

*На правах рукописи*

**БАКУЛИН Мирослав Юрьевич**

**ИКОНОПИСНОЕ ТВОРЧЕСТВО В РУССКОЙ  
ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**24.00.01 – теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата философских наук**

**Тюмень – 2003 г.**

Работа выполнена на кафедре философии Тюменского государственного института искусств и культуры

**Научный руководитель:** доктор философских наук  
профессор  
**Блажевич Николай Викторович**

**Официальные оппоненты:** доктор философских наук  
профессор  
**Суровягин Станислав Павлович**  
доктор филологических наук  
профессор  
**Дворцова Наталья Петровна**

**Ведущая организация:** Уральский государственный университет

Защита состоится 26 декабря 2003 г. в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук при Тюменском государственном университете (625003, Тюмень, ул. Перекопская, 15 а, ауд. 215)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан “21 ” ноября 2003 г.

*Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор философских наук,  
профессор*

С.М.Халин

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ

Конец второго тысячелетия ознаменовался в России ростом национального самосознания. Осмысление традиционных ценностей, традиционной культуры, родной истории стало неотъемлемой частью духовной сферы современного русского мышления. Но в связи с потерей многих нравственных, эстетических, религиозных, экзистенциальных ориентиров возникла насущная необходимость восстановления, реконструкции национальных стилей мышления, в которых созидалась былая великая российская культура и государственность. Для многих сегодня стерлись грани между богословием и религиозной философией, между культовым образом и религиозной картиной. Церковное искусство для них не органический язык церкви, онтологически связанный с её верою и жизнью, а явление культуры, самостоятельная область, дающая возможность художнику «онаглядить» учение церкви, основываясь на том, что он видит в окружающем его мире.

Но речь идет именно о *целостном* мышлении - о *мировоззрении*. В этом-то и заключается основная сложность философского воссоздания основных категорий русской метафизики. Ведь научное мышление, бытовое мышление, эстетическое мышление - лишь сколки, проекции сознания с определенных позиций. Русское гегельянство, а, скорее сказать, русское кантианство создало причудливую мыслительную традицию, неточно называемую русской философией. Грандиозные проекты Соловьева, Хомякова, Аксаковых, Достоевского, Булгакова, Флоренского, Зеньковского, а также Чаадаева, Киреевского, Крижанича, Кавелина, Чичерина и Грановского и многих других русских мыслителей сложно назвать собственно философией, потому что это были попытки артикуляции тысячелетнего опыта самосознания на языке, где «каждый камешек на дороге имеет свое имя», на языке точных дефиниций, которые трещат в русской философии по швам от втиснутого в них смысла. Коротко говоря, русская философия - это попытка самоограничения в тезаурусе, то интуитивное вслушивание в слово, в термин, которое сравнимо лишь с древнегреческой агорой, открытостью, вырабатывающей универсальный язык.

Русская письменность, церковная по своему происхождению, не столько утруждала себя переводом чужих дефиниций, сколько с легкостью заимствовала терминологию, с легкостью узнавая в своей традиционной «закоснелости» «новооткрываемые» истины Запада. Поэтому, затрудняясь квалифицировать себя как философию, которая не дерзает на абсолютное, и занимается грамотностью мышления при невозможности окончательно точных определений, русская мысль, заговорившая на языке немецкого идеализма, обозначила собой именно невозможность, самую трудность мысли, ее границу - между религией и философией. Прекрасно понимая, что, с одной стороны, только вера в Бога дает возможность определить человека как существо (отделить его ото всего тварного мира как существо богообразное), а с другой, что философия помогает этому существу грамотно познать себя (без чего как

Бог сможет познать его?), русская мысль определила себя как “религиозную философию”, обозначила задачу поисков основных законов духовной жизни, взяв себе в учителя тысячелетний опыт богообщения.

Труд обращения к опыту предков - не работа, в этом радостном обретении собственной истории нет ничего от рабского выискивания доказательств к гипотезе, все *уже* сложилось, все *уже* случилось, сплетено как ковер, достаточно потянуть за любую из нитей, и вы узнаете как устроена вся толща русской народности, немой, но невероятно тактильной.

Первоначально данная работа выстраивалась вокруг поисков самой стилистики мышления на контрасте мысли Востока и Запада, но предметная опытность, не неуловимость бытия, но быт, конкретный воплощение метафизики, стал диктовать образ поиска. Оставалось взять феноменологию как метод восстановления лакун мышления: «вот предметность, каков должен быть народ, создавший ее? Вот символика этой предметности, вот ее метафизика и аксиология, каково должно быть мышление?» И как сверхзадача: «Вот мышление, каково должно быть мировоззрение, к которому оно устремляется?»

Итак, целью работы стала реконструкция, восстановление традиционного религиозного русского мышления на примере иконописания. Но не только это определило актуальность данной работы. Актуальность исследования имеет глубокие внутрифилософские основания:

а) она вызвана необходимостью разработки проблематики духовного, в частности художественного, творчества; б) исследование призвано выявить специфику иконописного знака (иконического); в) феноменологическое рассмотрение предстояния иконе способствует разработке теории знаковой ситуации; г) работа выявляет герменевтику иконического знака.

### **СТЕПЕНЬ РАЗРАБОТАННОСТИ ПРОБЛЕМЫ**

Очень сложно говорить в данном контексте о степени разработанности проблемы в научной литературе. Она грандиозна. России постоянно приходилось открывать для себя икону заново. Постоянно имея священный образ в ежедневном религиозном общении, русские вынуждены были ее все время заново обретать – большое виделось на расстоянии.

Вначале - это было простое заимствование у Византии, вместе со всем церковным обиходом, затем прямое и не всегда удачное копирование - и снова обретение, теперь уже на своих руках как *свое* детище, потом разочарования подделок, споры о каноне и смысле иконы: осмысление и признание образности в величайших творениях преподобного Сергия Радонежского и преподобного Андрея Рублева, Стоглавый собор 1556 года и дело дьяка Висковатого с запретами и крушением образов лживых, Иосиф Волоцкий, Симон Ушаков, и новые искушения и лжемыслия, патриарх Никон, раскол, беспоповщина, хлынувшие в Россию протестанты и т.д. и т.д. То есть в те века, когда на Западе энергично развивалась схоластика, на *Руси философская работа ума осуществляла себя в пластических формах икон.*

Но стоит заметить, что переосмысление «Божественной природы» и «преображенной личности» в русской религиозной культуре происходило не в умопостигаемых понятиях, закрепленных в византийских соборных догматах, а в непосредственно являемых художественных иконописных образах. В этом смысле уместнее говорить не о переосмыслении, свойственном работе ума, а о преобразовании человеческой природы, преобразении в умно-сердечном делании, что имело широкое распространение в связи с молитвенной практикой и трудами преподобного Сергия Радонежского. Хотя такое философствование и не выходило за рамки догматов, выработанных византийской традицией, оно было вполне самостоятельной философией подвижнической любви, выражаемой в красках.

По мысли П.А.Флоренского, древние свидетельства не случайно называют **философами** высоких мастеров иконописи, хотя в смысле отвлеченной теории они не написали ни одного слова. Но просветленные небесным видением, эти иконописцы свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками. Только так может быть понимаемо отеческое утверждение о равносильности иконы и проповеди: иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха. Итак, не потому, что икона условно передает содержание некоторой речи, но потому, что и речь, и икона непосредственным предметом своим, от которого они неотделимы и в объявлении которого вся их суть, имеют одну и ту же реальность. Свидетельство же о мире духовном есть, по воззрению всей древности, философия. Вот почему истинные богословы и истинные иконописцы равно назывались **философами**.

Говоря о научной разработанности темы, нам нужно позволить себе роскошь не быть современником своему миру и вступить в необозримую стихию Вселенского Православия. Но при этом, конечно, нельзя не учитывать и влияния контекста современной гносеологии и семиотики.

Уже к **середине 12 века** в русской словесности сложился целый корпус работ по осмыслению иконы. Россия вместе с иконой принимала в обиход грандиозное богословие, выработанное столетиями церковного иконопочитания и соборными ответами на иконоборчество: 82 правило Шестого Вселенского собора, установления Седьмого Вселенского собора, почти полностью посвященного иконопочитанию, и утвердившего метафизику иконописания, и любого творчества вообще. Для христиан иконопочитание навсегда связано с догматом боговоплощения: «Раз Бог воплотился, значит, он может быть изобразим». Изображение Христа на иконах служит ручательством за истинность и реальность его воплощения, а почитание икон - ручательством за веру о непризрачности его воплощения. Раз Сын Божий стал совершенным человеком, то и писать его можно как всякого человека.

