

Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»

На правах рукописи



Симонов Александр Игоревич

Мировоззренческие, аксиологические и эстетические подходы к оценке феномена иконы с позиций философии культуры

Специальность 09.00.13 – Философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель: доктор философских наук,
профессор Л.Е. Шапошников

Нижний Новгород – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3с.
Глава 1. Икона как культурное и эстетическое явление.	
1.1.Икона – явление культуры и визуальная практика.....	17с.
1.2. Понятия «первообраз» и «образ» в контексте анализа иконы как явления культуры.....	34с.
Глава 2. Вербальные и культурантропологические характеристики иконы	
2.1. Символично-смысловой и ценностный аспекты наличия «сакрального имени» в иконе.....	57с.
2.2. Понятие «лик» иконы в его соотнесении с личностью, лицом и личиной в контексте культуры.....	78с.
2.3.Эстетика духовного в «иконной телесности».....	97с.
Глава 3. Эстетика художественной формы иконы	
3.1. Пространствование («хронотоп») иконы и его связь с культурной традицией.....	115с.
3.2. Свет и цвет иконы как выражения ее мировоззренческого содержания.....	135с.
Заключение	150с.
Список литературы	159с.

Введение

Актуальность темы исследования

Рассмотрение иконы как явления культуры – это одна из сложных, но в то же время актуальных проблем. С точки зрения философии культуры икона представляет собой феномен деятельности творческого духа человека, поэтому ее изучение предполагает обращение к мировоззренческим, аксиологическим и эстетическим основам культуры как таковой. В этом смысле икона – это дважды феномен, т.к. она сама является одним из элементов в пространстве культурного контекста, а также созерцающий ее человек сопричастен миру культуры.

Необходимость современного исследования иконы является востребованной в контексте речи о «старом и новом» и преемственности поколений в рамках философско-культурологических дисциплин. Казалось бы, икона является неким отошедшим в прошлое произведением искусства. Действительно сегодня мы наблюдаем ее де-сакрализацию, утрату определенной таинственности. Обращенность же вновь к символично-смысловым истокам иконы, к ее способности преображать обыденный мир человека, сообщает новый импульс традиционалистским скрепам социально-культурного универсума.

С другой стороны, актуальность анализа иконы заключена в том, что она имеет тесный контакт с культурой народа и его традициями (особенно данный тезис относится к русской культуре). Ракурс рассмотрения иконы как памятника культуры поднимает вопрос связи традиционного мировоззрения с сакральностью как таковой. Современная культура открыта разного рода концепциям сакрального, однако в нашем случае речь идет о внедрении в указанный ряд такой, что будет отвечать «родным», глубинным и ценностным установкам сообщества. В этом смысле эпоха оживления религиозно-эстетического чувства прошла, на смену ей приходит эпоха творчества, интеллектуального синтеза религиозного и светского мировоззрений, предметной областью которого все чаще выступает

пространство культуры. Икона обладает необходимыми задатками и практическим опытом активизирования в человеке внутренней духовной работы, что симметрично влияет на вектор общекультурной динамики.

Исследовательскому интересу подвержено также присущее иконе стремление к онтологизации себя, выражающееся во влиянии на мировоззренческий уровень культуры. Икона – это то явление, что обогащает культуру смыслами. Продуктивность такого понимания иконы заключается в описании ее как формы чистой ментальности, чистой духовности, чем она и предстает в ряду явлений и артефактов культуры. Таким образом, в анализе иконы ценность имеет не только определение образа как визуальной репрезентации воззрений на природу идеального, но и как общекультурное событие, дающее культуре возможность глубже осознать свои смысловые основы. По большому счету, идея сакрального образа стоит у истоков культурной образности как таковой, инициирует ее зарождение.

И в итоге философско-культурологический анализ иконы находит свою актуализацию и в рамках ее ценностного и эстетического аспектов. Особенностью культуры является выполнение ею функций по формированию ценностного нарратива, представляющего собой единство, распространенных во множестве культурных явлений, единичных образцовых норм и идеалов. Применительно же к иконе: в ней находит визуализацию ценностный ряд христианства, так он становится общим достоянием человеческой мысли.

Важность же эстетического подхода заключается в том, что он активизирует процесс перерождения иконического изображения из феномена культуры в феномен восприятия, предполагающий специфическую практику видения. Иконическое изображение обретается посредством взора. В этом смысле каждый субъект этого визуального отношения – человек и икона – обладают своим личным «смотрящим оком», итогом чего становится рождение иконического пространства как «перекрестья» их со-направленных визуальных интенций. Кроме того, эстетический подход к иконе позволяет

провести сравнение между ней и современными представлениями о визуальном образе.

Таким образом, актуальность исследования иконы как феномена с точки зрения мировоззренческого, аксиологического и эстетического подходов может расходиться на несколько направлений понимания (культурфилософское или феноменолого-онтологическое), обязательно приводящих к единому духовно-интеллектуальному уяснению и визуальному узрению иконы, с одной стороны, как элемента культуры, с другой стороны, как особой «иконической реальности».

Степень разработанности проблемы

Иконе как специфическому феномену культуры с точки зрения понимания ее основных смысловых и художественных характеристик в отечественной и зарубежной научной литературе посвящено немалое количество работ. Познавательный потенциал, сокрытый в изучении иконы как художественного образа, так и феномена культуры, все более привлекает к себе исследователей. Указанный пласт научной литературы может быть разделен на несколько частей.

Первая часть затрагивает вопросы пребывания иконического изображения в рамках христианской культуры. Во-первых, это работы христианских теологов, в которых феноменальность иконы рассматривается в традиционно-доктринальном виде как со-присутствие Первообраза и образа (Григорий Палама, Дионисий Ареопагит, Иоанн Дамаскин, Макарий Египетский, Феодор Студит¹) и, во-вторых, труды мыслителей, которые выражают свое понимание места иконного образа в рамках христианской

¹ Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолствующих. М.: Канон, 1995; Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованием преп. Максима Исповедника/пер. с греч. и вступ. ст. Г.М. Прохорова. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2010; Иоанн Дамаскин. Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т.1. СПб.: Издание Императорской С.-Петербургской Духовной Академии, 1913; Макарий Египетский. Духовные беседы. М.: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2015; Феодор Студит. 1-е опровержение иконоборцев. URL: http://azbuka.ru/otechnik/Feodor_Studit/Pervoe_oprovergenie_ikonoborcev/; Феодор Студит. 2-е опровержение иконоборцев. URL: http://azbuka.ru/otechnik/Feodor_Studit/Vtoroe_oprovergenie_ikonoborcev/.

культуры, задействуя при этом традицию. Здесь стоит отметить трактовку феномена иконы русской религиозной философией (Булгаков С.Н., Лосский В.Н., Тарабукин Н.М., Трубецкой Е.Н., Флоренский П.А.²).

Если вышеуказанные мыслители были заняты созданием вполне самостоятельных систем, объясняющих суть феноменальности иконы, то традиция мысли знает исследователей и систематиков их теоретических находок (Батаева Е.В., Бельтинг Х., Евдокимов П.Н., Клеман О., Успенский Л.А., Языкова И.К. и др.³).

Вторая часть посвящена феноменологическому анализу иконического изображения (М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марион⁴). Свое осмысление это находит и у отечественных исследователей, занимающихся изучением феноменологического движения в части анализа ими феномена визуального (Богданова Н.М., Венкова А.В., Вдовина И.С., Демченко Л.М., Дёмин И.В., Дорофеев Д.Ю., Духан И.Н., Дьяков А.В., Кондратьева Е.В., Петровская Е.В., Сосна Н.Н.⁵).

² Булгаков С.Н. Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Т.2. Сост. подг. текста, введ. заметка И.Б. Роднянской, коммент. Бонецкой и И.Б. Роднянской. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС, М.: Искусство, 1999; Лосский В.Н. Боговидение. Пер. с фр. В.А. Решиковой, сост. и вступ. ст. А.С. Филоненко. М.: АСТ, 2006; Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М.: Изд-во Прав. братства Свят. Филарета Московского; Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Париж: YMCA-PRESS, 1965; Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 1-4; сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 1996.

³ Батаева Е.В. Об «умной иконографии» новозаветного мифа. СПб.: Алетейя, 2008; Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002; Евдокимов П.Н. Искусство иконы. Богословие красоты. Клин.: Христианская жизнь, 2005; Клеман О. Отблески света. Православное богословие красоты. М.: ББИ, 2004; Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Дарь, 2007.

⁴ Марион Ж.-Л. Идол и дистанция. Париж-Москва: Журнал «Символ», 2009; Марион Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010; Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн.: Логвинов, 2006; Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992; Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999.

⁵ Богданова Н.М. Феноменология видения: М. Мерло-Понти о соотношении «видимого» и «невидимого»// Вестник Самарск. гос. университета. 2014. №5 (116). С. 9-14; Венкова А.В. Икона и идол: феноменология взгляда Жана-Люка Мариона. Заметки о книге «Перекрестья видимого»// Международный журнал исследования культуры. 2011. №1. С.141-144; Вдовина И.С. Феноменология во Франции (историко-философские очерки). М.: Канон+, РООИ Реабилитация, 2009; Дёмин И.В. «Плоть мира» как условие видения в феноменологической онтологии М. Мерло-Понти// Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2013. №2 (14). С.110-118; Дорофеев Д.Ю. Знак и символ в феноменологии. URL: <http://www.maxscheler.spb.ru/content/view/139/52/>; Петровская Е.В. Теория образа. М.: ИФ РАН, 2010; Сосна Н.Н.

Анализ процессов видения и специфики визуального образа имеет развитие в трудах таких мыслителей, как Арнхейм Р., Баль М., Вульф К., Гройс Б., Даниэль С.М., Диди-Юберман Ж., Инишев И., Лапин А.И., Элкинс Дж.⁶ Их работы носят более практический характер, где через описание феноменологической методологии анализа визуального образа происходит переход непосредственно к артефактам искусства.

Исследование иконы как феномена культуры с методологических позиций феноменологии и философии визуального приводит к пониманию ее как особой онтологической реальности, что способствует определению места иконы в рамках явлений и артефактов культуры (Булгаков С.Н., Марион Ж.-Л., Флоренский П.А. и др.). Этому способствует более пристальное внимание к составляющим, структурным элементам иконического изображения: надписи имени Бога, лику, телу, пространству и времени, цвету.

