воспеванием, пропеванием благодати Божией, гимном Божественной благодати. При этом не только лицо — все тело человеческое уподобляется храму: «Когда Храм <...> знаменует Христа Богочеловека, то алтарь имеет значение невидимого Божества, Божеского естества Его, а самый Храм — видимого, человеческого»²⁵. По сути, о. П. Флоренский фиксирует ступенчатое восхождение, пропитывание человеческого духовным, процесс, переданный в иконописных образах, — от лица ко всему телу.

Но все же центром в иконописном языке духовности остается именно лицо. Вокруг лика формируется вся образная система конкретной иконы: «На иконописном языке лицо называется ликом, а все прочее, т. е. включая сюда тело, одежды, палаты или архитектурный стаффаж, деревья, скалы и проч., — называется доличным; замечательная подробность: в понятие лика входят вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги»²⁶. Лицо, расширяющееся в пространстве тела, духовно преобразующее телесность, — таким видится о. П. Флоренскому роль лика на иконе.

Учитывая сложность и многогранность форм воздействия лика на окружающую реальность, о. П. Флоренский выстраивает даже своеобразную духовную «картографию» лица, формулирует «единый закон данного лица»²⁷. Рассмотрев в этом ключе основные произведения о. П. Флоренского, можно сделать общую схему духовной физиогномики, которая позволяет увидеть специфику восприятия лица в теологических построениях русского богослова. По его мнению, «лоб, глаза связаны со способностью созерцания и выражают жизнь ума... органы воли и страсти — нос и челюсти, орган волевого самоопределения — подбородок, низшие интеллектуальные функции, выражаемые надбровными

²⁴ Иконостас... С. 57.

²⁵ Там же. С. 60.

²⁶ Там же. С. 128.

²⁷ Анализ пространственности и времени... С. 206.

дугами»²⁸. В «Водоразделах мысли» утверждается, у человека «между глазом и ртом располагается весь диапазон его жизни, наибольшая его восприимчивость мира и наибольшая же отзывчивость на мир. Глаз спрашивает, рот отвечает. Глаз впивается в действительность, рот претворяет ее во внутренний отголосок. Звук, нами посылаемый, как и вообще звук, — обнаружение самости, самость бытия, страстен, — легко может оказаться страстным... Вот почему легко иметь чистые глаза, но почти невозможно — чистые уста»²⁹. В статье «Моленные иконы Преподобного Сергия» определяется, что «губы, то есть та часть лица, которая прежде всего выдает всякую внутреннюю несвежесть и тем более растрепанность: не без смысла рот, как наиболее обнажающий глубины воли»³⁰. Выписки можно продолжить.

«Картография» человеческого лица в интерпретациях о. П. Флоренского превращается в духовный ландшафт и позволяет по-иному взглянуть не только на человеческие лица, но и на лики святых. Богословская физиогномика о. П. Флоренского научает в практическом смысле видеть то, что скрыто телесными покровами лица у живых людей и позволяет по-новому понять религиозный смысл икононых образов.

Он учит, что, если взглянуть в свете духовной физиогномики, например, на лик иконы Божией Матери, некогда принадлежавшей преподобному Сергию Радонежскому, то мы увидим, что особую роль играет «длина верхней губы; притом верхняя губа, несколько выступающая над нижней, и, выступая, заканчивается как бы остроконечно. Это выступание сообщает лику Божией Матери выражение невинное и детское, а некоторая остроконечность середины ее — как известно, характерный признак девственности»³¹. Тем самым, создается новый метод, в духе православного богословствования, видения человеческо-иконописного образа.

Так же по-своему он предлагает взглянуть на лик Николая Чудотворца: «В Николае Чудотворце обращает внимание совсем другое, чтобы не сказать совсем обратное, — именно концентрированность, напряженность, сжатость всех морщин, всех натяжений, всех напряжений около одного центра. Этот центр — в области глаз и переносицы, т. е. того места лица,

²⁸ Там же. С. 182.

²⁹ Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 13 (далее — У водоразделов мысли...).

³⁰ Флоренский П., свящ. Моленные иконы Преподобного Сергия // Он же. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 394 (далее — Моленные иконы Преподобного Сергия...).