Определен стал и образ поклонения иконам: «Не веществу дерева и красок поклоняемся, но Богу, изображенному с их помощью. Поклонение, воздаваемое образу, восходит к первообразу». Уже в этих формулировках св.отцов звучали принципы христианского материализма и онтологии. Одной из первых переведенных на славянский язык греческих церковных книг стала

апология преп. Иоанна Дамаскина (8 век) «Три защитительных слова против порицающих святыне иконы и изображения», ее продолжали уже русские «Послание иконописцу» преп. Иосифа Волоцкого, «Сказание об иконописцах, каковыми подобает быти» преп. Максима Грека, «Истины показание к вопросившим о новом учении» инока Зиновия Отенского, «Сказания о чудотворных иконах и русских иконописцах-подвижниках» в русских патериках, «Слова об иконопочитании» старца Артемия Троицкого и инока Евфимия Чудовского.

**Синодальный период**, начавшийся реформами Петра I, с его прозападными влияниями, сильно помрачил чистоту и яркость традиционной иконописи, но и в этот период создаются шедевры осмысления иконописи: «Камень веры» Стефана Яворского, «Слово к люботщательному иконного писания» Симона Ушакова, «Послание некоего изографа к цареву изографу и мудрейшему живописцу Симону Ушакову» Иосифа Владимировича.

**Конец 19 века**, века разложения религиозного и монархического измерений русского сознания, вместе с обвинениями со стороны царского воспитателя Ф.Буслаева и прозападно настроенных революционеров возносит изучение иконописания на академический уровень - появляются фундаментальные работы университетских профессоров «Иконография Богоматери» и «Иконография Христа» Н.П.Кондакова, «Евангелие в памятниках иконографии» Н.В.Покровского, исследования киевских фресок и мозаик Д.В.Айналова, исследования Д.А. Ровинского, Г.Д.Филимонова, А.И.Кирпичникова, Д.Соснина, Н. Надеждина, архиепископа Анатолия (Мартыновского), проф. И. Снегирева, Е.Барсова, В.Арсеньева, и многих других; складываются уникальнейшие коллекции Императорского двора и Н.П.Лихачева.

«Три очерка о русской иконе» князя Е.Трубецкого, вышедшие в 1916-18 гг., становятся открытием иконы для русской интеллигенции, новостью осмысления традиционного искусства. В 20-30 гг. пишутся «Иконостас» и «Обратная перспектива» о. Павла Флоренского, «Икона и иконопочитание» о. Сергия Булгакова, «Философия иконы» М.Трабукина, в пражской эмиграции работает Seminarium Kondakovianum, начинает свой грандиозный 20-летний труд «Богословие иконы Православной Церкви» Л.А. Успенский. Причем, стоит отметить, что работы это все по преимуществу либо богословские, либо философские, а не искусствоведческие, так как икона не предполагает эстетического любования, но есть молитвенный образ.

Икона не изображает Божество, она указывает на причастность человека к божественной жизни. Икона не есть гарантия нашего спасения, но помощь на пути к нему. Православная аскетическая практика уделяет иконе особое место, чтобы человека вела от видимого к невидимому не собственная фантазия и пустые мечтания, а Слово Божье, «ради слабости нашего понимания» (прп. Иоанн Дамаскин) облеченного в образы. О практическо-аскетическом аспекте иконопочитания митрополит Филарет Московский писал так: «Чтобы в поисках присутствия Божия ум не впадал в химерические представления, чтобы мысли сосредоточивались и ограждались от рассеянности, святой образ

Бога, являвшегося во плоти, представляется одновременно взору чувственному и созерцанию духовному и собирает мысли и чувства, внешние и внутренние, в едином созерцании божественного». Василий Великий так образно сравнивает икону: «Как бы привыкнув смотреть на солнце в воде, обратим, наконец, взоры к самому свету».

В *советское время* выходит ряд трудов, призванных закрыть брешь в коммунистической эстетике, но и эти работы, ограниченные рамками “идеологической тематики”, продолжали серьезное осмысление православного иконописания. Это в первую очередь, работы М.Алпатова, В.Н.Лазарева и его учениц - О.С. Поповой, Э.С.Смирновой и др.

Но *конец 20 века*, вместе с его социальными потрясениями, повальным оккультизмом и религиозным безразличием, остро поставил необходимость отделения «пшеницы от плевел». Нам, как и нашим предкам, предстоит заново обрести Родину, свой язык, веру, икону. Нам предстоит тяжелый труд поисков и познания себя. И здесь у философии, богословия и иконописания много общего. Все они отчасти обречены на неудачу. На неудачу выразить самое главное. Философия не владеет истиной, богословие не сможет ограничить Бога человеческими предикатами, а икона не сможет изобразить Божество во Христе. Но без их дотошной работы, без их грамотного анализа не будет так не хватающей нам цельности мировоззрения.

Именно поэтому сегодня *икона как знак* не может быть понята без апелляции к классическим философским исследованиям, посвященным разработке методологии истории культуры, проблематики культурно-исторических типов. В этом плане, помимо классических работ Аристотеля, Платона, А. Бергсона, Г. Бокля, Э. Блоха, М. Вебера, В. Виндельбанда, Л. Витгенштейна, Л. Вольтмана, Г.-Х. Гадамера, Н. Гартмана, Р. Гвардини, Г. Гегеля, И.-Г. Гердера, Э. Гуссерля, Ф. Гиддингса, Т. Гоббса, Н. Данилевского, У. Джемса, В. Дильтея, Д. Дьюи, Э. Дюркгейма, Н. Кареева, С. Ковалевского, И. Лакатоса, Ш. Летурно, Н. Макиавелли, Х. Маккиндера, Л. Мечникова, Ш. Монтескье, Ф. Ницше, М. Полани, К. Поппера, Б. Рассела, Ф. Ратцеля, Г. Риккерта, К. Риттера, Б. Спинозы, Б. Страуда, А. Тойнби, Ст. Тулмина, М. Фуко, М. Хайдеггера, Шеллинга, М. Шлика, П. Фейерабенда, Г. Шпета, О. Шпенглера, К. Юнга, и др., следует назвать *работы современных авторов*: Э.П. Агости, Ю.П. Андреева, А.К. Байбурина, В.Г. Богораз-Тана, Ф. Броделя, Ю.В. Бромля, В.Б. Власовой, Г. Гачева, Л.Н. Гумилева, Л.Е. Куббеля, М.Г. Левина, В.Д. Плахова, Г.А. Праздниковой, Я.Я. Рогинского, С.А. Токарева, С.П. Толстова, А.Г. Спиркина, И.В. Суханова, Н.Н. Чебоксарова, и др.

Единство коммуникативного, семантического, синтаксического и прагматического значений иконы становится понятным *в ситуации творец-икона-зритель*. Это единство феноменологического видения иконы как объекта творчества помогают выстроить труды А. Бергсона, Э. Блоха, В. Виндельбанда, Л. Витгенштейна, Г.-Х. Гадамера, Н. Гартмана, Р. Гвардини, Э. Гуссерля, У. Джемса, В. Дильтея, Д. Дьюи, И. Лакатоса, Ф. Ницше, М. Полани, К. Поппера, Б. Рассела, Г. Риккерта, Б. Страуда, Ст. Тулмина, П. Фейерабенда, М. Хайдеггера, М. Шлика и др. В этом же плане особую важность представ-

ляют работы классиков отечественной философии, посвященные **знаковой ситуации**: Л.С.Выготского, А.Ф.Лосева, Г.П.Щедровицкого. В современной философии похожие проблемы ставятся такими авторами, как З. Бауман, В.В. Бибихин, В.Д. Губин, Ж. Делез, Ж. Деррида, У. Куайн, Т.Х. Керимов, Т.А. Клименкова, И.Я. Лойфман, К.Н. Любутин, М.К. Мамардашвили, Д.В. Пивоваров, К. Хюбнер, В.И. Шарин и др.

Принципиально важной для данного исследования является проблематика рефлексии **отечественной философско-религиозной традицией** предмета и задач философии. Помимо произведений Н. Бердяева, В. Зеньковского, И. Ильина, А. Лосева, Н. Лосского, В. Соловьева, посвященных **истории русской философии**, мы отметим работы Л.Р. Авдеевой, В.Н. Акулинина, Н. Алексеева, А. Валицкого, К.И. Власенко, П.П. Гайдено, М.Н. Громова, А. Игнатова, В.И. Керимова, В.И. Копалова, А. Королькова, В. Котельникова, В.В. Кравченко, В.А. Кувакина, В.Б. Куликова, В.В. Лазарева, Г.Ф. Слесаревой, Н.Н. Старченко, Г.Л. Тульчинского, Л. Шапошникова, А. Янова и др.

Во многом сформировала направление исследования и **собственно культурологическая** литература, а именно труды А.И.Арнольдова, Ф.Арьеса, Е.Я.Басина, В.Библера, Е.В.Боголюбовой, П.С.Гуревича, В.Е.Давидовича, Ю.А.Жданова, Б.С.Ерасова, Е.Заводской, А.Я.Зися, И.Карпушина, А.Кребера, С.Клакхона, В.Келли, Ж.А.Кондорсэ, Н.Конрада, С.П.Мамонтова, Э.С.Маркаряна, В.Н.Межуева, А.Моля, Ч.Осгуда, Дж.Суси, П.Танненбаума, М.К.Петрова, В.М.Розина, Э.В.Соколова, Г.М.Тавризяна.