С онтологической точки зрения категория имени рассматривается следующими мыслителями и исследователями: Булгаков С.Н., Григорий Палама, Гурко Е.Н, Дионисий Ареопагит, Лепяхин В.В., Лосев А.Ф., Нижников С.А., Никольская Т.М., Паршин А.Н., Резниченко А.Ю., Фриауф В.А.⁷

Невидимое лицо Другого: феноменологические исследования Ж.-Л. Мариона// Коллаж-5. М.: ИФ РАН, 2005. С.112-122.

⁶ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Изд-во «Прогресс», 1974; Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований// Философско-литературный журнал «Логос». 2012 №1 (85). С.212-249. Вульф Х. Номо рiсtor, или возникновение человека из изображения. Антология медиафилософии. Редактор-составитель В.В. Савчук. СПб.: Изд-во РХГА, 2013; Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. М.: Художественный журнал, 2006; Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях видеть, о языке линий и красок и о воспитании зрител. Л.: Искусство, 1990; Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001; Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества// Философско-литературный журнал «Логос». 2012. №1(85). С. 184-211; Лапин А.И. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом. М.: Л. Гусев, 2005; Элкинс, Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс: ЕГУ, 2010.

⁷ Булгаков С.Н. Философия имени. Париж: YMCA-PRESS, 1953; Гурко Е.Н. Божественная ономотология. Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. М.: Экономпресс, 2006; Лепяхин В.В. Слово как икона и образ. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35896.php?ELEMENT_ID=35896&SHOWALL_1=1; Лосев А.Ф. Бытие-Имя-Космос. Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993; Резниченко А.И. О мыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк и ett dii minors. М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012.

Икона, являясь особой реальностью, обладает своей специфической антропологией, соединяющей в себе понимание феномена лика и тела различных теоретических, как духовно-мистических, так и чисто философских, подходов и направлений (Бенчев И., Бёме Я., Евстропов М.Н., Карсавин Л.П., Левинас Э., свящ. А. Лоргус, Лосев А.Ф., Нанси Ж.-Л., Подорога В.А., П.А. Флоренский, Хоружий С.С., Чеснов Я.В., Чурсанов С.А.⁸).

Разработка пространственных и временных характеристик иконоческого изображения предполагает обращение к традиции феноменологии и философии символа (Аврелий Августин, Гайденко П.П., Гуссерль, Э., Молчанов В.И., Раушенбах Б.В., Флоренский П.А.⁹).

Третья часть научной литературы, которая выступает теоретическим и методологическим материалом в диссертационном исследовании, связана с пониманием иконы как феномена культуры. С одной стороны, в исследовании иконы задействуется категориальный и методологический аппарат философии культуры, выходящий на уровень обобщений и прослеживания ключевых черт и характеристик (Бычков В.В., Гаврилова

⁸ Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М.: Интербук-бизнес, 2005; Бёме Я. Аврора, или утренняя заря в восхождении. М.: Амфора, 2008. Евстропов М.Н. «Иное, чем бытие: лицо в метафизике Эммануэля Левинаса. Часть I: Черты лица// Вестник Томского государственного университета. 2011. №342. С.44-49; Евстропов М.Н. «Иное, чем бытие: лицо в метафизике Эммануэля Левинаса. Часть II: Лицо и стихия эстетического// Вестник Томского государственного университета. 2011. №343. С.38-44; Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения. Т.1. М.: «Ренессанс», 1992; Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000; Лоргус А., свящ. Православная антропология. URL: http://azbuka.ru/hristianstvo/chelovek/lorgus_pravoslavnaya_antropologiya_01-all.shtml; Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001; Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999; Подорога В.А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995; Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. СПб.: Алетейя, 1994; Чеснов Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М.: ИФ РАН, 2007; Чурсанов С.А. Лицом к лицу: Понятие личности в православном богословии XX века. М.: Из-во ПСТГУ, 2009.

⁹ Августин Аврелий. Исповедь. М.: Дарь, 2007; Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006; Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т.1. Феноменология внутреннего восприятия времени. Составл., вступ. статья, перевод В.И. Молчанова. М.: Изд-во «Гнозис», 1994; Молчанов В.И. Время и сознание. Критика феноменологической философии. М.: Высшая школа, 1998; Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2002; Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Изд-во «Наука», 1975; Флоренский П.А. Иконостаc. Избранные труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ, Русская книга, 1993.

Л.М., Голик Н.В., Кутковой В.С, Лиманская Е.Н., Черная Л.А.¹⁰). С другой стороны, икона описывается исследователями с точки зрения искусствоведения как изобразительный феномен (Алпатов М.В., Грищенко А., Жегин Л.Ф., Виппер Б.Р., Лазарев В.Н., Муратов П.П.¹¹). Такая искусствоведческая установка, вместе с тем, имеет и теолого-философские, символические смыслы, связанные с толкованием цветовой и световой составляющих иконоического изображения (Аверинцев С.С., Волков Н.Н., Исаев М.В., Круг Г., Лидов Л.М., Серов Н.В., Успенский Б.А.¹²).

Вместе с тем, степень осмысления иконы с точки зрения выявления ее как феномена в рамках культуры остается недостаточной. Каждая из областей знания – феноменология, философия культуры и философия визуального и др. – исследует икону как феномен со своих методологически индивидуальных позиций. Поэтому процесс создания целостного философско-культурологического и феноменологического спектра анализа иконоического изображения остается незавершенным.

Объект исследования – философская и культурологическая традиции осмысления иконы.

¹⁰ Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Ладомир, 2009; Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI-XVII века. М.: Мысль, 1995; Гаврилова Л.М. Русская культура: проблемы, феномены, историческая топология. Калининград.: Калининградский университет, 1999; Кутковой В.С. Философские основы восточнохристианской иконы. Проблемы морфемики и семантики образа: монография. Новгород Великий: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012; Черная Л.А. Антропологический код древнерусской культуры. М.: Языки славянских культур, 2008.

¹¹ Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х тт. Том 1-2. М.: Искусство, 1967; Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970; Грищенко А. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи. Выпуск 3. М.: издание автора, 1917; Жегин Л.Ф. Язык живописно произведения (Условность древнерусского искусства. М.: Искусство, 1970; Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000; Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века. М.: Библиополис, 2008.

¹² Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004; Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965; Исаев М.В. Цветовая символизация священных объектов в иконописи// Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия «Мыслители». Выпуск 8. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. URL: http://www.xraspb.ru/libr/_NAUCH/Isaeva-Cvetovaya-ikonopisi.html; Круг Г., Торжество Фаворского Преображения. Мысли о православной иконе. М.: Аксиос, 2002; Огонь и свет в скаральном пространстве. Материалы международного симпозиума/ Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2011; Серов Н.В. Цвет культуры. Психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2004; Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.

Предмет исследования – практика рассмотрения иконы как феномена с общефилософских, в том числе и христианских, и культурфилософских позиций, рассматривающих икону как сакральный образ и явление культуры в их единстве.

Целью диссертационного исследования стало изучение феноменальности иконы с точки зрения мировоззренческого, аксиологического и эстетического подходов, что способствуют определению ее места в пространстве философии культуры.

В соответствии с целью в работе поставлены следующие **задачи**:

- дать характеристику иконе как явлению культуры и, в частности, русской культуре, в рамках которой отметить связь иконы с интеллектуальной и религиозной традицией, а также с традиционной народной культурой повседневности;

- рассмотреть феноменальность иконы, которая заключена в диалектическом со-присутствии Первообраза и образа, используя взгляды и инструментарий феноменологии и философии символа;

- изучить вербальную составляющую иконы и процесс сакрализации слова и имени в рамках ее изображения, установив при этом значение данного процесса в контексте культуры;

- охарактеризовать с позиций выявления культурантропологической составляющей понятие «лик» в его связи с триединством категорий: личность-лицо-личина;

- рассмотреть эстетико-визуальную репрезентацию феномена телесности в рамках иконы и отметить связь данного явления с культурологической проблематикой;

- описать пространство и время («хронотоп») иконы как элементы особого художественного пространства иконы;

- проследить специфику характеристик света и цвета в иконическом изображении в их связи с категориями и концепциями философии культуры.

Методология и методы исследования

Методологической базой исследования стали основные принципы и понятия философии культуры, феноменологии и философского подхода к анализу художественного образа, философской антропологии, а также традиция христианской культуры в ее взаимосвязи с философией, в том числе и современной. В целом, методология исследования может быть поделена на три основных направления.

Во-первых, это историко-проблемный метод, позволяющий ставить вопрос об иконе как феномене через обращение к историческому развитию ее интерпретаций как явления культуры и духовности. Системный подход, использующийся в исследовании, позволяет представить икону как явление, обладающее смысловым центром и расходящимися векторами, создающими отдельные идейные сектора, призванные с разных сторон охарактеризовать специфику икона как одновременно сакрального образа и явления культуры. Также стоит отметить компаративистский метод, предполагающий соединение разных по теоретической наполненности практик философии культуры и феноменологии с традицией христианской культуры.

Во-вторых, применяется блок феноменологических методов. С одной стороны, феноменологическая методология осуществляет попытку «чистого» восприятия иконы, которое направлено исключительно на уяснение ее смысловой и символической сути и на применение редукции. Такая установка обуславливает использование идеации и дескрипции, иными словами, уяснения идеальной сущности иконического изображения с ее последующим описанием и установлением связей со смысловым уровнем культуры.

И, в-третьих, исследование строится с привлечением герменевтической методологии, интерпретации и понимания, что обеспечивает личностное отношение к изучаемой проблематике иконического и стремление к пониманию глубинных, символично-смысловых основ иконы.

Научная новизна исследования

1. Предложен взгляд на феноменальность иконы с точки зрения мировоззренческих, аксиологических и эстетических походов как на компаративное соединение концептов и понятий философии культуры, феноменологии и философии визуального.

2. Представлена точка зрения на природу иконы как антиномию, выраженную в идее диалектического со-присутствия Первообраза и образа; предложено понимание смысла иконы как символического пространства, присущего христианству, и в то же время, влияющего на смысловой и ценностный уровни культуры.

3. Охарактеризована русская духовная и интеллектуальная культура как визуально ориентированная. В связи с раскрытием данной мысли прослежены связи ключевых характеристик русской культуры (соборность, софийность и литургийность) со спецификой феноменальности иконы, а также установлена связь иконного образа с повседневной культурой.