³¹ Там же. С. 395.

где, по учению индийской мудрости, находится третий, мистический, глаз — орган духовного зрения. И действительно, Николай Чудотворец, пронзительно смотрящий, как бы пронизывающий пространства двумя своими глазами, смотрит еще и переносицею, как третьим глазом, и увидит им все насквозь, когда воззрится»³². По сути, о. П. Флоренский учит своей духовной картографией лица видеть в мире то, что ранее не проявлялось, учит создавать новые лица вокруг себя и, одновременно, создавать свое лицо в соответствии с духовными ориентирами.

Но наряду с важностью того, на что смотрят в пространстве иконы, не менее значим для духовного искусствоведения и тот, кто смотрит. Подлинный богослов-искусствовед, каким был о. П. Флоренский, не останавливается только на самой иконе, он обращается и к созерцающему ее, устанавливает неразрывное единство между иконой и иконосозерцателем. Подлинно духовное искусствоведение, основателем которого являлся о. П. Флоренский, не ограничивает свой научно-исследовательский фокус исключительно на плоскости иконы, этот тип искусствоведения интересуют в не меньшей мере и психологические процессы, происходящие в пространстве перед иконой, в объеме за пределами поверхности иконы. «Образ, — пишет о. П. Флоренский в „Анализе пространственных отношений...“, — становится доступным воздействию физической действительности, находящейся перед изображением, и склонен выходить из себя, своими энергиями, в физическое пространство»³³. Проницаемость для иконного образа материальных границ, духовный симбиоз, возникающий в процессе молитвенного созерцания иконы, — все это определяет специфику взаимоотношений иконы и молящегося.

И тема лица опять-таки выступает в этом вопросе своеобразным связующим звеном. «Лицо есть явление некоторой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умо-зрению сущности познаваемого»³⁴, — пишет о. П. Флоренский в «Иконостасе». Созерцаемый лик выступает как регулятор духовно-психологического состояния созерцающего, степень своей духовности определяет весь ментальный пред-иконный топос.

Так, сами хронологические ощущения созерцающего предстают преображенными, само время созерцания «вывернуто через себя, <...>

³² Там же. С. 401.

³³ Анализ пространственности и времени... С. 153.

³⁴ Иконостас... С. 53.

явление, которое воспринимается отсюда, из действительного пространства — как действительное, отсюда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым»³⁵. Поток времени, в котором совершается созерцание иконы, меняет направление, меняет отношения человека и окружающей реальности. Созерцание иконы становится особым хронологическим актом преобразования мира, предстояние перед иконой превращается в уникальный островок вне-временности, над-временности, дает опыт преодоления «земного» времени. Тогда-то и «приходит час, — провозвещает о. П. Флоренский, — когда духовное состояние созерцающего икону дает ему силу прочувствовать ее духовную суть и чрез покров... и икона оживает и делает свое дело — свидетельство о горнем мире»³⁶. Это и есть самый важный духовный результат богословского искусствоведения.

Не менее сложные процессы происходят и с пространственными ощущениями человека, созерцающего икону. В развернутой форме эти изменения зафиксированы в рассуждениях Б. А. Успенского: «средневековое изображение — и прежде всего изображение иконописное — ориентировано по преимуществу на внутреннюю зрительную позицию, т. е. на точку зрения наблюдателя, представляемого внутри изображаемой действительности и находящегося визави по отношению к зрителю картины (в отличие от ренессансного изображения, понимаемого как „окно в мир“ и ориентированного, соответственно, на внешнюю зрительную позицию, т. е. на позицию зрителя картины, принципиально непричастного этому миру)»³⁷. Мобильность пространственной позиции созерцающего, взлетание, по сути, его духовной личности, а главное, подготовка своего духовного мира к подобной мобильности — это должно стать итогом подлинного теологического искусствоведения.

Духовно-пространственные «перемещения», происходящие перед иконописным ликом, создают особый ритм мировосприятия, на существовании которого настаивает о. П. Флоренский: «Постижение произведения искусства — иконы — как преобразование схемы в ритм»³⁸. Именно такой ритм, по убеждению о. Павла, становится главной характеристикой образного изображения: «Изобразительное произведение есть не более

³⁵ Там же. С. 45.