И конечно, важнейшее значение для нас имеет философская, богословская и научная литература, посвященная проблематике православного вероучения. Здесь мы имеем в виду и литературу по истории и системе православного богословия: работы Н. Бердяева, С. Булгакова, Ф. Достоевского, А. Замалеева, В. Зеньковского, А. Кураева, М. Лодыженского, Вл. Лосского, Е. Овчинниковой, А. Ранович, В. Розанова, И. Свенцицкой, Е. Трубецкого, П. Флоренского, Г. Флоровского, С. Хоружего и др. А также историко-церковные исследования: работы Л. Беловицкого, Е. Голубинского, А. Карташева, Ю. Козлова, А. Лопухина, Т. Майковой, С. Мельгунова, Н. Никольского, Я. Щипова, А. Шмемана, И. Экономцева и др., и произведения, посвященные национальному сознанию русского народа: работы К. Аксакова, Ю.П.Андреева, Н.Бердяева, К.Власенко, С.З.Гончарова, И.Киреевского, Л.А.Кленова, В.М. Князева, В.И. Копалова, К. Леонтьева, Д. Лихачева, В. Мильдона, К. Победоносцева, Б. Раушенбаха, В. Соловьева, Л. Тихомирова, Г. Федотова, А. Хомякова, С.К. Шардыко и мн. др.

Весьма важной и во многом определяющей для работы оказалась питательная среда Тюменской философской школы, а именно личное общение и работы А.Л.Анисина, В.Б.Байкеля, В.И.Бакштановского, Н.В.Блажевича, В.Г.Богомякова, Т.И.Борко, М.Г.Ганопольского, Д.В.Грязных, Т.Ф.Гусаковой, А.П.Девяткова, Н.Д.Зотова, Т.С.Караченцевой, В.В.Костецкого, Ю.В.Ларина, И.Б.Муравьева, А.В.Осипова, А.В.Павлова, С.А.Патласова, Ф.А.Селиванова, С.А.Симонова, С.П.Суровягина, С.Н.Трофимова, В.Н.Телегина, Ю.М.Федорова, С.М.Халина, М.Г.Чистяковой, М.Н.Щербинина Живое



обсуждение на заседаниях кафедры философии Тюменского госуниверситета во многом сформировало данную работу, за что автор выражает благодарность своим коллегам.

## ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ДИССЕРТАЦИИ

Целью диссертационного исследования является попытка *реконструкции* метафизики иконописного творчества, как части цельного религиозного мировоззрения русского народа. Следовательно, объектом исследования работы становятся художественные особенности православного мышления, а предметом исследования – икона. Стремление воспроизвести особенности художественного мышления тысячелетней истории русского православия диктует следующие задачи исследования:

- определить систему образности православной культуры;
- сформулировать онтологический принцип православного иконописания;
- показать взаимосвязь образа и имени в феномене иконы;
- рассмотреть творческий акт традиции как реализацию нерукотворной сущности священного образа;
- исследовать знаковую ситуацию предстояния иконе в событии богообщения;
- выявить динамику преображенного смысла в символическом пространстве иконы;
- истолковать предстояние иконе как выход к сверхобразной трансцендентности.

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

В основу проведенного исследования положены следующие методологии:

**Феноменология.** Феноменологический метод дает возможность понять икону в том виде, как он непосредственно является сознанию предстоящего – как объект интенционального созерцания и переживания, (лучше сказать – любования), а также помогает обнаружить универсальные идеальные принципы, определяющие строение иконы.

**Диалектика и семиотика.** Научное изучение иконы как памятника живописи и письменности подобно другим областям научного изучения. И здесь и там применимы те же методы: диалектическое сравнение, системный и семиотический анализы.

И здесь из общего принципа в форме понятия иконы нам нужно будет вывести ее конкретное содержание; перевести ее потенциальное содержание в актуальность.

Результаты научного изучения находят для себя неизбежное и естественное применение и в религиозном понимании иконы, поскольку им достигается более полное понимание ее человеческой, исторической оболочки. Научное исследование, сохраняя свободу в собственной ограниченной области, не может притязать на догматическое истолкование, как оно это часто делает. Однако и в последнем случае оно имеет свою долю участия, поскольку *знание*

иконы со всех возможных сторон необходимо имеет значение и для религиозного истолкования.

Если при истолковании иконы возникает серьезная герменевтическая проблема идентификации того, «что это значило» с тем, «что это значит», то тем более такая проблема возникает для церковного Предания, не имеющего осязаемого «текстуального тела». Научное исследование и его традиция издавна входит в состав общецерковного предания при понимании иконы. Невозможно исследователю начинать свою работу с себя самого, но он становится в ряд всех своих предшественников и *продолжает* их работу в неразрывной связи. Подобным же образом *уже невозможно* и церковному исследователю в работе религиозного понимания пройти мимо или игнорировать результаты объективного, нетенденциозного исследования, даже если он их не все принимает.

С.Н.Булгаков писал: «Научное исследование наших дней дает возможность и заставляет *по новому видеть* икону и священный текст, и в этом со всей очевидностью проявляется законность и неизбежность того, что может быть названо НАУЧНЫМ ПРЕДАНИЕМ, которое впрочем начинается с древнейших времен, по крайней мере, с толковников синагоги и св. отцов».

### НАУЧНАЯ НОВИЗНА

**К научной новизне** работы можно отнести раскрытие значимости иконописного творчества в культурологическом контексте. Научная новизна может быть выражена в следующих пунктах:

- в работе впервые вводится понятие «иконологичности человека», соответствующая динамической задаче христианского теозиса, то есть сам человек понимается как икона, что позволяет осмыслить в новом аспекте как его природу и антропологические задачи; (иконологичность человека предполагает новизну онтологической ситуации, а также имеет и гносеологические, аксиологические, этические и телеологические следствия);

- иконопись являет собой иной тип человека, феноменологически фиксирующий состояние святости; знаковая реальность в данном случае изменяет внешний и внутренний мир человека, с тем, чтобы выявить в нем духовное измерение; как раз здесь наиболее ярко сказываются те антропологические перспективы и цели, которые задаются иконописным творчеством;

- новые перспективы для культурологической мысли открывает также проведенный в работе анализ ситуации «зритель-икона», когда икона являет собой зов к диалогу, означивая не себя, а без-образный духовный мир, а зритель находит тот топос, где становится возможна встреча с Сокровенным, ту глубину в себе, которая заполнима только Богом; (диалогичность человека осмысливается здесь несколько по-иному, чем в классических работах М.М.Бахтина, а именно речь идет не о «диалоге по горизонтали», а о «вертикальной» обращенности к абсолютному);

- герменевтический аспект новизны работы сказывается прежде всего в том, что икона рождает ту необычную знаковую ситуацию, когда изображаемое становится равным тексту, так как и текст и изображаемое рождены одним духовным опытом; в этом случае икона может заменить текст, и быть «школой для неграмотных» в предстоянии абсолюту;

- ситуация подписания иконы, именованя, называния ее, как результата соборного узнавания являет собой тот герменевтический ключ единого духовного опыта; в этом смысле иконопись раскрывает природу церкви, как единого духовного организма;

- исследование иконописной традиции позволяет по-новому осмыслить сам акт художественного творчества и авторства; творчество предстает как акт жизни традиции, в котором творение нового и устойчивость канонических форм присутствуют одновременно и существуют как две стороны одной медали;

- всякое творчество опирается на единство неартикулируемого опыта, и ищет постоянной временной реартикуляции, узнаваемой через знаковую традицию; так творческий акт иконописца раскрывается как реализация нерукотворной сущности священного образа;

- анализ иконописания помогает глубже понять взаимопроникновение онтологии и гносеологии в православной культуре, так как икона обладает самостоятельным бытием и одновременно является знанием; опыт предстояния абсолюту и его плоды не просто показываются иконе, а передаются через нее; восприятие, таким образом, изоморфно самой иконе;

- исследовательское внимание к иконописи позволяет раскрыть апофатическую сторону культуры, которая зачастую игнорируется в культурологических теориях; (на примере иконы можно увидеть, что вся культура является попыткой показать незримое, сказать несказанное, выразить невыразимое).