4. Рассмотрены содержательные и категориальные параллели между теорией сакрального образа и методиками анализа иконического изображения в христианской культуре и раскрытием проблематики художественного образа философией культуры; дано описание иконы как памятника культуры.

5. Подтвержден статус иконы как особой онтологической реальности («иконический мир»), с одной стороны, находящей выражение в вербальных и культурантропологических характеристиках (сакральное имя/ слово, лик и телесность), с другой стороны, в специфической эстетике художественных форм (пространство и время, свет и цвет).

Положения, выносимые на защиту

1. Формирование целостного понимания того, что есть икона как сакральный феномен и памятник культуры обусловлено утверждением трех положений, где икона (1) явление культуры, (2) визуальный феномен и (3) артефакт христианской культуры. Через выявление свое антиномичности, содержащейся в онтологической взаимосвязи идеального и материального,

иконическое изображение заявляет о себе как о специфической реальности, обладающей как онтологическими, так и художественными характеристиками. В то же время, указанная исследовательская позиция позволяет учесть уровень интеллектуальной и эстетической подготовленности субъекта созерцания иконы, сформированной культурной средой.

2. Феноменальность иконы, рассматриваемая с позиций мировоззренческого, аксиологического и эстетического подходов, раскрывается в том, что она призвана визуально репрезентировать в контексте культуры, посредством языка символа, ключевую интенцию об одномоментном сосуществовании образа (видимого) и Первообраза (невидимого) на изобразительной плоскости.

3. Икона как феномен культуры имеет прямой доступ к ее смысловому и ценностному ядру. Это связано с тем, что она являет собой визуальное отражение идеального. Икона – проявление духовной ситуации культуры, свидетельство об уровне значимости для нее религиозной веры. Наличие иконического изображения в рамках культуры активизирует в человеке онтологическое, морально и эстетически окрашенное ощущение окружающего мира не как враждебного, а как Блага, открытого для общения.

4. Пример пребывания в рамках культурного контекста иконического изображения являет нам русская культура. По праву, икону можно назвать ее неотъемлемой частью. Традиция русской культуры по преимуществу ориентируется при выражении философских, эстетических и морально-нравственных концептов на художественный образ, привлекая при этом понятие красоты.

5. Понимание иконы как явления культуры располагается в одном ряду с анализом современного визуального нарратива культуры. Методология их исследования оказывается схожей. Вместе они фокусируются на выявлении онтологических основ самой возможности быть изображенным, что значит быть увиденным. В этом смысле делается упор на процессе взгляда, на

видении. Применительно к иконе это обнаруживается в постулировании ее как пространства встречи визуальных интенций, исходящих от изобразительной плоскости и от созерцающего человека. Икона – это пример особой практики видения, имеющей символическую природу и в то же время связанной с культурной традицией.

6. Как онтологический феномен икона в рамках философии культуры обнаруживает себя самостоятельной реальностью, обладающей необходимыми для этого свойствами и характеристиками. В этом смысле икона предстает единством духовного смысла и эстетики художественной формы своих структурных элементов. Среди таковых выделяются сакральное имя/слово, духовно-мистическое преломление человеческой телесности, специфическая модальность пространства и времени, особенности света и цвета, имеющие символический смысл. Вместе они носят процессуальный характер, который имеет умозрительную значимость, а также отражают момент обретения человеком с помощью взора предметности культуры.

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая значимость работы заключается в том, что была осуществлена попытка обоснования иконы как феномена культуры с позиций мировоззренческого, аксиологического и эстетического подходов. Совокупность подходов позволила оценить не только специфичность положения иконы в контексте культуры, но и дать ей характеристику как сакральному образу, памятнику культуры, предмету церковного и бытового религиозного культа. И вместе с этим, что также важно, иконный образ предстал целостной реальностью, обладающей онтологическими характеристиками и духовными смыслами, находящими выражение в его художественной форме.

Содержание работы расширяет понятийный и символично-смысловой аппарат философско-культурологических дисциплин, открывая возможность совместного осмысления культуры в ее предметности с религиозных и

секулярных позиций. Кроме того, в практическом плане основные результаты диссертационного исследования как теоретические, так и методологические, могут представлять определенную ценность для дальнейшего осмысления иконы как феномена культуры и христианского изобразительного искусства.

Материалы диссертации могут быть использованы при разработке как общих лекционных курсов по философии культуры, так и специальных дисциплин (философии иконы, философии гуманитарного знания), предполагающих междисциплинарную методологию рассмотрения своего предмета.

Степень достоверности результатов исследования

Степень достоверности диссертационного исследования подтверждается логически выверенным построением методологии, многообразием методов, предполагающих непротиворечивость выводов. Кроме того, работа выполнена с привлечением широкого спектра текстов первоисточников, как зарубежных, так и отечественных, по изучаемому в диссертации проблемном поле.

Апробация работы

Основные положения и научные результаты диссертационного исследования были достоверно отражены в научных статьях, в том числе из перечня ВАК РФ, и представлены в виде публикаций тезисов докладов на различных научных конференциях, таких как: 3-4 октября 2014г.: IV Всероссийский фестиваль науки (г. Нижний Новгород, ННГАСУ); 10 ноября 2014г.: I Всероссийская научно-практическая конференция «Документ, источник, текст: горизонты современных исследований» (г. Нижний Новгород, НГТУ им. Р.Е. Алексеева); 14-15 января 2015г.: XXIV Рождественские православно-философские чтения «Православие и семейные ценности» (г. Нижний Новгород, НГПУ им. К.Минина); 12 февраля 2015г.: XII Международная научно-практическая конференция «Мировоззренческая парадигма в философии: историческое измерение бытия» (г. Нижний

Новгород, Нижегородский филиал МЭСИ); 12-13 января 2016г.: XXV Рождественские православно-философские чтения «Образ России в русской религиозной мысли» (г. Нижний Новгород, НГПУ им. К.Минина); 25 июля 2016г.: Международная научно-практическая конференция «Общественные науки: современный взгляд на изучение актуальных проблем» (г. Астрахань).

Кроме того, основные положения и выводы исследования были использованы диссертантом при проведении лекционных и семинарских занятий по дисциплине «Философия гуманитарного знания».

Структура работы

Структура работы включает в себя введение, три главы, первая из которых состоит из двух параграфов, вторая – из трех, третья – из двух, заключения, библиографии, включающей в себя 239 наименований.

Глава 1. Икона как культурное и эстетическое явление.

В данной главе рассматривается понимание иконы как специфического явления культуры, обладающего антиномичной природой. Так внимание обращается на два подхода к художественному образу: современной зарубежной философии визуального и присущему русской культуре особому отношению к изображению и к категории красоты.

В процессе раскрытия культурологических и эстетических аспектов иконы проводятся параллели между основными характеристиками русской культуры и иконы как ее части (соборность, софийность, литургийность). На уровне народной культуры икона понимается тесно связанной с бытом, с его мировоззренческими и ценностными установками. Все это подводит нас к раскрытию антиномии иконы, представляющей собой диалектическое со-присутствие Первообраза (невидимого) и образа (видимого).

1.1. Икона – явление культуры и визуальная практика.

В настоящее время приходится констатировать наличие в философско-культурологических дисциплинах особых исследовательских практик исследования художественного образа. Проблематичность выработки данных методик связана с тем, что категория образа и возможности его интерпретации тесно взаимосвязаны с общими подходами к пониманию культурной ситуации своей эпохи.

Так с развитием современной культуры становится несомненным, что феномен образа, визуального изображения играет не последнюю роль в ментальной картине мира, в попытках его понять и описать. Любое изображение таит в себе «сгусток» смыслов об окружающем, спрятанных в линии, геометрические формы, числа, различного рода фигуры людей и животных и т.д. Для его разгадки требуется определенная методика взгляда, созерцания, нужно, как пишет историк искусства Джеймс Элкинс, «немного терпения и что-то в роде неустанного полувнимания, чего-то среднего между сосредоточенностью и скукой» [228, С.236]. В рамках зарубежной мысли

роль такого метода играют «визуальные исследования» («visual studies»), в которых все тот же Элкинс видит «знаки силы и новизны новой исследовательской парадигмы» [228, С.246] и, в силу этого, занимается ее разработкой.

Если мы обратимся к истории западной мысли, то обнаружим, что вторая половина XX века ознаменована рядом концептуальных поворотов к анализу нарождающегося медиaprостранства, к проблематике пребывания феномена образности в культуре. Ситуация «иконического» (Г. Бём), «пикторального» (У.Дж.Т. Митчелл), визуального поворота свидетельствует о поиске ответа на вопрос о смысле понятия образ, его использования и существования в рамках современной культуры [164, С.124]. Образность здесь не прописывается и не проговаривается, она реализуется в восприятии. Она являет собой способность «показывать» смысл, порождать «новый взгляд», «новое видение». Онтологическая проблематика философами переводится на уровень анализа образа. Происходит отход от вербальной репрезентации знания о мире к передаче его в образах, к попыткам посредством их «вскрыть» бытийные законы.

«Иконический поворот», имея своей основой смысловую автономию образа, в первую очередь, касается прояснения онтологических и эпистемологических вопросов, связанных с проблематикой образности. Онтологически «иконическая» плоскость изображения понимается через установление структурной связи уровней материального, вещественного и смыслового, духовного по своей сути, характера. Нечто похожее мы увидим ниже в диалектике Первообраза и образа в иконе. Здесь же структура образа предстает трехслойной: «tabula», «pictura» и «imago». В первом случае, образ есть физическая вещь, часть внешнего, внеобразного мира. «Imago» - непосредственно образ в его данности, автономная предметно-смысловая взаимосвязь, сфера. «Pictura» же имеет переходный к «imago» характер, в которой изобразительная поверхность, непосредственно участвует в формировании образности [88, С.197].

Рассуждая в статье «Номо pictor» или возникновение человека из изображения» о философских аспектах понятия образа, немецкий ученый К. Вульф говорит о трех модусах проявленности образности в истории культуры: об образе как магическом присутствии, миметической репрезентации и об образе как технической симуляции [48, С.271]. Первый модус раскрывается в религиозной идее явленности Бога в доступном для человека образе при помощи средств искусства.