³⁶ Там же. С. 71.

³⁷ Подробнее см.: Успенский Б. А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 24–42.

³⁸ Анализ пространственности и времени... С. 231.

как запись некоего ритма образов, и в самой записи даются ключи к чтению ее»³⁹. Значение ритма вообще весьма велико для концептуальных построений о. П. Флоренского, достаточно вспомнить о том авторитете, каковым являлся для него отец Андрея Белого Н. В. Бугаев, автор математической модели аритмии, рассматривающей как раз проблемы соположенности ритма и аритмии, в том числе и как мировоззренческие установки. Именно создание особого ритма, некоей духовной пульсации в процессе созерцания иконы также есть проблема теологического искусствоведения.

Икона является духовным зеркалом созерцающего, убежден о. П. Флоренский. Так, рассказывая в духовном очерке «Соль земли» об иеромонахе Исидоре, автор в первую очередь обращает внимание читателя, и одновременно созерцателя, на те особенности келейной иконной атмосферы, которые возникали 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 идею самого о. П. Флоренского: икона не есть некий раз и навсегда установленный образ, икона — это живой организм, меняющийся вместе со своим молитвенником. Именно из живой связи иконы и иконосозерцателя способно вырасти подлинно вселенское восприятие мира Божия, что и составляет задачу истинного теологического искусствоведения.

Созерцатель (вслед за о. П. Флоренским мы будем иметь в виду высокодуховного созерцателя, каким был преподобный Сергей Радонежский), воспринявший всю полноту пред-иконного молитвенного опыта, получает возможность, как определяет о. Павел в «Столпе и утверждении истины», «воспринимать всю тварь в ее первозданной победной красоте»⁴⁰. Именно эту цель фиксирует в иконопочитании о. П. Флоренский, и именно ее видит как итог молитвенного созерцания. Преображенное мировосприятие, вхождение в ситуацию, когда «цель при созерцании отсюда и представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии, — идеалом, — оттуда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формирующая действительность, как творческая

³⁹ Там же. С. 231.

⁴⁰ Столп и утверждение Истины... С. 326.

форма жизни»⁴¹, — это должно стать желанным итогом и духовного состояния созерцателя, и теолога-искусствоведа, анализирующего модель «созерцатель-икона».

Современный исследователь иконописи В. В. Бычков так определил данную специфику иконного функционала: «Указывая на духовные и неизобразимые феномены горнего мира, икона *возводит* (anago) ум и дух человека, созерцающего ее, в этот мир, объединяет с ним, приобщает его к бесконечному наслаждению духовных существ, обступающих престол Господа. Отсюда *контемплативно-анагогическая* (созерцательно-возводительная) функция иконы»⁴². Но еще в рассуждениях о. П. Флоренского мы находим указание на ту «анагогическую» роль, которую сыграли иконы преподобного Сергия: «...те две иконы — две мировые идеи, которые получил в свое укрепление Преподобный Сергий. Дал же от себя Руси он третью, воплощенную в художественном символе Пресвятой Троицы»⁴³. Тут и раскрывается заветный смысл особого понимания иконы: как духовного наставления и «рецепта» преображения мира.

Уникален «продукт» молитвенного труда, возникающий в результате взаимодействия молитвенника и иконы: прокладывание восходящего пути к духовным сферам. «Икона, — писал о. П. Флоренский, — имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать тайные и сверхъестественные зрелища»⁴⁴. И в качестве конкретного примера, примера, доказывающего принципиальную достижимость идеала теологического искусствоведения, он дает подробный анализ икон преподобного Сергия, являющих собой вершину совершенства анагогики иконы.

Именно совершенством возводительства на высший духовный уровень надо рассматривать явление чудотворных икон, по крайней мере, тех чудотворных икон, которые были пред молитвенным взором святых, как это случилось с преподобным Сергием Радонежским. «Чудотворная икона — писал архимандрит Рафаил, — это проявление святого через икону, его выбор, его особое духовное присутствие»⁴⁵. Через чудотворную икону происходит реальное воздействие святого на конкретную реальность; через чудотворную икону, через чудеса, проявляющиеся

⁴¹ Иконостас... С. 45.