### **ПОЛОЖЕНИЯ, ВЫНОСИМЫЕ НА ЗАЩИТУ**

Исходя из перечисленных моментов научной новизны можно сформулировать следующие **положения, выносимые на защиту**:

- анализ иконописного творчества, имеет не только самостоятельное значение, но и может быть смысловым ядром для построения культурологических теорий образности русского православного мышления;

- человеческое бытие имеет иконологическое измерение, задающее динамические задачи развития личности;

- икона является зовом к экзистенциальной ситуации встречи: предстояния высшему, сокровенному, абсолюту; акт предстояния иконе раскрывает новые онтологические и гносеологические измерения человека – быть свидетелем в ведении без-образной истины;

- единство духовного опыта порождает герменевтическую эквивалентность священного текста и изображения;

- икона для православия не есть только текст, «слово о чем-то», имя нарицательное, но образ, имеющий самостоятельное бытие, требующее имени личного, собственного. Поэтому формула иконописания - «лик плюс имя»;
- иконописное творчество есть акт жизни традиции, в котором органически сочетаются творение нового и устойчивость канонических форм;
- икона в православии не может быть предметом только эстетического любования, так как являет собой онтологически правильное изображение человеческой личности; если же икона становится только предметом эстетики, это выхолащивает тот смысл, ради которого она создана;

### **АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ**

Материалы диссертационного исследования обсуждались на заседании кафедры философии Тюменского государственного университета. По основным положениям работы автор разработал курс «Философия иконописания» который был прочитан в 1997 году в Тюменском училище искусств как спец. предмет. Подобный же курс читался в Тюменском Духовном училище. Теоретическая часть работы вошла составной частью в курсы лекций по предметам «Религиоведение», «Эстетика и архитектура» и «История русской культуры», прочитанные в Тюменской архитектурно-строительной академии в 1998-2003 гг. Основные положения работы автор докладывал на межвузовской научно-практической конференции «Рождественские чтения» в Сургуте (1994), на межвузовской конференции «Роль русского культурного пространства в становлении Российской государственности в Сибири» в Тюмени (1994), на педагогической конференции «Основы духовности на рубеже веков» в Сургуте (1995), на международной конференции «Византия и Россия: религиозно-философские традиции» в Санкт-Петербурге (2000).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, содержащего 327 наименований. Работа изложена на 164 страницах. В приложениях к работе дается словарь терминов и фрагменты наиболее значимых средневековых текстов о иконопочитании, принадлежащих Иоанну Дамаскину и Феодору Студиту, а также краткий обзор иконоборческой полемики.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Во введении** обосновывается актуальность темы исследования, обозначается характер ее разработанности, формулируются проблемная область, цель и задачи диссертации, ее методологические и теоретические основания, ее практическая значимость.

**В первой главе** «Культурно-исторические основания иконописного творчества» рассматриваются онтологические основы образности иконописания, анализируются такие термины как «образ», «имя», «христоцентризм», «подписание иконы», «нерукотворность иконы». Исследуются динамическое единство образа и имени в феномене иконы, а также особенности иконописного творчества.

**Первый параграф** “Семиотическая традиция в исследовании иконического знака” показывает нам две традиции. Первую мы можем связать с эстетикой Пирса-Морриса, так как современную семиотику понятие «иконический знак» было введено Пирсом, который поставил его в один ряд с «индексальными» и «символическими» типами знаков. Другая традиция, со времен античности существовавшая параллельно с взглядами на изображение как на чисто объективное уподобление другим предметам. В этой традиции, как мы видели, иконическое подобие символа объекту нередко предполагается важнейшим признаком «естественного символизма». Идущее от Платона воззрение на мир видимых объектов как на результат более или менее сходного воспроизведения невидимого мира идей создало основу, с одной стороны, для символической трактовки изобразительных и неизобразительных видимых образов, а с другой стороны, для иконической интерпретации символов как «завесы», сквозь которую «просвечивает» мир бестелесных «идей».

В христианской традиции идеи символического «просвечивания» божественного прообраза в иконически подобных (более или менее) ему образах были восприняты через произведения св. Дионисия Ареопагита, который, сближаясь с неоплатониками, рассматривал «изображение», или «образ» (eikon), как частный случай «символа».

Поэтому правомерно рассматривать собственно семиотические идеи о соотношении знаковости и иконичности в контексте досемиотических и внесемиотических исследований этой проблемы.

Таким образом, необходимо рассмотреть в каких именно условиях складывалось понятие «иконичность».

Для того, чтобы говорить о возможности и смысле иконописания, необходимо прояснить понятие образности, иконности человека в православной культуре. Этому и посвящен **второй параграф** «Иконологичность» человека как онтологический принцип иконописания”.

Религиозно построенная антропология не может искать цель человеческого существования в земном его бытии. Сотворение по образу и подобию Божию предполагает сопричастность Божественному существу, приобщенность Богу, а это значит, что оно предполагает благодать. Образ Божий можно искать:

- А) в существе человеческой души, духовном и бессмертном;
- Б) в силах или способностях души - в памяти, разуме и воле человека;
- В) в соединении души с телом;
- Г) в отношении человека к миру

То есть совершенство человека заключается не в том, что уподобляет его совокупности тварного; а в том, что отличает его от космоса и уподобляет Творцу.

Человек, как икона Бога, был сотворен принципиально целостным, и именно поэтому мысль святых отцов избегает ограничивать то, что в человеке сообразно Богу, какой-либо одной частью его существа.

Что же объединяет в человеке многосложность его естества - тело, душу и дух? Его личность. Действительно, то, что соответствует в нас образу Божию,

не есть часть нашей природы, а наша личность, которая заключает в себе природу. Есть ли различие между образом и подобием Божиим в человеке?

По мнению святых отцов, образ Божий заключается в разумности человека, а подобие - в том, что он, при помощи Божией и при посредстве своих трудов, украшен добродетелями; так что вследствие греха остается образ, а подобие исчезает. Образ Божий мы получаем при рождении, а подобия можем достичь в течение жизни. Если образ Божий присущ человеку, то подобие Божие он должен стяжать: образ должен раскрыться в подобии, а это совершается в свободе и самоотдаче любви. Образ Божий в человеке важен в поисках преподобия не сам по себе, но лишь как осуществляющаяся связь с Богом. То же и в иконе, святой образ нужен только как связь с Первообразом, и все его живописные приемы направлены на выполнение этой главной задачи. Человек не факт, но акт: подобие Божие, “сходство” с Богом, есть задание, данное человеку, динамическая задача, которую он должен исполнить.

Человек - живая икона Бога. Икона предполагает для своего существования изобразимость Бога в человеке, который по сотворению своему имеет образ Божий, хотя и затемненный первородным грехом. Если образ Божий в человеке, по слову апостола Павла, - это данное ему спасительное зеркало, то о предстоянии иконе можно сказать, что Бог смотрится в человека, Лик взирает на Свой образ. Икона святого не столько видится нами, сколько видит нас. И если мы говорили о том, что преподобие есть динамическая задача сотворчества для человека, то икона как искусство вечное, вневременностью статичное, показывает нам результат деятельности пре-подобления.

Лик, по мысли П.А.Флоренского, есть осуществленное в лице подобие Божие. Мир, служащий “обезьяне Бога”, предлагает нам дорогу отнюдь не к лику, но к страшным гримасам “утешающих” и самооправдывающих личин. Здесь мы сталкиваемся с привычкой неразличения двух выражений - личность и индивид: мы одинаково пользуемся и тем и другим, чтобы выразить одно и то же. Однако в определенном смысле индивид и личность имеют противоположное значение; индивид означает известное смещение личности с элементами, принадлежащими природе, тогда как личность, напротив, означает то, что от природы отлично. По мысли В.Лосского, мы, в настоящем состоянии сами будучи индивидами, воспринимаем личность только через индивид. Но то, что является для нас самым дорогим в человеке, то, что делает его “им самим” - неопределимо, потому что в его природе нет ничего такого, что относилось бы собственно к личности, всегда единственной, несравнимой и бесподобной.

Иконоборцы спрашивали, как можно изображать две природы Спасителя. Но православные никогда и не имели в виду изображать ни Божественную природу Спасителя, ни его человеческую природу. Икона изображает не природу, а личность - разъясняет преподобный Феодор Студит, - изображая Спасителя, мы не изображаем ни его Божество, ни его человечества, но его ипостась, непостижимо соединяющую в себе эти две природы “неслиянно и нераздельно”, по выражению Халкидонского догмата. Если воля и действие свойственны каждой природе Иисуса Христа, так что в нем две воли и два

действия соответствуют его двум природам, то его образ свойственен не той или иной его природе, а его личности, ипостаси.

Икона является не образом божественной природы, а образом воплотившегося второго лица Святой Троицы, передает черты Сына Божия, явившегося во плоти, ставшего видимым и, следовательно, изобразимым человеческими средствами. Икона есть осуществленное воление христианина, его духовное общение с представленной на иконе личностью. На этом строится весь образный строй иконописания.

**В третьем параграфе** “Динамическое единство образа и имени в феномене иконы” выясняется фундаментальное для иконописания понятие Христоцентризма, а также взаимосвязь имени и лика в иконописании.

Существует всего четыре варианта ликов, а не бесконечное разнообразие характеров, и каждый тип строится по определенной строгой схеме. Все людское многообразие в иконографии систематизировано в несколько ликов (видов) святости с характерными, общими, почти отсутствующими индивидуальными признаками: лик святителей, лик преподобных, мучеников, бессребреников, апостолов и равноапостольных, воинов, благоверных князей, царей, юродивых и пророков.