Понимание образа через миметическую репрезентацию как его функцию имеет прямой отсыл к «философии идей» Платона. По его мысли, образ отражает что-либо, чем он сам не является, но указывает на нечто. Иными словами, образ – это предоставление не чистой «идеи», а указание на ее наличие. Так и представление образа как технической симуляции рождено наблюдением за жизнью современной культуры, в которой все стремится стать изображением. Практически всеобщий на данный момент процесс абстрагирования от реальности выливается в превращение всего в образы и знаки. Так фото, видео, фильмы становятся опорой для памяти, образы начинают собирать и разбирать мир на части, являться частью чего-то большего. Создаются некие «фрактальные образы», выражающие каждый раз новую целостность взгляда на мир и захватывающие, очаровывающие смотрящего на них человека. Получается, что как мир, так и образы оказываются развернутыми, смотрят на него.

С точки зрения семиотики к феномену образности подходит Р. Барт, задаваясь вопросом в самом начале «Риторика образа»: «способно ли аналоговое воспроизведение («копирование») предметов приводить к возникновению полноценных знаковых систем?» [19, С.297]. Коротко говоря, мыслителя интересует то, каким образом смысл соединяется с изображением. Знаки в нем сокрытые должны быть донесены до смотрящего. Он строит свое понимание образа на утверждении того, что изображение являет собой единство трех сообщений: языкового, денотативного (буквального) и коннотативного (символического). В целом, философ видит в феномене

изображения некую знаковую конструкцию, образованную из разных пластов словарей людей («идиолектов»). Изображение, как и язык, предстает основанным на коде реальностью.

Итак, обращение к проблематике пребывания феномена образности в рамках современной зарубежной культуры через взгляд на специфику ее «визуального» поворота и семиологию приводит к обнаружению ключевой идеи об одновременном соприсутствии в нем материального и смыслового, духовного уровней. Образ, в этом случае, оказывается феноменом, присутствующим на обоих этих уровнях, гармонично их соединяющим и выполняющим функцию явленности в культурном контексте смыслового пласта творческого процесса/ поиска. Нечто похожее можно проследить и при установлении феноменальности иконы. Справедливо говорить об онтологической автономии иконы в рамках культуры, о репрезентации посредством нее особой реальности. Икона символически свидетельствует о своем архетипе, элемент недосказанности о высшем смысле также не может быть сведен на второй план.

Говоря о феноменальном бытовании иконы в рамках культуры, стоит остановиться на русской, как той, в которой она достигла наибольшего своего развития и с точки зрения художественного выражения, и в наполненности глубокими философскими, духовно-мистическими и эстетическими смыслами. Причина в том, что русская культура очень восприимчива и чувствительна к духовной красоте, о чем свидетельствует П.А. Флоренский словами: «Что такое церковность? – Это новая жизнь, жизнь в Духе. Каков же критерий правильности этой жизни? Красота. Да, есть особая красота духовная, и она, неуловимая для логических формул, есть в то же время единственный верный путь к определению, что православно и что нет. Знатоки этой красоты – старцы духовные, мастера «художества из художеств», как святые отцы называют аскетику» [211, С.36]. Развивая отмеченную идею, современный исследователь иконы В.В. Бычков видит ее феноменальность в том, что она являет себя как единство

философии, религиозных идей с эстетикой, культурной средой того или иного общества. Он напрямую соотносит свое определение эстетики с феноменом иконы, говоря, что она есть некое взаимодействие субъекта и объекта, при котором происходит обретение человеком своего внутреннего «я»: формируется его мировоззренческий и ценностный стержень [37, С.135].

В рамках рассмотрения иконы как феномена русской культуры можно выделить три основных подхода: искусствоведческий, иконологический и философско-культурологический.

1. Искусствоведческий подход характеризует икону с точки зрения выявления художественной специфики ее изображения. Понимание важности иконы для уяснения особенностей русской культуры пришло сравнительно поздно. Чаще она являлась предметом поклонения, религиозного культа, а элемент ее эстетического восприятия был минимален. На то были свои причины, сокрытые в специфике традиционной русской культуры. Здесь нужно понимать, что человек, находящийся в ее контексте, осознавал красоту иконы, но она для него не была самодовлеющей, ценной отдельно от целостного религиозного переживания. В таком антиномичном положении иконы в контексте русской культуры как одновременно и сакрального пространства, так и явления создающего непосредственно культуру повседневности, народный культовый обиход, заключена особенность ее положения, на чем ниже мы еще остановимся.

Икона, как феномен с точки зрения искусствоведения – это особый художественный мир, имеющий свой набор способов и техник изображения. На это указывает В.Н. Лазарев, утверждая, что для понимания феноменальности содержания иконописного образа нужно первоначально освоить ее «отвлеченный», художественный язык [108, С.30]. Об этом же пишет П.П. Муратов в работе «Русская живопись до середины XVII века»: «Каждое искусство говорит на своем языке, но в образовании каждого такого формального языка участвуют те же основные элементы художественной речи-линии, объем, композиция, колорит» [151, С.43]. Специфика иконы, ее

феноменальность, в ее особом изобразительном «языке»: лик имеет особый характер, «пробела» на одежде, рисунок горок («лещадок») и т.д. Она создает особую изобразительную реальность, тесно связанную непосредственно с отправлением культа. В целом, икона предстает здесь как эстетический феномен, «аристократизм духа и формы», по словам П.П. Муратова.

Такое понимание иконы выдает в искусствоведческом подходе к ней описательный, иконографический посыл. Иконография заостряет внимание на системе канонов (приемов, шаблонов) изображения отдельных персональных и сюжетных линий иконного повествования, которых нужно придерживаться. Но накапливая богатый иконографический материал, искусствоведческая наука об иконе смогла в полном объеме представить ход развития русского иконописного творчества, «количественный» материал сделал возможным обращение к анализу «качества», т.е. к погружению в процесс определения места иконы в культуре и к разбору символических смыслов, присущих этому пребыванию. С этой точки зрения, к иконе как феномену подходит уже иконология.

2. Иконология как особая методологическая стратегия толкования художественного произведения, разработанная немецким историком искусства и культурологом Аби Варбургом и исследователями его круга, фокусирует свое внимание на интерпретации феномена образа. Ее цель – перевод умопостигаемой и вербальной идеи на язык художественного изображения; некий процесс поимки структуры смысла. На указанную методологию во многом повлияла ориентация на герменевтическую и экзистенциальную философию. Как особая методология восприятия произведения искусства иконология стоит на позициях того, что художник понимает и описывает мир в образах. Создавая образы, он творит, оформляет смыслы. А иконология, в этом случае, играет роль некоего метода понимания созданных образов [189, С.18]. Но, кроме того, нужно учитывать то, что она не удовлетворяется простым установлением смысловых связей, здесь важна сама включенность интерпретатора в процесс.

Иконологию как «интернациональный стиль» науки об искусстве в русло анализа развития русской иконописи и установления ее связей с культурным контекстом переводит В.В. Лепяхин, искусствовед и представитель «модернистской» философии иконы. По его мнению, можно говорить о самостоятельной «православной иконологии», которая «изучает непрерывную линию жизни сакрального образа в искусстве, литературе и культуре» [118]. Иными словами, исследователь предлагает создание новой теории искусства, исходящей из постулирования иконичности как одной из центральных категорий культуры.

Иконологию, в ее классическом виде методики толкования художественного образа, Лепяхин понимает как реакцию на описательную иконографию. Он дает ей такое определение: «Иконология – направление в теории и истории искусства, которое стремится раскрыть, прежде всего, внутреннее образно-символическое содержание произведения и смысл его отдельных мотивов изобразительного характера» [118].

Весь окружающий мир предстает как икона. Таким утверждением Лепяхин уходит с узко искусствоведческой линии понимания сакрального образа к онтологическому, что выражается в идее единства материального (изображения) и духовного (мысленного образа) в нем. Исходя из этого можно говорить о трояком определении иконического образа, суть которого заключена в том, что икона находится в максимальном единстве с архетипом, являя тем самым идею сакрального как такового в контекст культуры.

1. Иконичность бытия – мир христианской культуры двуедин, сотворен Богом как мир видимого и невидимого. Иконичность же принцип их взаимосвязи, наличия у видимого невидимого архетипа.

2. Иконичность знания – мир в его целостности предстает иконой, уводящей человека к познанию Бога.

3. Иконичность всего – она может стать качеством любого предмета и явления путем их вовлечения в иконосферу. Иконичность здесь являет себя

внутренней возможностью предмета или явления стать «двуединством» идеального и материального в понимании христианства.

Таким образом, иконичность – это особый ракурс взгляда на имманентный нам мир с позиций иконы как явления культуры. Она играет роль универсальной категории христианской культуры, которая при приближении к ней может быть перенесена и на подход к человеку, и к церкви как собранию верующих, и к истории, и к образованию, и к красоте и т.д.

3.Философско-культурологический подход аккумулирует выделенные выше подходы к осмыслению иконы, подробнее останавливаясь на выявлении смыслов, вписывающих икону как феномен в традицию философствования, исследуя ее специфические характеристики места в традиции христианства и в культуре.

Именно в иконе русская культура достигла наиболее полного выражения идей и ценностей христианства, явившись отражением их национального понимания. Доктринальные положения христианства здесь передаются чаще и лучше воспринимаются через яркие художественные образы, символы, видимую красоту. Происходит «оплотнение» духовно-мистических идей и ценностей в красках. Как замечает Бычков, здесь «характерны тенденции к конкретизации, материальности, пластической осязательности духовных феноменов <...> к ощущению магической взаимосвязи всех вещей и явлений» [37, С.139]. Русская культура в своей целостности, имеет в глубинах наравне с другими и идею о сопричастности творческих потенций Бога и человека. Созданием иконы, в этом случае, выражается факт приобщения/восхождения к идеальному. Икона толкает к умозрению, к мечтам о нравственно совершенном человеке и государстве, к восхождению к небу. В ней отражена вся древнерусская философская мысль. Она выразила прозрачную глубину религиозного вдохновения русской культуры.

Отмеченная выше связь иконического изображения и русской культуры, с одной стороны, находит идейные параллели с концептуальными положениями последней, с другой стороны, специфика сакрального образа инициирует в рамках культурной среды особую практику обращения и взаимодействия с ней в церкви и в повседневном быту. Поэтому здесь уместно обратиться как к категориям соборности, литургийности и софийности, раскрывающим одновременно специфику и русской культуры и иконы, так и непосредственно к бытовому и культовому ее пребыванию в контексте народной культуры. Остановимся на этом подробнее.