⁴² Бычков В. В. Икона и русский авангард. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998. С. 60.

⁴³ Моленные иконы Преподобного Сергия... С. 403.

⁴⁴ Иконостас... С. 65.

⁴⁵ Рафаил, архим. Язык православной иконы. СПб.: Сатисъ, 1997. С. 62.

в современную действительность, вглядывается святой в мир, исправляет мир, преображает мир.

Вообще для православной антропологии характерно преобладание зрительности, ни одному чувству, кроме зрения, не отдано такого предпочтения. Еще свт. Василий Великий писал: «Из наших чувств зрение обладает наибольшей остротой восприятия чувственных вещей». Только созерцающее зрение способно открыть все величие мира Божия, ведь в том же «Шестодневе» сказано: «Мир есть художественное произведение, подлежащее созерцанию всякого, так что через него познается премудрость его Творца...». Именно поэтому зрительный образ иконы имеет столь ведущее значение в рамках не только православного искусствоведения, но и всего христианского миропознания. Ведь неслучайно изображение глаз в той же византийской иконе получило особое значение, или, как пишет современный искусствовед О. С. Попова, «Прием преувеличения выразительности глаз [в византийской иконе] оказался настолько сильным, что определил общий характер образов»⁴⁶. Связь, а точнее, переход телесного в духовное и определяет специфику богословия иконы.

Эту визуальную приоритетность иконописи отчетливо осознавал о. П. Флоренский. В сочинении «У водоразделов мысли» он говорит: «С наибольшею самодовлеемой четкостью стоят пред духом образы **зримые**. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое»⁴⁷. И это не просто умозрительное заключение. Показательно, что свою первую книгу «Столп и утверждение Истины» он издает с особым акцентом на визуальность, настойчиво требует от типографии сохранения и исполнения мельчайших визуальных деталей — особый шрифт, заставки, инициалы, виньетки, концовки и т. п.

Уже отмечалась, в разговоре о сближении «лицом к лицу» с иконописным ликом, особая роль света в раскрытии духовного содержания иконы. Как раз свет и становится тем явлением, которое составляет основной «продукт» иконосозерцания. В искусствоведческих рассуждениях о. П. Флоренского устанавливается четкая связь между ликом и светом, причем понятие света приобретает максимально насыщенную смысловую значимость. «Область, наполненная этой [световой] энергией, — пишет о. Павел в „Анализе пространственности и времени...“, — этот

⁴⁶ Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 222.

⁴⁷ У водоразделов мысли... Т. 2. С. 12.

„свет“ находится физически вне рисунка, за пределами контура данного лица, и, следовательно, физически лицо есть часть света»⁴⁸. Неразрывность иконописного лика и света переносится в православной традиции на реальное лицо — в этом еще один практический аспект иконописи. Правомочность реального лица на освещенность в косметических целях и белила, или, как их называл обвиняемый священник Логгин, «составы», употребляемые для изображения просветленных ликом святых, — проблема, волнующая богословие на протяжении столетий⁴⁹. Она вырастает из различного, подчас диаметрально противоположного понимания, что есть свет, какова духовная природа света, «льющегося» с лица.

В христианском богословии принципиальным является утверждение, что Бог судит мир через слово и — главное в нашем случае — через свет: «Суд состоит в том, что свет пришел в мир» (Ин 3:16). Сам Бог возвещает: «Я — свет миру» (Ин 8:12). Максимально светоносная составляющая христианства представлена именно в иконе. Движение к свету и в свете — важнейшая особенность иконы. Теологическое искусствоведение в лице о. П. Флоренского так формулирует этот аспект иконописи: «Икона пишется на свету и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света»⁵⁰. В статье «Храмовое действо как синтез искусств» он конкретизирует специфику восприятия иконы и роль «струящегося» света в этом восприятии: «Икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание»⁵¹. Сама ситуация созерцания иконы — свет, но свет в православном искусствоведении не только оптическое ощущение, это целая онтология, основа мироздания.