Православное омусианство, философия единосущия (консубстанциональности) утверждает, что онтологически все существа связаны внутренне: человек есть одновременно одна природа и множество ипостасей. Поэтому даже выражение “многие люди”, по мысли Григория Нисского, собственно неправильно, потому что природа людей одна.

Общее, что объединяет все человеческие лица - лицо Создателя. Спаситель явил собой совершенного человека, показал истинный образ человечности. По мысли Сергия Булгакова, тело Христово есть *абсолютное* (в смысле совершенства) человеческое тело. Но всякое совершенство трудноизобразимо для человеческого искусства, которое располагает лишь относительными средствами, так сказать, светотени и для передачи индивидуальной формы пользуется деформацией.

Ибо индивидуальность в нашем грешном мире непременно есть и деформация, некое уродство, дефективность в одном отношении и чрезмерность в другом, диссонанс, ждущий разрешения. Помощью гармонии диссонансов индивидуальное тело только и становится изобразимо. Но тело Спасителя, в этом смысле, не индивидуально, потому что оно всеиндивидуально или сверх-индивидуально, или абсолютно индивидуально. Как все-индивидуальность. Лик Христов, хотя и не равняется никакой отдельной индивидуальности, однако, все их в себе содержит, или, наоборот, в каждом человеческом лице, в силу человечности его, имеется причастность к человеческому лику Христову, почему и можно сказать, что, в сущности, весь человеческий род в человечности своей имеет один лик, все-лик Христов. Этим и открывается возможность человеческого изображения Христа, хотя оно и остается заведомо неадекватно. Икона связана со своим прототипом не в силу тождества с ним, что было бы абсурдным; икона связана со своим первообразом тем, что она изображает его личность и носит его имя. Именно

это и делает возможным общение с изображенным на ней лицом, познание его. Именно благодаря этой связи “честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу”, говорят отцы Седьмого Вселенского собора, цитируя слова св. Василия Великого. Диалог с иконой происходит на уровне призывания имени (в молитве). Это синергетические отношения, когда призывание имени как знака святости становится призыванием во мне самом того, что суть имя. Называние имени становится процессом познания, подобно тому, как познавал вселенную Адам, давая по повелению Божию имена всякой твари.

Имя - это особый уровень проглядывания, проявленности тайны и глубины личности через внешне видимый индивид. В иконе же образ святого, как мы видели ранее, очищен ото всего индивидуально искажающего, здесь вся уникальность личностного богообщения сосредоточена в имени.

Имя - это тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность; имя - формула личности, ключ к складу и строению личного облика, некоторое *iniversale*, весьма конкретное, весьма близкое к эстости, *haecceitas* человека, хотя с *эстостью* и не тождественное. Применительно к иконописи, можно заметить, что все ее пространство служит проявлению духовной сущности и, следовательно, именуя ее, может быть толкуемо как ее имя, но в собственном смысле только имя предельно прилегает к сущности в качестве ее перво-обнаружения (просопон) или первоявления, и по-этому оно преимущественно именуется сущность в полноте ее энергий. Поэтому всякий портрет нуждается в именовании. Именованье соотносит образ с оригиналом, икону с первообразом. Именованье делает доску иконой.

Именем здесь выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет ее духовное и душевное строение. В свете Христоцентризма иконы, подчеркнем, что икона - не портрет святого еще и потому, что она демонстрирует достигнутую святость в рамках имени связующего икону с первообразом, имени как определенном типе личности. И так как святость затрагивает всю психофизиологию человека, то икона именно видом преображенной плоти, образом ее показывает личность святого как сияние имени его.

Имя связывает икону с первообразом. Кто же делает формулу иконы: узнаваемый лик и имя - действенной, т. е. кем икона узнается и кем подписывается? Художник - свидетель иконы, изнутри “оплотняющий” ее духовное содержание средствами живописи. Поставить имя Христа под его образом может только его Тело - Церковь, как совокупность всех верных его, как совокупность всех способностей увидеть его образ: применительно к узнаванию - герменевтически целое, соборный разум. Икона узнаваема через соборность, потому что имеет один герменевтический знаменатель (один ключ узнавания) - Святой Дух.

**В четвертом параграфе** “Творческий акт традиции как реализация нерукотворной сущности священного образа” рассмотрен творческий жест иконописца в рамках канона – нерукотворность иконы в предстоянии событиям священной истории. Экклезиологичность иконописи как церковного искусства не устраняет, конечно, личного творчества. В церковном отношении отнюдь не



погашается личное, напротив, оно лишь известным образом определяется. Ибо церковное существует только в личном и в этом соединении личного и общего, при котором индивидуальность не погашается, а раскрывается, и состоит тайна церковности.

Сквозь отсрочку временных представлений о священной истории, используя практику иконописания как “технику впадения” в благочестивую мысль, иконописец дерзновенно прорывается к пониманию Ее, и тогда рождество Христа, его крестные страдания и воскресение становятся фактами его личной истории; приложенное для понимания смысла иконы становится для художника благодатию участия во вновь начинающемся (и им и в нем и через него продолжающемся) главном событии - истории спасения. В этом - исторический реализм иконы; без прямого свидетеля, она не становится свидетельством.

Иконописец, имея точку зрения и отчета не в себе, всегда ориентирован не на психологический, а на онтологический реализм, этот реализм можно назвать “идеалистическим”. Но как человек может стать свидетелем этой онтологической “идеалистической” действительности? Действительность может стать таковой только при непосредственном наблюдении, созерцании: человек хочет знать, как знает свидетель - т. е. хочет БЫТЬ при самом событии, видеть все своими глазами. И здесь стоит вспомнить забытое русское понятие “ведение”. Греки не выдавали историю за науку *istoria* от существительного *istor* от корня *fiō* в *oioa* - “знаю”. Существовало два рода познания: “он знает” (*gignosko*) и “он весть” (*oida*); назовем их “гносис” и “ведение”. В латыни понятие “ведения” утрачено (*video* - вижу), но понятие “знания” сохранилось в форме глагола *novi*, *ignovi*.

Знание для латинян - это знание научное - гносис - сосредоточение на одном, определенном предмете, экстатическое направление на объект, предполагающий интенциональный выход субъекта из себя к объекту, присвоение вменением предикатов. Подчеркнем, знание пафосно, экстатично. Введение же есть внутреннее состояние субъекта в его познании предмета; кто его имеет, тот не сомневается, оно ему очевидно (при этом ведение может быть глубоко и поверхностно). Введение - это волевое усилие по освобождению от присвоения созерцаемого, это усилие быть свободным от своего уже-Я, это усилие принять объект свободно, независимо от того, что Я о нем уже знает. Сказать по-другому, ведение - это усилие по отсечению своей воли присвоения для принятия благодати; ведение энтузиастично (боговдохновенно), оно есть опыт взыскания в себе образа Божия.

Поэтому есть две разные истории: научная - история экстатичного, пафосного присвоения мира через “пересотворение” текстом, через означивание его задним числом, и человек всегда отстает от этой истории (либо понимание, либо пред-ставление), и эта задержка и отставание дают ему успокаивающую кажимость твердой опоры на сущее при невозможности пребывать в нем. Вторую историей назвать трудно, т. к. собственно “тела истории” (как текста, например) нет, но есть возможность быть истором, возможность при-сутствовать: когда сам был и видел что-либо, хотя бы даже и

ничего не понял, но пре-бывал. Будучи истором, человек не путешествует, но паломничает к логосу предмета, его софийности, замыслу Бога о нем. Человек хочет знать, как знает свидетель.

Стремление удовлетворить внутреннему влечению к ведению и дает само понятие истории. Так и из художника получается иконописец, именно через стремление быть свидетелем событий, через стремление к ведению, получаемому через непосредственное созерцание. В иконе понятие истины - категория не гносеологии, а онтологии, познание же понимается как ведение, как онтологическое преобразование. Для иконописца гораздо важнее показать, как связано изображенное им с Богом, а не с ним самим. Поэтому иконописец очищает свое искусство от всего индивидуального, он остается анонимным, отказывается от самодовлеющего эстетического наслаждения и сосредоточивается на передаче Церковного Предания, с большой точностью и четкостью используя красоту видимого мира для передачи мира горнего.

Таким образом, икона есть произведение искусства, но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира (а низкое и соблазнительное может служить для выражения высокого и духовного) откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения. Итак, иконописная аскетика есть высочайшее духовное творчество, творчество, материалом которого является сам человек.

Духовный жест художника образует пространство иконы, вызывая в нем натяжение, и тем направляя его. Натяжениями от жеста - выбранной духовной тональностью - направление пространства, его кривизна в данной иконе знаменуются. Сказать по-иному, тональность иконы, как выражение степени одухотворенности художника, - это творческий жест в рамках канона. Различение степени тональности иконописи возможно как раз благодаря единую духовной благодати - Дух един.

С помощью образа личной печати поясняется смысл творчества, как его понимает Православная Церковь: Печать - это Дух Святой, оттиск ее - образ Божий - свободный жест отпечатления - синергия творчества для обновления оттиска. Итак, смысл творчества - в усилении преподобления, через жест доверия Богу.