1. Соборность иконы. Икона – это символ соборности, в котором находит свое выражение присущая христианству идея единения земного и небесного. В иконописи концепт соборности заключен в утверждении, что икона есть отражение результатов общецерковной духовной практики.

Для русской культуры концепт соборности является характерным. Он, с одной стороны, противопоставлен индивидуализму, с другой, коллективу «всеобщего братства». Соборность здесь имплицитно предполагает христианскую идею единения Церкви как общего тела. Русский философ А.С. Хомяков так об этом пишет: «собор выражает идею собрания, не обязательно соединенного в каком-либо месте, но существующего потенциально без внешнего соединения. Это единство во множестве» [216, С.242].

Пребывание концепта соборности в контексте русской культуры отражает один из ее смысловых векторов – антропологический, имеющий в основе мысль о цельной личности. Личность здесь не признается всецело автономной, но для обретения полноты своего бытия должна иметь ментальную, духовную связь с общим, со сверхличной сферой. Соборное единство обуславливается христианским нравственным постулатом «видеть в другом человеке своего ближнего, относиться к нему, как к самому себе» [213, С.58]. Иными словами, целостность личности обретается в нравственно свободном единении людей.

В контексте иконописи концепт соборности находит себя в том, что икона стремится явить свою мета-физическую основу не через индивидуализм отдельного, а через подчеркивание коллективности в деле ее созидания. Это выражается в том, что иконописец в процессе своей работы не ощущает себя автором иконы, он лишь выразитель общего для всей христианской культуры сакрального опыта на языке изображения. Так П.А. Флоренский называет автором иконы «Троица» не только одного Андрея Рублева, но в не меньшей мере видит таковым и Сергия Радонежского, как того, кто мистически раскрыл глубины троичного бытия Бога [208, С.386].

В плане оформленности иконы с художественной стороны идея соборности отражается с помощью канона и соборности процесса написания иконы.

Канон складывался как определенный набор художественных схем наиболее полно раскрывающих представления о сакральном, довлеющие в том или ином культурном контексте, тем самым, являя себя как бы первым уровнем выражения художественного символа, на основе которого уже «надстраиваются» мировоззренческий и эстетический смыслы. С.Н. Булгаков пишет, что канон «содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство соборного творчества Церкви в иконописи» [31, С.286]. Канон – это не нечто строгое, ограничивающее творческий посыл изображающего и воспринимающего. Он создавал общую направленность русской духовной культуры, в рамках которой предполагалось творческое начало. П.А. Флоренский отмечает: «Иконы должны писаться сообразно заверенным образам бытия духовного, «по образу, подобию и существу» [208, С.466]. Каноническая схема была призвана создать для изобразительных практик определенные матрицы, комплексы духовно-мистических образов, соединенные с возможностью варьирования его мелочами, элементами [33, С.233]. Наличие таких вариаций направляет созерцающего к углубленному пониманию духовных смыслов изображенного на плоскости иконы, которые

скрываются за спецификой и изменчивостью художественных приемов и средств. Итак, по праву, можно согласиться со словами, что «каноническое есть церковное, церковное есть соборное» [204, С.70].

Соборность иконописного изображения находит развитие и в практике ее написания, предполагающей ее деление на «личное» и «доличное». Флоренский так об этом рассуждает: «...Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви, и даже если бы по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером, то какое-то идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось» [208, С.502]. Деление процесса создания иконы на личное и «доличное» имеет в своей основе принцип соотношения внутреннего и внешнего, «я» и «не я». Характерно, что на отмеченное соотношение имеет влияние культурная среда. Так духовная озаренность ликов икон XIV-XV вв. заменяется в XVI-XVII вв. богатством их «доличного» убранства.

2. Софийность иконы. Концепт софийности в рамках русской интеллектуальной среды означает проявление положительных духовных начал как в культуре, так и в мире. При этом культура предстает ориентированной на духовные ценности.

К софийности русской культуры обращались многие исследователи, так В.В. Бычков, современный российский византолог и специалист по иконописи, в своей работе «Феномен иконы» касается данного вопроса с точки зрения выяснения духовно-мистического содержания концепта «сакральной премудрости» в рамках русской культуры и его связи с иконой. Он указывает на удивительную способность иконы «выражать с помощью художественных средств основные проблемы бытия в их общечеловеческой значимости, в глубинном ощущении и осознании <...> единства мудрости, красоты и искусства...» [36, С.20]. Софийная характеристика иконы в очередной раз уводит к идее рождения «слова» через «образ» в русской культуре. Кроме того, имеет место, присущее ей, отражение соединения на

иконной плоскости аксиологических и эстетических положений христианства, что выражается в обращении иконы к духу и сердцу человека. Сама работа создателя иконы характеризуется Бычковым как мистическое действие, осуществляемое, согласно с христианством, под водительством Софии Премудрости Божией. Она являет себя покровительницей иконописи и поэтому неслучайно то, что иконописцев называли мудрецами, философами. Этому можно найти подтверждение в словах Епифания Премудрого об иконописце Феофане Греке: «философ зело хитрый».

Говоря о софийности иконы, мы обращаемся к рассмотрению онтологической специфики иконы, заключенной в идее диалектического со-присутствия двух планов бытия на ее изобразительной плоскости. Стоит отметить, что в рамках христианства София предстает как предвечный замысел Бога о мире и как само творческое начало Бога, движущая сила, посредством которой был сотворен мир. В контексте же культуры концепт Софии представляет собой единство красоты, искусства и разума. Такой эстетически окрашенный подход отстаивает на страницах своих работ С.Н. Булгаков. Так по его мысли, человек – это «образное существо», которое не только просто мыслит и созерцает красоту, но и может быть причастным к ее творению. Он поясняет, что «это творчество есть искусство, путь которого – созерцание, а действенная сила – красота. Искусство есть одновременно и ведение, и облечение красотой, осмысленная красота. Оно есть явление Софии, ее откровение» [31, С.250].

Эстетическая направленность осмысления софийности иконы позволяет С.Н. Булгакову одновременно говорить о присущем христианской культуре иконопочитанию как об изобразительной и ментальной практике. Для реализации данной цели мыслитель в работе «Икона и иконопочитание» занимается разработкой софиологической антиномии, по большому счету, призванной отразить сложность онтологического положения иконы, с одной стороны, как сакрального образа, с другой – как явления культуры, произведения искусства.

Мыслитель определяет софиологическую антиномию через обнаружение «непроходимой пропасти» между Богом как Творцом и человеком как творением. Иными словами, мир представляет собой диалектическое сплетение двух начал: софийности (нетварного) и асофийности (тварного) [31, С.262]. Вместе с тем отношение указанных начал не носит всецело контрарный характер, именно икона предполагает установление онтологического контакта (восхождение/нисхождение) между ними. Для культуры такая практика ценна, т.к. посредством созидания художественного образа происходит реализация персональных творческих потенций каждого человека.

Антиномичность иконы с позиции Булгакова заключена в соединении изобразимости и неизобразимости сферы сакрального на художественной плоскости [31, С.264]. Специфика иконы как явления культуры в этом случае предстает в форме единства идеального и материального, постулируемого христианством.

3. Литургийность иконы. Духовные христианские смыслы иконы как культурного явления имеют свое раскрытие в рамках культового, церковного ее использования. Христианский храм – это совокупность форм и явлений культуры (архитектура, музыка, изобразительное искусство и др.). В случае с литургией мы имеем явленность Слова в разных его ипостасях: непосредственно живописная икона; икона словесная, «иконослово» (Евангелие, молитва); музыкальное искусство, «иконопение» как действие; «иконовещи» (церковная утварь, одеяния священников и т.п.); «иконодействия», действия совершаемые в церкви и имеющие глубокий духовный смысл [118]. Храм, в этом случае, предстает как «иконотопос», т.е. создаваемое средствами культуры сакральное пространство. Поэтому культовая деятельность сама по себе является частью культурного процесса.

В литургийном пространстве храма икона может быть представлена в своей единичности, в виде настенных росписей (фресок) или иконостаса. Роль иконостаса, нескольких рядов икон, расположенных вертикальными

ярусами и отделяющих алтарь от молящихся, не маловажна в создании особой атмосферы священнодействия, наполненного мистико-духовными смыслами. Об этом пишет Флоренский: «иконостас не прячет что-то от верующих <...> а напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной косностью, кричит им в глухие уши о Царстве Небесном» [208, С.442].

Кроме отмеченного философско-культурологического смысла своего пребывания в рамках литургийного пространства храма иконический образ имеет и сакральный аспект. Как плоскость иконы являет собой место соприкосновения и взаимного перехода мира материального и идеального, так и христианская литургия развивает аналогичную идею. Н.Г. Грибунина, историк искусства, пишет, что «икона прежде всего позволяет увидеть изобразительную функцию самой литургии, наглядное, образное представление всего домостроительства спасения» [54, С.121]. Икона в данном контексте предстает как литургический символ, созерцание которого уводит к ощущению сопричастности идеальному. Цель и назначение ее, что отмечает искусствовед И.К. Языкова, есть молитва и поэтому естественная среда пребывания иконы – это храм и богослужение [232, С.102]. Неслучайно П.А. Флоренский в своей концепции философии культа называет христианскую литургию синтезом искусств, в котором наравне с архитектурой, пением, проповедью, не последнюю роль играет и живопись, икона [206, С.75].

Проблематика бытования иконы в рамках литургийного пространства храма уводит, по мысли П.А. Флоренского, к прояснению в целом понятия христианского культа в его связи с символично-смысловой средой русской культуры той или иной эпохи. Культ, с точки зрения мыслителя, является своеобразным прародителем культуры. В этом смысле европейская и русская культура в большей или меньшей степени связаны с храмом и литургической деятельностью.

В плане духовно-символическом культ есть синтезирующая деятельность, которая ориентирована на единение разделившихся миров: тварного и нетварного, совмещение сферы смысла и реальности, предполагающее выход из субъективного к абсолютно объективному. Данный процесс выражается не только в наделении особыми энергиями церковных таинств, это также касается и элементов культа (иконы, крест, чаша и т.д.), являющих собой непосредственно предметность артефактов культуры. В «храмовом синтезе» сакральное и культурное сплетаются в целостность литургийного образа.