«Иконопись, — считал о. П. Флоренский, — видит в свете не внешнее нечто в отношении к вещам, но и не присущее вещественному самобытное свойство: для иконописи свет полагает и созидает вещи,

⁴⁸ Анализ пространственности и времени... С. 149.

⁴⁹ Карташев А. В. Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959. Т. 1–2. С. 152.

⁵⁰ Иконостас... С. 129.

⁵¹ Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 209.

он объективная причина их, которая именно по этому самому не может пониматься как им только внешнее; это — трансцендентное творческое начало их, ими себя проявляющее, но на них не иссякающее»⁵². основополагающая роль света как для иконописи, так и для бытия в целом зафиксирована в Священном Предании: «Все бо являемое свет есть» (Еф 5:13), и эта светоносность бытия, первосотворенность бытия светом лежит в основании православного искусствознания.

Свет, как утверждает современная исследовательница О. С. Попова, конструирует иконописную реальность: «Пробела создают напряженную натянутость формы... призваны не только осветить, но заменить собой реальную ткань, объем, плоть»⁵³; свет, убежден о. П. Флоренский, лежит в основании вещественности мира: «Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности, помимо реальности самого света и того, что он производит»⁵⁴. Через свет происходит сотворение всей вселенной иконописи, через свет происходит соединение земного и небесного, через свет человек ощущает себя прикоснувшимся к подлинно духовному: «Мы видим свет и только свет, единый свет единого солнца. Его различная окраска — не собственное его свойство, а соотношение его с той земною и отчасти, может быть, небесной средою, которую наполняет собою этот единый свет»⁵⁵. Этот свет и ищет всем своим тео-искусствознанием о. Павел Флоренский.

Мир иконописи весь пронизан светом, или, как определяет современное искусствознание, в иконе «свет никогда не исходил из определенного источника, а источался как бы отовсюду сразу, свыше, осветляя изображение»⁵⁶. Каждый фрагмент иконы пронизан светом, который выполняет в иконописном изображении не эстетическую, а глубоко символическую функцию. Архимандрит Рафаил, анализируя роль света в иконе, отмечает: «...на ликах и одеждах святых изображены световые блики. Они не имеют отношения к объемному изображению фигур, не являются отражением внешнего источника света. Это символика вечного несозданного света, божественных несотворенных энергий, с которыми соединяются души святых. Этот свет исходит не извне

⁵² Иконостас... С. 140.

⁵³ Попова О. С. Проблемы византийского искусства... С. 113.

⁵⁴ Иконостас... С. 136.

⁵⁵ Моленные иконы Преподобного Сергия... С. 413.

⁵⁶ Попова О. С. Проблемы византийского искусства... С. 83.

и не изнутри; он внепространственен»⁵⁷. Свет в иконе — нематериален, скорее, над-материален, что позволяет ему выполнять самые разнообразные функции, приобретать поистине безграничный спектр онтологических возможностей. Это отчетливо видно при сопоставлении икон ярчайших иконописцев. Так, отмечает И. К. Языкова, «у Феофана Грека свет концентрирует форму, у Рублева — свет расширяет пространство. У Феофана свет испепеляет плоть, у Рублева — преображает»⁵⁸. Свет становится главным инструментариумом, с помощью которого икона говорит на духовно-образном языке с человеком. Изучить этот язык и научить ему — практическая задача теологического искусствоведения.

Но не только свет преображает, но и сам свет преображается: различные формы передачи света в иконописи выражают различные духовные стратегии иконописцев. «Формы передачи света, — пишет О. С. Попова, — большие световые слои, белильные лучи-штрихи — соответствуют разным духовным установкам»⁵⁹. Манера передачи света, иконная стилистика света выступает в форме образного богословия; уникальность функционала света в иконописи состоит и в том, что он способен стать внетекстовым изложением богословских догматов, образным воплощением тех или иных теологических концепций. Искусствоведы, например, обнаруживают, что «различие между незримым светом „Спаса оплечного“ и лучами-штрихами есть различие между идеализмом православных теологов неоплатоновского круга и „мистическим реализмом“ паламитов»⁶⁰. И таких замечаний можно приводить множество. Рассмотрение тех или иных особенностей изображения света в иконе для теолога-искусствоведа не может ограничиваться только анализом технических особенностей: за каждым техническим приемом высокодуховной иконописи стоит особая богословская позиция, уникальный духовный опыт, раскрытие которого и входит в задачу подлинного искусствоведения.