**Вторая глава** носит название “Ценность и смысл иконы в русской православной культуре”.

**В первом параграфе** “Плоть иконы в событии богообщения” рассматривается метафизика предметности и техники иконописания, участие иконы в богослужении.

Большинство исследователей иконы (напр. В.Бычков, Х.Залошер, П.Флоренский, П.Муратов и др.) считают, что прототипом для развития христианской (византийской) иконописи послужили египетские погребальные портреты, подобные найденным в Фаюмском оазисе. Интересно, что портреты эти, маски, писались не отдельно от тела, но следуя образу мумии прямо на лице усопшего. Здесь присутствует противоречие: прототип иконы - маска

покойного и строгие церковные запреты против личин и ряжения. Чтобы преодолеть это противоречие нам необходимо различать однокорневые в русском языке понятия лицо, лик и личина.

Лицо есть то, чем являются нам реальности здешнего мира; лицо почти синоним слова явление. В лице размыта граница объективного и субъективного - мы не знаем ясно, что воспринимаем реально. Реальность присутствует в лице прикровенно (prosopon). Восприятие лица есть одна из возможных систем, под которую подводится данное лицо.

Лик есть проявление онтологии лица: образ и подобие Божие. Образ Божий - онтологический дар, духовная основа всякого человека. Подобие Божие - потенцию, способность духовного совершенства, возможность образ Божий воплотить жизнью, личностью, и, таким образом, явить его в лице. Индивидуальность и личность в лице: все случайное и обусловленное внешними причинами, все то, что в лице не есть лицо, оттесняется энергией образа Божия: лицо становится ликом. Таким образом, лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Лик возвещает тайны мира незримого без слов, самим своим видом. По-гречески, лик называется идеей (eidos): лик - явленная духовная сущность.

Полную противоположность лику составляет личина. Первоначальное значение этого слова есть маска, лярва, чем отличается нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности. (Личина - харя, маска русских карнавалов). Если лицо не указывает нам на образ Божий, но обманывает нас, указывая на несуществующее, тогда оно - личина.

Связь лица и иконы раскрывается в литургической связи почитания мощей и икон: будучи недоступен в мире, Господь открывает себя в святых, преисполненных богоносности - присутствию в них божественных энергий. Их имена, их личности становятся той доступной всякому формой присутствия божества, которое, оставаясь по своей сущности, умножается, не отступая от своего единства, ибо "в нем единения преобладают над различениями" (Дионисий Ареопагит).

При почитании мощей святых, священная суть маски не только не погибла, с разложением ее прежнего образа, но, отделившись от трупа, создала себе художественное тело - икону. Культурно-исторически икона именно унаследовала задачу ритуальной маски, возводя эту задачу - явить успокоившийся в вечности и обожествленный дух усопшего - на высочайшую степень. И, унаследовав эту задачу, икона вместе с ней восприняла характерные особенности техники изготовления священной маски и родственных ей явлений, а потому и своеобразия тысячелетиями вызревавших здесь художественных приемов. Церковь приравнивает почитание мощей святых к почитанию икон именно потому, что понимает эту онтологическую связь между телом святого и иконой его.

Теперь рассмотрим материалы иконы. Икона - это мир не нами увиденный, сама она - предмет, не нами сделанный, уже как-то сделанный; и наша задача -

понять, что стоит за этой уже-как-то-деланностью. Как в молитве мы предстоим Богу через слова, искусно подобранные святыми, так сам подбор веществ, икону слагающих, есть результат служения святых иконописцев. Не сами вещества эти святы, а их преумное соединение.

Энергия - действие определенной природы. Собственная природа иконы - это деревянная доска. Она не может быть источником божественной энергии. А значит, не икона сама по себе совершает чудеса, но Бог своею силою и благодатью творит их через икону в ответ на молитву человека, или же для пробуждения этой молитвы. Поэтому технология иконы несамодостаточна, она, как и молитва, - всегда обращение, просьба диалога и диалог. Сама технология иконы не гарантирует результата, как не гарантирует результата заученная наизусть молитва диалога с Богом. Икона - это вектор к своему логосу, предмет, говорящий о своей софийности, и необходимо духовное усилие, чтобы приблизиться к святому образу. Красота иконы телеологична.

Иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого. Приемы иконописной техники определяются потребностью выразить конкретную метафизичность мира. В иконописи не запечатлевается ничего случайного, не только эмпирически случайного, но и метафизически случайного. Это та, по выражению П.А. Флоренского, онтологическая умность вещей, которая ныне подменена в мировоззрении эпохи феноменологической их чувственностью, следовательно, человеку, себя самого сознавшему неонтологически - условным и феноменальным, естественно принадлежит распоряжаться и законодательствовать в мире метафизических призрачностей.

Икона не вошла в число церковных таинств - ибо она не связана с преображением материи. Евхаристия производит изменение материи мира сего в небесную и трансцендентную реальность. Освящение иконы не производит никакой метаморфозы, но через надписание имени отождествляет икону с реальностью. Не Бог претворяется в икону, а икона принята в общение чести ипостаси. Православное восприятие иконы не допускает такого освящения иконы, которое возводило бы это действие на уровень евхаристического таинства.

Икона представляет собой не просто священное изображение, но и нечто большее, чем изображение. По верованию православия, икона есть место благодатного присутствия, как бы явления Христа (а далее и Богоматери, святых, вообще тех, кто изображается на иконе), для молитвы ему. Это явление Христа в своем изображении для слышания молитвы ему не делает самую доску и краски, которые необходимы для изображения, составляют его материю, принадлежащими телу Христову. В этом смысле икона противоположна евхаристии, где нет образа Христова, но таинственно Христос присутствует в веществе его тела и крови, подавая их для причащения.

Христос в дарах не показывается, а дается. Показывается же он в иконе. Созерцаемая сторона реальности евхаристии есть образ, который никогда не может быть заменен ни воображением, ни созерцанием святых даров. Реальность тела и образ, в совокупности, дают полноту причастия и общения: физическое соединение и молитвенное общение через образ.

Поэтому догмат иконопочитания должен быть понимаем в связи с догматом евхаристическим, в том отношении, что обоим свидетельствует живая связь Христа с миром, притом двояко: в образе и веществе тела его, в иконе и евхаристии.

**Во втором параграфе** “Икона как динамика преображенного смысла” икона рассматривается нами в качестве динамики преображенного смысла. Взяв икону как феномен, нам важно понять какое предназначение человека видит икона, кто есть зритель иконы, и как важно посмотреть на раскрашенную доску, чтобы через нее встретиться с Богом?

Православное церковное искусство есть видимое выражение догмата преображения: показывается не отвлеченное о нем представление и не его индивидуальное более или менее искаженное понимание, а церковная истина. Смысл иконы в том, чтобы показывать нам наследников нетления, наследников Царствия Божия, начатками которого они являются уже в земной жизни. Икона есть образ человека, в котором реально пребывает пополюющая страсти и все освящающая благодать Духа Святого.

Таков двойной реализм новозаветного искусства: реальность твари и реальность божественной благодати. Но если задача иконы - изображать онтологически правильное, преображенное творение, то достоин ли изображать на иконе: а) нечто злое, греховное и б) живого человека (ведь даже являя начатки преображения, человек не есть застывшая схема, он - скорее акт, чем факт)?

Зло не есть природа, но состояние природы. Зло есть как бы болезнь, как бы паразит, существующий только за счет той природы, на которой паразитирует. Зло есть воля ложная по отношению к Богу. Зло есть бунт против Бога, то есть позиция личностная. Таким образом, зло относится к перспективе не сущностной, а личностной. Поэтому икона, как раз изображающая личность Бога или личность преображенного человека, может изображать отрицательные, злые действующие лица, но со столь же светоносными ликами, что и у святых (например, на иконе распятия такими изображаются гонители Христа). Для иконописца гораздо важнее показать, как связано изображаемое им с Богом, а не с ним самим. Христианская онтология аксиологична: все существует в большей или меньшей степени в зависимости от того, насколько оно открыто благу и истине, и вымерено им.

Что касается дидактического изображения ангелов и демонов - персонификаций добродетелей и страстей, то это была скорее временная иконографическая подробность, нежели серьезное богословское направление: повторим, задача иконы - показать тварь преображенную, реальность божественной благодати в онтологически правильном мире.

Иконы нельзя писать с живых людей. Икона не портрет, а прообраз грядущего человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением человек иконы - это образ грядущего преображения в эсхатологической перспективе. Человек - это не вещь, не статичное состояние, а событие, состоящее из совокупности событий: таких,

как человеческая любовь, вера, честность, мысль и так далее. Человек есть акт, а не факт. И посмотреть на этот акт как на нечто целое можно только из конца: на временное посмотреть из вечности. Но, подобно евангелию, время иконы - "нелинейно", не-евклидово. "Последнее время", время исполнения истории в перспективе библейской истории оказывается помещено в центре человеческой истории, а не на ее излете.