Похожие теоретические ходы совершает и А.М. Лидов, российский исследователь иконы и, в целом, византийской и русской культуры, создатель концепции иеротопии, науки о сакральных пространствах культуры, рассуждая о «пространственной иконе», которая, по сути, также предстает как особый, мистико-духовный храмовый континуум, базирующийся на уровне развитости культуры своего времени. Икона, по мысли Лидова, может выступать некой конституирующей основой, стержнем в формировании определенной пространственной среды культуры. Как он замечает: «все пространство храма <...> становится мистически бесплотной средой, единой чудотворной реликвией-иконой» [120, С.9]. Концептом «пространственная икона» исследователь характеризует создание сакрального пространства храма в целом. Он так его определяет: «пространственная икона» - образы, сознательно создающиеся в пространстве вне плоских изображений или материальных предметов» [120, С.5]. Использование здесь понятия иконы имеет концептуальное значение: ее установленная связь с пространством храма показывает единство зрительного, физического восприятия и определенного уровня культуры, характерного для эпохи, в которую иконическое изображение было создано.

Концепт литургийности иконы тесно связан с аспектом бытового ее использования в рамках повседневной жизни народа. В первую очередь это связано с тем, что долгое время русская культура питалась

мировоззренческими, этическими и эстетическими идеями, заложенными в литургическом действе. В ней она черпала творческую энергию для своего развития. В рамках повседневности же это проявилось в особом отношении человека к событиям своей жизни, что выразилось в специфически духовном ее понимании как служения.

Рассмотренная с данного ракурса специфика пребывания иконы в контексте русской культурной среды имеет два уровня смыслов: общенародный и более индивидуальный, семейный.

На общенародном уровне икона тесно связана с понятием «Святой Руси»: каждое сколько-нибудь значимое событие в русской истории сопровождалось присутствием иконы (например, освобождение Москвы от польских интервентов в 1612 г., Бородинское сражение в 1812 г. и др.). Икона здесь наделяется особыми сакральными смыслами (святостью, чудотворностью), позволяющими человеку идентифицировать ее с божественным и найти в ней духовную поддержку.

На более индивидуальном, семейном уровне, как отмечают многие исследователи, икона обладает значительной вариативностью своего бытового использования [122, С. 26]. В рамках народной культуры и верований, порождаемого ими мировоззрения, ключевые события жизни простого человека тесно связаны с иконой: рождение – «мерная» икона, крещение – наречение имени в честь святого, чья икона становится особо почитаемой, ведение личных дел (будь то торговых, земледельческих и др.) – испрашивание благословения перед иконой. Неслучайно вплоть до начала XX века в крестьянских и купеческих домах, отличающихся особым отношением к традиции, центральное место занимал «красный угол», образ домашнего иконостаса.

Кроме того, в традиционном русском быту икона понималась как основа благосостояния семьи и дома. Общеизвестно, что икона здесь являлась одним из тех предметов, который передавался из поколения в поколение как родовая реликвия. Отношение к иконе как к святыне

консолидировало традиционную русскую семью, обуславливало ее нравственное здоровье.

Итак, подводя итог сказанному можно отметить, что выбранный философско-культурологический подход к анализу иконоческого изображения, основанный на осмыслении концептов соборности, софийности и литургийности, присущих русской культуре, дает импульс к осмыслению антиномичности иконы как явления одновременно имманентного культурной среде, так и трансцендентного ей. Казалось бы, икона – это «книга для неграмотных», визуализация основных идей и постулатов христианства, их лаконичный художественный образ. Однако «неграмотность» здесь не является указанием на отсутствие культуры. Выражение это, в первую очередь, призвано подчеркнуть ее духовный аспект и, согласно с христианским пониманием, непрекращающееся стремление человека к постижению сакральной красоты. Икона, в связи с этим, в первую очередь апеллирует к внутренней, духовной красоте человека, образно ее выражая в контексте культуры. Здесь восприятие красоты предстает духовной ценностью в христианском понимании.

Многие русские мыслители, занимавшиеся осмыслением феномена иконы в рамках ее пребывания в культуре, устанавливали ее прямую связь с теоретическими концептами христианства, называя ее «умозрением в красках» (Е.Н. Трубецкой), «философствованием в красках» (П.А. Флоренский), «иконографическим богословием» (С.Н. Булгаков), «теологией в образах» (Л.А. Успенский). Отмеченные определения иконы подтверждают то, что икона является художественным отражением в первую очередь христианского мировоззрения. Примером можно привести икону «Земная жизнь Христа». Здесь имеет место изображение на одном полотне событий-вех жизни Христа. Икону эту характеризует оригинальная и свободная визуальная интерпретация идей и морально-нравственных ценностей христианства. Одним словом, здесь мы имеем изображение целостного христианского миропонимания, включенного в определенную культурную

традицию. В то же время, иконе удается сохранять баланс между «бытовой сценой» и абстрактно-аллегорической схемой.

Кроме того, философско-культурологический подход позволяет обратиться к раскрытию уже отмеченных выше антиномичности и диалектичности иконы, что дает возможность проследить смысловые и понятийные связи сакрального образа с тем культурным контекстом, в котором он появляется. Свернуто данная тематика предстает в виде утверждения: икона – это феномен сопричастия Первообраза в образе, диалектического соединения видимого и невидимого. Как отмечает Н.М. Тарабукин, советский теоретик искусства: «образ-икона есть путь восхождения к Первообразу. Образ-икона не имитация, не символ, а реальность, изобразительно выраженная молитва» [186, С.67].

В связи с этим далее нас будет интересовать прояснение мировоззренческих, ценностных и эстетических составляющих понятий образ и Первообраз в их связи с культурным контекстом эпохи. Данный исследовательский подход откроет понимание иконы как единства сакрального образа и особой художественной практики.

1.2. Понятия «первообраз» и «образ» в контексте анализа иконы как явления культуры.

Икона – это одновременно и феномен культуры, обладающий эстетической и художественной спецификой, и пример свидетельства христианства о Боге (его истории, предании, морально-нравственных ценностях и др.). В связи с этим обращение к анализу иконического изображения актуализирует вопрос о соотношении культуры и религии, который получил развитие как в зарубежном интеллектуальном пространстве (М. Вебер, К. Доусон и др.), так и в отечественном (Н.Я. Данилевский, А.С. Хомяков, К.Н. Леонтьев и др.).

При всей сложности и противоречивости осмысления отношений религии и культуры можно констатировать, что вместе они представляют

собой некий оформленный итог духовной работы человека по осмыслению мира. Такое утверждение рождает, согласно с мнением английского культуролога Кристофера Доусона, понимание взаимосвязи религии и культуры как совокупности двух дуальных утверждений: религия поглощена культурой, что рождает потерю ею сакрального уровня, и религия полностью освобождена от культуры, что приводит последнюю к секуляризации. Урегулированию сложностей диалога религии и культуры должны способствовать философско-культурологические дисциплины, направленные на вскрытие сущностных связей религиозного и светского начал культуры. Характерно, что данная установка имеет прямую связь с исследованием иконы как культурного артефакта, т.к. она как раз является расположенной на пересечении культурного и религиозного векторов осмысления человеком мира.

Исходя из этого, обращение к раскрытию антиномичности иконы, заключенной в визуальном пребывании в контексте культуры христианского утверждения проявленности в художественном образе трансцендентного Первообраза, может быть построено с одновременным привлечением как религиозного, так и светского подходов к оценке культуры. Такая исследовательская практика позволяет сформировать целостный взгляд на смысловые, мировоззренческие и ценностные особенности иконического образа.

В данном параграфе мы постараемся проследить отмеченную взаимосвязь художественного образа с его Первообразом, обратившись к теоретическому и культурологическому наследию христианства (Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, деяния VII Вселенского Собора и др.), создавшему специфическую теорию иконного образа, рассмотрев ее параллельно с исследованиями художественного образа феноменологией (М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марион, А.Ф. Лосев), которая с философских позиций, в том числе и культурологических, также обращается к изучению сакрального «со-присутствия» идеального в материальном.

Обращение в рамках анализа иконического изображения к феноменологической методологии намеренно и способствует прослеживанию отмеченных связей между сакральным образом и культурным контекстом.

Феноменология как философская парадигма, зародившаяся в трудах немецкого философа Э. Гуссерля, с самого начала была тесно связана с понятием культуры. Она рассматривается ею как динамическое поле смыслов, жизненно важных как для определения обществом самого себя, так и для персонального бытия человека. Одной из заслуг феноменологии в развитии философско-культурологических дисциплин является то, что она дала импульс подходу к культуре как к имеющей значимость, универсальной категории понимания мира и природы человека, чему способствовало обращение к оценке таких понятий как «кризис культуры», «жизненный мир» и др.

Феноменологический подход к культуре по-новому инициирует развитие уже отмечавшегося ее диалога с религией. Он позволяет отказаться от деления на материальную и духовную культуру по формальному признаку, подходя к ней в первую очередь с позиций воспринимающего сознания. Иными словами, всякое явление культуры со-положено понятию сознания, т.е. одновременно имеет символично-смысловой уровень и его проявленность в предметность мира. Применительно к иконическому изображению феноменологическая ориентированность на сознание выразилась в особом внимании к анализу статуса созерцания, видения человеком иконы как явления культуры и как изобразительной практики, что в свою очередь дает выход к ее мировоззренческим, аксиологическим и эстетическим аспектам.

Феноменологический анализ художественного образа и концепция иконного образа, присущая христианству, вместе концентрируются на разработке предельных оснований и механизмов функционирования и

взаимосвязи как систем человеческой ментальности, так и культурной динамики. Остановимся на этом подробнее.

Итак, применительно к христианской мыслительной традиции идея иконы как со-бытия образа и Первообраза в рамках художественной плоскости наиболее полное раскрытие получила в трудах Иоанна Дамаскина и Феодора Студита. Их сочинения легли в основу догматических положений VII Вселенского Собора, тем самым явившись обоснованием правомерности пребывания иконы в рамках христианства.

Прежде чем обратиться к трактовкам иконического изображения христианством стоит отметить, что теория образа, предложенная отмеченными мыслителями, не является сугубо конфессиональной, она во многом определила вектор развития искусства и культуры (в некоторой степени она до сих пор находится под этим влиянием).