Таким образом, и икона, и ее созерцатель создают ту атмосферу духовности, изучение и анализ которой должны стать практической задачей теолога-искусствоведа. Но при этом необходимо помнить, настаивает о. П. Флоренский, о самом важном результате взаимодействия иконы и созерцателя — стремлении к высотам духа. В статье «Моленные

⁵⁷ Рафаил, архим. Язык православной иконы... С. 26.

⁵⁸ Языкова И. К. Богословие иконы... С. 113.

⁵⁹ Попова О. С. Проблемы византийского искусства... С. 106.

⁶⁰ Языкова И. К. Богословие иконы... С. 111.

иконы Преподобного Сергия» есть знаковая фраза: «По высоте духа Преподобного Сергия мы можем уяснить себе, что признавалось за высшее искусство вселенским сознанием человечества, то есть что именно соответствовало в точности смыслу догмата иконопочитания; и обратно, по характеру иконописи, избранной великим носителем Духа, избранной лично себе на молитву, в свою пустынную келлию, мы можем понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь, те духовные силы, которыми вскормил свой дух родоначальник Руси»⁶¹. Этот обоюдонаправленный процесс — от иконы к зрителю, и от зрителя к иконе — как раз и формирует особый ритм иконосозерцания, особое пространство и время созерцания. Через созерцателя раскрывается духовный смысл иконы — и в этом величайшая ответственность созерцателя за то, «как» и «что» он видит. Но и через икону раскрывается глубина духа созерцателя — и в этом великая значимость иконы как «окна» в человеческую душу. В таком направлении развивается богословское искусствоведение о. Павла Флоренского, и спектр тео-искусствоведческих проблем, затронутых им, конечно, не исчерпывается только проблемой лица и лика. Но представляется, что данная тематика может рассматриваться как одна из центральных во всей богословско-искусствоведческой системе отца Павла Флоренского.

Источники и литература

1. Андрей Белый. Начало века. М.: Художественная литература, 1990.
2. Бычков В. В. Икона и русский авангард. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998.
3. Карташев А. В. Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959. Т. 1–2.
4. Мень А. Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. М.: Фонд имени Александра Меня, 1995.
5. П. А. Флоренский: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 1996.
6. Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006.
7. Рафаил, архимандрит. Язык православной иконы. СПб.: Сатисъ, 1997.
8. Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. Т. 1.
9. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995.
10. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994.

⁶¹ Моленные иконы Преподобного Сергия... С. 385.

11. Успенский Б. А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 20–45.
12. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издат. группа «Прогресс», 1993.
13. Флоренский П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М.: АСТ, 2004.
14. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М.: Искусство, 1996.
15. Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1995.
16. Флоренский П., свящ. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2.
17. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект, 2012.
18. Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. Т. 2.
19. Языкова И. К. Богословие иконы. М.: Изд-во Общедоступного Православного университета, 1995.

Sergey Kolesnikov. The Theological Art History of Iconography in the Work of Priest Pavel Florensky: the Problem of the Face and its Iconographic Representation.

The author of this article considers the unique formulations of the theology of the icon in the work of Priest Pavel Florensky. Special attention in the article is drawn to the problem of the relationship between the face and its iconographic description and to an analysis of the conclusions of Priest Pavel Florensky on this subject. The main conclusions are: a close spiritual connection between the real face and its iconographic portrayal exists; it is possible for the iconographic description to influence the appearance of the beholder; the iconographic portrayal of the face is made in the image of God; the danger of spiritual impoverishment, which is externally manifested by the degradation of the iconographic portrayal of the face into a mask; the specifics of the spacial and temporal relationship between the person praying and the icon; and the formation of basic doctrinal statements in the theology of art.

Keywords: Priest Pavel Florensky, theology of the icon, theology of art, face on icons, face, mask.

Sergey Aleksandrovich Kolesnikov – Doctor of Philological Sciences, Vice-Rector for Research at the Belgorod Orthodox Theological Seminary (skolesnikov2015@yandex.ru).