Икона становится проводником в мир образов грядущего преображенного мира, соприкосновения божественного и тварного; она становится той открытостью церкви миру, которая зовет человека к причастию замысла Бога о твари, ее смыслу и предназначению.

Иконописец, до какой бы ни возвысился идеальности, обдумывая свой предмет, всегда будет иметь в мыслях своих какой-либо чувственный, хотя изящнейший его образ, потому что мы о предметах мира духовного не можем иметь чисто духовных понятий христианин ищет созерцать в творении замысел Божий: в материальном, как в "гадательном зеркале", просвечивают божественные отражения логосов. В силу этого эстетика приобретает подчеркнута трансцендентный характер. Совершенная красота пребывает лишь в мире логосов. Всякое ее преломление в материи есть уже чудо, компромисс и неудача, есть нисхождение высшего к низшему, совершенного к несовершенному. В произведениях искусства и в природе красота может лишь просвечивать, но она никогда не получит вполне адекватного воплощения: и богословие и икона, в некотором смысле, обречены на неудачу. Еще Плотин говорил: "Кто созерцает телесную красоту, тот не может этим удовлетвориться, так как он должен помнить, что она есть образ и тень и поэтому ему следует возноситься к тому, чьим отображением она является". По мысли П.А. Флоренского, икона - и то же, что небесное видение, и не то же: это линия обводящая видение. А Дионисий Ареопагит определяет иконы как "видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ".

Сущность Бога непознаваема, но Бог не тождествен своей сущности, поскольку существует не только в себе, но и *ad extra*. И это существование Бога, обращенное во вне, есть ни что иное, как божественная воля или божественная энергия. Будучи отличной от сущности, энергия в то же время неотделима от нее, и в каждом ее проявлении присутствует весь Бог, единый и неделимый.

Высшее познание основывается у Дионисия Ареопагита на принципах эстетического познания, в частности миметического. Здесь, однако, имеется в виду мимесис (и соответственно изоморфизм) особого рода, принципиально отличный от "подражания" античной эстетике. "Подражать" приходится не предметам материального мира, но трансцендентной "неподражаемой" идее; "подражание" осуществляется не в художественных образах, а в самой сущности субъекта познания. Поэтому идеал такого "подражания" антиномичен - это неподражаемое подражание. Без этих онтологически-эстетических актов невозможно приобщиться к Богу. Сама иерархия (лестница) организована практически на эстетических принципах. Основными из них являются соразмерность и аналогия.

Существует, по “Ареопагитикам” два способа изображения духовных существ и соответственно два типа образов - подобные, “сходные” образы и “несходные”, неподобные.

Сходные (подобные) образы должны представлять собою совокупность в высшей степени позитивных свойств, характеристик и качеств, присущих наиболее почитаемым предметам и явлениям материального мира; они должны являть собой некие совершенные во всех отношениях, изобразимые (в слове, краске, камне) образы - идеальные пределы мыслимого совершенства материального мира.

Несходные (неподобные) подобия “Ареопагитики” ценят значительно выше. Несходные подобия соотносятся с апофатическими (отрицательными) обозначениями Божества: “Если по отношению к божественным предметам отрицательные обозначения ближе к истине, чем утвердительные (сходные), то для выявления невидимого и невыразимого больше подходят несходные изображения”. В “Ареопагитиках” несходные образы строятся на принципах, диаметрально противоположных античным идеям. В них, полагал Дионисий, должны полностью отсутствовать свойства воспринимаемые людьми как благородные, красивые, гармоничные и прочее, чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе архетип подобным грубым материальным формам и не останавливался на них свой ум. Эстетика христианская есть нечто противоположное эстетике мирского чувственного наслаждения.

Все плотские, чувственные и даже непристойные явления, влечения и предметы могут означать в этом плане феномены самой высокой духовности. “Несходные” образы в представлении Ареопагита не были просто условными знаками. Организация их более сложна, так как, помимо знаковой, они обладают и функцией психологического характера. Дионисий считал, что они должны “самим несходством знаков возбудить и возвысит душу”. Несходные образы воздействуют прежде всего не на разумную, а на внесознательную сферу психики, “возбуждают” ее в направлении “возвышения человеческого духа”, потому он называл их “возвышающими”.

Икона онтологична, потому что инициирует онтологическое движение. Что видит человек в иконе? - Преображение как свое конечное призвание. Конечное призвание любого тварного бытия - это уподобление нетварному логосу, тому замыслу Бога о нем, который Творец имеет в себе извечно. Следовательно, икона есть явленный логос.

Не икона движется к первообразу, а наша мысль. Икона статична. Но она вызывает в нас память о логосе, являет нам логос человека. Икона - воссоединение образа и первообраза: связь образа и первообраза есть связь предмета с его логосом. Тем самым реализация иконы как иконы есть осуществление онтологического предназначения христианина. Образ гносеологии, как мы увидели, в эстетике Отцов выступает в качестве онтологически-эстетической категории: икона обладает самостоятельным бытием и одновременно является знанием.

**В третьем параграфе** “Предстояние иконе как выход к сверхобразной трансцендентности” рассмотрено предстояние иконе как выход к сверхобразной

трансцендентности. Зрением возглавляются наши способности познавать мир; и в зрении поэтому осязательность и двигательность, доведенные каждая до предельной выраженности и возможной независимости в высшей степени содействуют друг другу. Икона является достоверностью визуальной, и именно своей визуальностью, которую Леви-Стросс определял как “самое интеллектуальное, самое социализированное и потому самое культурное из чувств”, икона напрямую влияет на человека.

Поставляя икону перед глазами проходящего, церковь не только не надеется на богословскую подготовленность зрителя, но и, более того, полагает сам образ достаточным для научения истинам веры.

Древние греки искусства выразить письменами мысли и живопись называли одним словом - *grafe'* - письмо. По этой же причине и у римлян, вместо нашего выражения “рассматривать”, употреблялось слово - *legere* - читать изображения. Письмо есть ОБРАЗ слова. Поэтому “дело изображения и слова - одно” - считает преп. Иоанн Дамаскин.

С первых своих шагов в мире церковь начинает вырабатывать такой художественный язык, который выражал бы ту же истину, что и словесный ее язык. Цель его - не в отражении повседневной жизни, а в ее осмыслении, не в том, чтобы выразить ее проблематику, а в том, чтобы на эту проблематику дать евангельский ответ. Духовный опыт, стоящий за трудом иконописца и писателя, один и тот же. Иконописец делает акцент на смысле образа, оттачивая иконописную форму, как оттачивают мысль, заключенную в лаконичную метафору афоризма, он придает иконе четкую структурность текста. По мысли святых отцов, слово и образ в иконе едины, как едины они в церкви. Священное писание и икона указывают и поясняют одно другое.

Свидетельство о мире духовном есть, по воззрению всей древности, философия. Вот почему истинные богословы и истинные иконописцы равно назывались философами.

Церковь еще и еще раз напоминает о равносильности иконы и проповеди, она называет устами святых отцов икону - “школой для неграмотных”. Григорий Великий: “Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере, глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах”. Иконописание можно назвать иероглифическим катихизисом, по которому народ приобретает понятия о предмете религии

Икона поясняет молитву, призывая к ней. Икона - и зов к диалогу и сам диалог. Икона - исповедание божьей свободы: готовность проповедовать евангелие любым народам вне зависимости от языка. Но икона - это образ, всегда отсылающий зрителя к своему духовному первообразу. Предстоящий с помощью иконы находит то, если можно так сказать, “духовное место”, из которого она создана. Зритель иконы всегда отчасти становится ее художником, причащаясь духовному содержанию иконы.

Чтобы увидеть икону, самому нужно стать иконой. Но что должно произойти, чтобы лик Божий, образ его, засиял в тварном лице человека? Обожение для отцов церкви не идея, не теория, не догма, а, прежде всего и



более всего - факт их внутренней жизни. Призвание человека - обожение, а обожение немислимо без признания Божеского достоинства Христа.

Для осмысления обожения важно понять одновременность божественной благодати и человеческой свободы. Если Бог дал нам в церкви все объективные условия, все средства для достижения обожения, то нам, со своей стороны, необходимо создать необходимые субъективные условия, потому что соединение осуществляется в "синергии", в соработничестве человека с Богом. Субъективная сторона соединения человека с Богом и является путем соединения, то есть самой христианской жизнью.

Но если мы говорим об одновременности действия божественной благодати и человеческой свободы, то где и как может произойти их встреча? В глубинах наших. Не где-то перед нами, или над нами, или вокруг нас, а в сердце, в том, что св. отцы и священное писание называют сердцем человека, тем сердцем, которое они называют глубоким.