С точки зрения христианской культуры, с чего начинают свою речь и Иоанн Дамаскин и Феодор Студит, в основе иконы лежит догмат Боговоплощения. Этот догмат является основным постулатом, подтверждающим правомочность наличия иконы в рамках христианства и культуры порождаемой им. Иоанн Дамаскин в подтверждение этого пишет: «Бог, став человеком, воплотившись во Христе, не испытывает изменений, оставаясь тем же, что до этого, но так же и телесность сохраняется» [89, С.347; 197]. Понимая икону как элемент Боговоплощения, человек восходит к реальности божественного, что для сферы культуры представляет собой материал персональной духовной деятельности человека.

В контексте христианской культуры предлагается свой подход к проблематике связи образа и мировоззренческих установок эпохи. Так Дамаскин видит две стадии развития религиозного чувства у людей – эпоха «детства» (Ветхого Завета) и эпоха «зрелости» (Новый Завет). Так в первую эпоху изображение запрещено, т.к. может увести в язычество, во вторую же человек получает способность различать и понимать то, что можно изобразить и то, чего нет; достигает возраста «мужа совершенна». Цель

изображения здесь – это просвещение, восхождение человека к пониманию духовной культуры посредством созерцания изображенных событий христианской истории, что в свою очередь обогащало и придавало динамику культурному развитию. В этом смысле ценны рассуждения Иоанна Дамаскина: «Изображение их (святых христианской традиции) подвигов и страданий ставлю перед глазами, чтобы освящаться через них и возбуждаться к ревностному подражанию» [28, С.71]. А, кроме того, красота живописного изображения доставляла созерцающему специфическое духовное и эстетическое наслаждение. Это выражается в том, что через красоту и символическую глубину изображения человек приобретал чувство порыва к творению культурных артефактов.

В рамках своей теории образа Иоанн Дамаскин различает понятия «изображение» и «поклонение». Он дает следующее определение изображению: «изображение есть подобие с отличительными свойствами первообраза, вместе с тем имеющее и некоторое в отношении к нему различие» [89, С.351]. Икона, таким образом, являет собой одновременное соединение подобия и различия: она и оттиск того идеального, что стремится показать, и определенное отличие, постоянная нетождественность с ним, проявляющаяся в укорененности в культурном контексте. Образ при подобии с Первообразом, оставляет за собой некие элементы отличности, непохожести. В последнем случае это проявляется в том, что икона представляет собой артефакт культуры, обладающий символической природой.

Своего рода изображениями являются видимые вещи (например, ладан, кадило, свечи во время богослужения и т.д.), которые выражают то, что в рамках христианства предполагается существующим, но невидимым взору человека. Это делается потому, что человеку для того, чтобы подняться до созерцания духовного, нужно оттолкнуться от зримого, вещественного образа, которое родственно ему. В самом мире, понимаемом с христианской точки зрения, оказываются рассеянными образы, потенциально возводящие к

архетипу, показывающие божественные отражения. Изображение делает видимыми сокрытые вещи, указывает на них и мотивирует к их познанию. В этом проявляется символическая природа христианской культуры.

Иоанн Дамаскин выделяет шесть родов изображения (по сути, икон), которые призваны визуально выразить постепенное нисхождение/восхождение идеального и материального (предметного) [89, С.399-402].

1. «Естественный» образ – самый предельный из возможных, явление сходного образа невидимого Бога.

2. «Предвечный совет Бога», всегда остающийся неизменным – образы, находящиеся в трансцендентном; сфера идеальных сущностей тварного бытия.

3. «Человек» - «происшедший от Бога через подражание» [18, С.401] – он есть образ и подобие.

4. «Образы Писания» - создание в текстах Писания образов-описаний идеальных, в мире не встречающихся, предметов и существ. Восприятие изображения предполагает наличие тела; телесность человека и икона соразмерны, они предполагают друг друга, т.к. ум на путях к архетипу образа не может до конца покинуть тело.

5. «Образы будущего» - образы, которые предназначены в традиции христианства для свидетельства о будущем (в основном, это апокалипсические образы).

6. «Образы прошлого» - образы, которые призваны сообщать о событиях прошлого.

Итак, все отмеченные образы имеют символическую природу, подтверждением этого является то, что они «выявляют и показывают сокрытое» [28, С.67]. Они являют собой некие «инструменты» культуры, призванные помогать в познании духовных сущностей. Как видно, наличие образа пронизывает все мироздание, начиная от трансцендентной сферы и заканчивая человеком – по вертикали, а по горизонтали это проявляется в

сфере культуры с отсылкой к ее прошлому, через настоящее, к будущему. Образ являет себя скрепой религиозного (сакрального) и культурного (предметного), созерцая икону, человек открывает для себя идеальное.

Проявление вышеотмеченного единения можно выразить, выделив два ключевых аспекта иконы как феномена культуры. Во-первых, говоря об иконе как о явлении, носящем сакральный смысл, следует отметить ее связь непосредственно с культурным контекстом, который и есть место ее непосредственного пребывания. Иными словами, формирование представления о специфике трансцендентного бытия тесно связано с общекультурными воззрениями. В этом смысле византийская, русская, современная греческая иконопись имеют различия, основанные на мировоззренческих и эстетических основаниях этих культур. Во-вторых, культурный контекст и чувство эстетического, прекрасного, господствующее в культуре, накладывает свой отпечаток на изображение и восприятие канонических персонажей и сюжетов христианской иконы. Исходя именно из этого, нами сегодня воспринимается Троица Рублева как одновременно и духовный и эстетический шедевр русской культуры. Формирование духовности происходит непосредственно в реальном пространстве культуры.

Образному изображению в иконе подлежит тело человека, душа, Ангел, Бог. Характерная особенность иконы как сакрального образа культуры, с точки зрения Дамаскина, – сглаживание телесности и проявление духовности, даваемое аллегорически. Однако это имеет связь с реальным в плане соответствия с уровнем развития культуры и ее духовного эстетизма, создающего такое понимание трансцендентного.

Феодор Студит также рассуждает о соотношении, взаимосвязи видимого образа, иконного изображения и первообраза; он вторит Иоанну Дамаскину, утверждая антиномичность иконы как соединения описуемости и неопишуемости. Изображению оказываются подвергнуты не только те вещи, которые подлежат ощущению, но и те, что познаются разумом, пребывают в

сознании, отличаются своей духовной природой и вместе с тем находят параллели с предметностью культуры.

Первообраз и образ, по мнению Феодора Студита, находят бытие друг в друге, что ведет к тому, что с уничтожением одного со-уничтожается другое. Здесь богослов использует отношение целого и части: первообраз заключает в себя образ, относительно которого он и является первообразом; он, как целостность, чтобы ей являться, должен состоять из частей. Первообраз – это то, что описывается, а образ, в этом случае, есть его описание, отпечаток. «Онтологическое отношение отражения» - вот что объединяет Первообраз и образ, по мысли В.В. Бычкова [37, С.80]. Исходя из этого, можно говорить об иконе как «онтологическом портрете» мира и человека в нем, сводящем на нет сиюминутность.

Феодор Студит, рассуждая об образе и специфике изображения иконы в рамках христианской культуры, делает упор на прояснении понятия «подобие». Он использует его, характеризуя взаимоотношение образа и Первообраза. Любое изображение, как считает Студит, является подобием того, что оно отражает; таким образом, проявляет через себя очертания идеального первообраза. «Подобие» - некая визуальная производная от архетипа. Оно не материализация идеального образа, а создание специфического иконографического типа, обусловленного не только религиозными, но и эстетическими представлениями своей эпохи.

Осмысление диалектики Первообраза и образа в рамках христианской традиции понимания иконы тесно сплетается с вопросом поклонения ей, что рождает такое понятие как культ. Практика поклонения иконе, как уже отмечалось выше, имеет значительное влияние на мировоззрение и ценностный уровень народа, ориентирует его. Применительно к культуре это означает появление целых пластов народных установок и практик поведения и выражения своего религиозного чувства перед иконой (аспекты литургийности, молитвенности и др.).

Иоанном Дамаскиным совместно с Феодором Студитом поклонение характеризуется как «знак смирения и почтения» [89, С.353]. В христианстве почитания и поклонения достоин только Бог, все остальное только лишь на основе сопричастности Ему. Применительно к иконе же почитание воздается не веществу, а стоящему за ним сакральному первообразу. Как замечает Дамаскин: «мы поклоняемся иконам, совершая поклонение не материи, но через них тем, которые на них изображены, ибо честь, воздаваемая изображению, переходит на первообраз» [89, С.406]. Относительно вещества у богослова можно найти следующие слова: «и закон, и все сообразное с ним, и все служение, имеющее у нас место, суть рукотворенное святое, приводящее нас к невещественному Богу при посредничестве вещества» [89, С.354].

Таким образом, христианская мыслительная традиция в понимании иконы утверждает тематику взаимосвязи образа и Первообраза. Указанная взаимосвязь лучше всего отражает основную функцию иконы – анагогическую, представляющую икону как свидетельство о Боге и Его трансцендентном бытии. По сути, весь философский и культурологический посыл иконного изображения в рамках христианства может быть сведен к его утверждению как, с одной стороны, пространства проявленности Бога в мир, которое активно, пробуждает человека к внутренней духовной работе, к изменениям мировоззрения и мышления, в том числе и к постановке новых ориентиров в культуре, а с другой, отражения понимания эстетически прекрасного и совершенного присущих эпохе.

Как уже отмечалось, плодотворное раскрытие христианской теории иконического образа находится в подходе феноменологии к иконе. Так обращение к феноменологическому анализу иконного образа, с одной стороны, продолжает процесс раскрытия обозначенной выше диалектической связи образа и Первообраза, с другой же стороны, открывает возможность речи об иконе не только как о сакральном явлении, но и как о феномене

культуры, имеющем непосредственную связь и влияние на мировоззрение и ценностные ориентиры верующего человека.

Если христианской мыслью делался акцент на взаимосвязи образа с Первообразом, то феноменологией в продолжение этой темы дается понимание процесса видения, основы которого уходят к невидимому и уровню смыслов. Для феноменолога важно проследить то, как в чистом виде наш взор, устремляясь к встрече с миром, рождает особую реальность, находящую впоследствии художественное отражение в пространстве культуры. Так для М. Мерло-Понти основной для разрешения вопрос: «что значит видеть?» В процессе работы над ним мыслитель постулирует возвращение к интуитивному представлению о процессе видения, что позволяет ему говорить о самом моменте, точке взгляда [146, С.14].