Восхождение к Богу включает в себе два этапа, или точнее, оно совершается в двух различных, но тесно связанных между собой областях: в области делания (*praxis*) и в области созерцания (*teoria*). Делание и созерцание в христианском сознании неотделимы; познание есть личный и сознательный опыт вещей духовных, оно - гносис. Деятельная жизнь - делание - состоит в очищении сердца, и это - деятельность сознательная, так как ею руководит ум, созерцательная способность, которая входит в сердце, соединяется с сердцем, собирая и сосредотачивая в благодати все человеческой существо.

Икона и есть тот предмет, который делает возможным духовное созерцание. Икона как воспоминание о желании богообщения, обращает человека к его сердцу, возвращает его сердцу глубину, без которой где человек встретится с Богом. Входя в мир человека, икона побуждает его выйти из статичного равенства самому себе и вступить в диалог. Христианин призван к всегдашнему стоянию-на-выходе в бытие, он должен быть открыт новым вдохновениям, новым осенениям и откровениям. Эта открытость, распахнутость стоит в основе богообщения.

Всякое изображение, по необходимой символичности своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе, как в нашем духовном восхождении "от образа к первообразу", то есть при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом. Тогда, и только тогда, чувственный знак становится жизненным и, тем самым, неотделимый от своего первообраза, делается уже не "изображением", а передовой волной или одной из передовых волн возбуждаемых реальностью. В иконе это реальность мира духовного: здесь мы всегда общаемся с энергией сущности и через энергию - с самой сущностью, но не непосредственно с сущностью.

Пассивная активность созерцания преобразуется в практике молитвенного предстояния иконе: делание становится опытом. Евагрий Понтийский (IV век) учит, что делание (*praxis*) приводит человека, в конце концов, к бесстрастию (*apatēia*), к независимости от своей природы, которая больше не подвергается страстям, которую ничто больше не возмущает. Бесстрастие - не пассивное состояние. В области духовной жизни, где оно проявляется, нет больше

противоположения активного и пассивного: оба эти противоположные состояния соответствуют искаженной, плененной грехом природе. Ум, восстановивший свою целостность, уже ничем не может возмутиться, он уже ничему “не подвержен”; но он также и не “активен” в обычном смысле этого слова

Аскетическое и мистическое предание восточной церкви не проводит резкого различия между активными и пассивными состояниями на высших ступенях духовной жизни. Ум человека в своем нормальном состоянии не активен и не пассивен: он - бдителен. “Трезвение” (nepsis), “сердечное внимание” (kardiake prosohe), способность различения и суждения (diakrasis) характеризуют человека в его целостности. Состояния же активные и пассивные указывают, наоборот, на внутреннюю разодранность: они - последствия греха.

С точки зрения психологии творчества большой интерес представляют предупреждения исихастов против бесплодных мечтаний (fantasiai), образных видений. Это связано, прежде всего, с естественным неприятием творческим волевым началом всего того, что может лишь расслаблять, деконцентрировать внимание, повергать мечтательные натуры в соблазн. С другой стороны, важным принципом исихазма всегда было “трезвение ума”, стремление постоянно контролировать и проверять свой мистический опыт. Творчество, согласно исихастам, имеющее первопричиной Святую Троицу, есть соединение божественных логосов с энергиями Святого Духа, одухотворение, воплощение идей, удержание усилием творческой воли огнедышащей плазмы в совершенных логосных формах, как это имеет место во фресках Феофана грека или в иконах Андрея Рублева. Особенность этого мистико-аскетического творчества заключается в том, что его субъект и объект совпадают.

Итак, гносеология предстояния иконе выходит за пределы формально-логической системы философии. Но ведь так оно и должно быть. Философия есть наука о границах познания и в случае с иконой, мы начинаем ощущать эту границу. Уже в посланиях апостола Павла говорится о новом знании как результате доверия и любви к Богу, как о спасительном единении со Христом.

Таким образом, христианская гносеология предстает специфической системой познания, которая не выводит свое “знание” на уровень формально-логических конструкций, но стремится пережить его в формах особого душевного опыта.

Реконструкция иконописного мышления показала, что таковое мышление лишь часть цельного (целомудренного) мировоззрения, основывающегося на христоцентричности. Иконе надлежало не только свидетельствовать об истине, но и показать ее, то есть в области изобразительного искусства выразить невыразимое. Поэтому иконопись выработала уникальный язык, строящийся на «подобных» и «неподобных» образах, воспринимая и эллинскую традицию мимесиса, но и вырабатывая новый язык онтологически-эстетического возвышения ума зрителя к незримым архетипам.

Красота иконы телеологична. В иконе каждая деталь получает смысл лишь как часть целого, целым освящается и им приобретает смысл. Естественно

поэтому, что эти святые образы воплощаются иконописцами не какими угодно внешними метафизике церкви приемами и не в каких угодно, не вытекающих из священной цели вещественных средах. Иконопись есть метафизика бытия, - не отвлеченная метафизика, а конкретная. Иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого.

Следовательно, познание природы всегда носит ана-логический или, лучше сказать диа-логический характер. Логос представляет собой характерное свойство личности; в нем проявляется изначальная способность личностного существования к «ипостазированию» самого себя. Самосознание личности исконно и первично, оно есть выражение личностной свободы и неповторимости, ее самооткровения и творческой силы. Итак, человеческий логос открывает в лоне природы другой логос. В сердце материального мира человек-личность встречает Бога. Встречает не лицом к лицу, но обнаруживает сокрытого Бога так, как мы видим поэта за словами стихов или художника - за игрой красок.

Всякое изображение, по необходимой символичности своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе, как в нашем духовном восхождении «от образа к первообразу», то есть при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом. «Лестница» бытия или иерархия на каждой своей ступени по возможности «отпечатывает» в себе образ Бога, т.е. является также и иерархией образов. Таким образом, высшее познание основывается в иконописании на принципах эстетического познания, в частности миметического.

Икона - воссоединение образа и первообраза: связь образа и первообраза есть связь предмета с его логосом. Тем самым реализация иконы как иконы есть осуществление онтологического предназначения христианина – теозиса, то есть онтологического преображения человеческого естества в Боге. Христианское искусство не стремилось придать форме своих произведений никакого соответствия с их специфическими, то есть религиозным содержанием, ему нужен только смысл.

Икона - и зов к диалогу и сам диалог. Не имеющая текстологического тела, икона - евангелие для неграмотных. Но только не как «иллюстрация» или «повествование», а именно как вызов, зов, обращенный к человеку, вне зависимости от его языковой и национальной «герменевтики». Икона - это образ, всегда отсылающий зрителя к своему духовному Первообразу.

В заключении делаются выводы, и определяется перспектива дальнейшего исследования проблем иконописного творчества.

## **ОСНОВНЫЕ ИДЕИ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:**

1. Бакулин М.Ю. Ухищрение науки//Философская культура и синтез социального знания. Тюмень.ТГУ.1992, 0,2 п.л.
2. Бакулин М.Ю. Апория иконы//Основы духовности на рубеже веков. Материалы Рождественской научно-практической конференции Сургут.1994, 0,2 п.л
3. Бакулин М.Ю. Баня пакибытия//Роль русского культурного пространства в становлении Российской государственности в Сибири. Тюмень. 1994, 0,1 п.л.
4. Бакулин М.Ю. Динарий кесаря и христианская антропология//Материалы Рождественских чтений общества свв. Кирилла и Мефодия. Сургут, 1995, 0,3п.л.
5. Бакулин М.Ю. Праздничная иконопись и категория времени средневекового сознания //Материалы конференции “День славянской письменности”, Новости Югры. Сургут,1998, 0,2 п.л.
6. Бакулин М.Ю. Мать-икона //Материалы конференции “Сибирь молодая православная”,Тюмень,1999, 0,2 п.л.
7. Бакулин М.Ю. Особенности преподавания гуманитарных наук в школе и вузе// Материалы конференции “Духовно-нравственное воспитание молодежи”, Администрация Тюменской области, Тюмень,1999, 0,2 п.л.
8. Бакулин М.Ю. Безвидие – апофатическое восхождение// Византийское богословие и традиции религиозно-философской мысли в России. Verbum, выпуск 3, СПб., 2000, 0,5 п.л.
9. Бакулин М.Ю. Религиоведение. Методические разработки лекционного и семинарского курса. Каф. соц. и гум. Наук ТГАСА 2002, 1,2 п.л.
10. Бакулин М.Ю. Глаза иконы // сб.ст. ТГАСА Человек в зеркалах гуманитарного познания., Тюмень: Вектор-бук..2002, 0,3 п.л.
11. Бакулин М.Ю. Священный материализм // сб.ст. ТГАСА Человек в зеркалах гуманитарного познания., Тюмень: Вектор-бук..2002, 0,3 п.л.
12. Бакулин М.Ю. Зеркальная приманка // сб.ст. ТГАСА Человек в социальном мире: элементы рефлексии., Тюмень: Вектор-бук..2003, 0,4 п.л.
13. Бакулин М.Ю. Что такое образ Божий в человеке // сб.ст. ТГАСА Человек в социальном мире: элементы рефлексии., Тюмень: Вектор-бук..2003, 0,5 п.л.