В феноменологической характеристике процесса видения главную роль играют понятия видимого и невидимого в их соотношении, как пишет сам мыслитель: «каждое понятие является самим собой, только двигаясь в направлении противоположного понятия, т.е. только посредством этого движения становится тем, что оно есть» [146, С.133].

Параллельный анализ видения и специфики иконического образа позволяет, с одной стороны, представить ее как часть светской художественной культуры, с другой стороны, это открывает возможность понимания процесса рождения иконического изображения посредством взгляда на него созерцающего человека. Именно специальная практика «видения иконы», которая может быть оценена как род «молитвы» перед образом, наделяет его присущей ему сакральностью и включает его в контекст культуры.

Начнем с анализа категории видимого. Оно дается человеку как доступный для чтения «текст», «перевод», «толкование» которого призван сделать философ [146, С.57], давая ему возможность перейти в порядок выраженного. Задача человека, основываясь на этом «переводе», искать в видимом, т.е. в контексте культуры, смысловые отсылки к данности

невидимого. Положения эти во многом характеризуют культуру в ее динамике, предполагающей смысловую и предметный прирост.

Мерло-Понти дает такую классификацию видимого:

1. видение окружающих вещей;
2. видение собственного тела;
3. первоначальное «чувство видимости».

«Сети видимого» опутывают в целом мир, который нуждается во взгляде созерцающего для того, чтобы сложиться в привычную нам картину мира. Мыслитель метафорично говорит об этом: «...видение является панорамой, через глазницы и исходя из глубины моего невидимого укрытия я господствую в мире и достигаю мир там, где он есть» [146, С.112]. Посредством взгляда созерцающего вещи и явления культуры (изобразительное искусство, архитектура, театральное действие и др.) обретают свою неповторимую жизнь, т.к. становятся предметом сопереживания людей, инициируют в их душах процесс творческого восприятия.

В связи с этим не стоит забывать о субъективном характере культурной реальности. Аналогичная идея присутствует и в анализе процесса видения М. Мерло-Понти. С его точки зрения субъективизм восприятия имеет двоякую природу: субъект смотрит, исходя из своей, личной и поэтому ограниченной перспективы-взгляда; между вещью и ее воспринимающим есть «муфта небытия», иными словами, мир предстает перед созерцающим в своем незавершенном виде, постоянно находясь в движении. В этом смысле мыслитель характеризует видение так: оно «...скорее, разновидность пролива между всегда разверстыми внешними и внутренними горизонтами; нечто осторожно касающееся различных регионов расцвеченного или видимого мира и позволяющее им резонировать на расстоянии» [146, С.192].

В подходе Мерло-Понти к осмыслению процесса видения одно из ключевых мест занимает категория «Видимости» с сопутствующим ей понятием «тело/плоть», которые напрямую соотносятся со спецификой

отношения иконического образа и Первообраза в их диалоге с культурой. «Видимость» онтологически предшествует как воспринимаемому, так и воспринимающему и является основой видения и художественного изображения как таковых. «Видимость» - это в целом мир подвластный/неподвластный взору человека, поэтому говорить о полном визуальном контакте не приходится, чему подтверждение – наличие в рамках культурной среды большого количества школ и направлений изобразительного искусства, отстаивающих свою практику совмещения видимого и невидимого. Иконическое изображение является одной из таковых.

Феноменологический анализ процесса видения предполагает определение роли созерцающего человека в нем. Такой его подход находит точки соприкосновения с проблематикой субъекта и субъективности в рамках культуры и искусства. Безусловно, что человек, пребывая в мире, причастен контексту своей культуры, прежде всего, в своеобразном процессе «окультуривания» себя и своего тела.

Феномен видения, по мысли Мерло-Понти, предполагает деление телесности на тело как увиденное, запечатленное в образе (память, художественное изображение и т.п.) и тело как видящее, обладающее взглядом. На основе этого утверждения он говорит о возможности перехода вещи мира в реальность человека и наоборот [146, С.199]. Такой переход возможен, по мысли Мерло-Понти, из-за того, что видимое, имеет каркас невидимого, проявляющийся через символично-смысловой уровень: «видимое несет в себе невидимое, для полного понимания видимых отношений необходимо дойти до отношения видимого к невидимому...» [146, С.293].

Итак, феноменологический анализ взаимосвязи видимого и невидимого, предпринятый М. Мерло-Понти, позволяет нам говорить о соответствии теории образа (видения) феноменологии и философско-культурологического подхода к характеристике иконического образа. Вместе указанные исследовательские практики говорят о наличии в мире Первообраза/ невидимого, которые на визуальном уровне легитимируют

процесс видения и выражаются в контексте культуры непосредственно через искусство и творчество. Данное утверждение находит дальнейшее раскрытие при помощи обращения к философскому творчеству Ж.-Л. Мариона.

Так мыслитель начинает свою речь о феноменальности иконы со сравнения иконного образа с понятиями идол и «дистанция», ведущегося в идейном диалоге с Дионисием Ареопагитом, Э. Левинасом и М. Хайдеггером.

Различия между иконой и идолом, выявляемые Марионом, имеют в своей природе тесную связь с культурой. Вместе они, по большому счету, являются выразителями культурного кода своей эпохи. В этом смысле идол выражает ее опыт понимания сакрального: «В обличье Бога идол возвращает нам опыт божественного. Идол не походит на нас; он походит на божественное, которое мы переживаем, и находит для него выражение в некотором Боге, дабы мы могли его увидеть» [143, С.19]. Идол является более примитивным, т.к. смешивает трансцендентное и имманентное нам, что ведет к культурному синкретизму. Икона же антиномична: свидетельство о трансцендентном и невидимом и, в то же время, явление, имеющее тесный контакт с мировоззрением человека, с его творческим началом. В этом смысле идол – статичен, а икона – динамична, что выражает направленность внутреннего человека к творчеству. При этом она воздействует на человека, преобразует его субъективность, посредством наличия у нее своего «ракурса» видения. Иными словами, человек наделяет образ необходимыми сакральными характеристиками, но и сам он транслирует в культуру присвоенные ему идеалы.

С точки зрения Ж.-Л. Мариона сущностной характеристикой иконического образа является понятие «дистанция». Данное понятие отражает имеющийся промежуток между сакральными (религиозными) и предметными (присущими культурной среде) характеристиками иконы. Однако дистанция утверждает и взаимообусловленность двух противоположных терминов/ позиций, обеспечивая их диалог-соединение:

«только несоизмеримость между Богом и человеком делает возможной их внутреннюю близость, ибо только удаленность определяет Отца, равно как только удаленность Отца сберегает человеку суверенную свободу его сыновства» [143, С.234]. Дистанция одновременно сближает и удаляет: сближает тем, что «оберегает также самую неуклонную близость к тому, что мы уже не в силах превратить в идол», а удаляет потому, что только «бесконечное удаление дистанции позволяет уцелеть в бесконечной близости Бога» [143, С.91,93]. Такое понимание дистанции имеет прямые параллели с описанным выше диалектическим со-присутствием Первообраза и образа христианства.

По мысли Мариона всякая живопись, в том числе иконопись, располагается в крайних пределах «интенциональности» между реальной предметностью культуры и идеальным объектом, позиционирующим себя как «невидимо видимый» (замысел, смысл). Как сознание представляет себя «сознанием чего-то», отличного от него самого, так и художественный образ предполагает наличие другого.

В оценке процессуальности создания изображения иконы, как и М. Мерло-Понти, Марион идет от понятия «видение», понимаемого как специфическое взаимодействие видимого и невидимого. Роль феноменологического исследования образа здесь ключевая: видимое открывается навстречу чистому сознанию.

Парадоксальность живописи в том, что она не использует уже имеющееся, но рождает нечто, доселе еще не бывшее, «невиданное». Художник своей работой составляет «протокол» увиденного в сфере невидимого. Поэтому мыслитель называет изображение «проявлением невиданного» [145, С.55]. «Невиданное» - бесформенный материал, жаждущий оформления; форма выводит его на сцену видимого.

«Невидимое» посредством нового изображения и практик его созерцания совершает акт вторжения по отношению к видимому, что активизирует динамические характеристики культуры, расширяя поле ее

смыслов [145, С.62]. Визуальное пространство непредвиденно, оно рождается, возникает, проходит через глаза изображающего и смотрящего. «Когда Эль Греко или Караваджо набрасывают силуэт или размечают контур лица, они явно не воспроизводят никакой силуэт, никакое лицо, прежде наличествующее в области видимого <...> Они ограничиваются тем, что зарисовывают очерк, который навязывает невидимое с присущей ему силой» [145, С.75]. Изображение, представляя собой линии и формы, репрезентирует «следы» невидимого.

Исходя из этого, восприятие иконического изображения имеет двоякую природу. На создание изображения, в том числе и иконы, влияет общекультурная позиция художника, его отношение к традиции и новации, отношение к преобладающим мировоззренческим и эстетическим установкам. С другой стороны, создаваемый художником образ погружен в его внутреннюю, духовную жизнь, являясь выразителем личностного понимания феноменальности мира в пространство культуры.

Свои воззрения на процесс видения как вторжение невидимого в видимое Марион переносит на анализ иконы как явления христианской культуры [145, С.45]. Анализируемая с такого ракурса она отличается от просто изображения, во-первых, тем, что раскрывает перед смотрящим без использования перспективы и иных художественных средств выражения пространственности невидимое, и, во-вторых, тем, что делает упор на взгляде не только созерцающего, но, что важно, на взгляде, исходящем от образа. Икона с данной точки зрения – это «обладательница», смотрящего вовне, встречающего взгляда; она есть «перекрестье взглядов». Марион пишет об этом: «писанный взгляд невидимо обращает взгляд молящегося к невидимому и преображает присущую ему видимость...» [145, С.46].

Характеристика иконы как «перекрестья взглядов» актуализирует культурологическое рассмотрение понятия «око», что дает понимание образа как уводящего за/ сквозь себя. Марион отмечает: «...взгляд нереален: он зарождается в черной дыре, которую в диалоге я ищу или от которой убегаю,

которую хочу захватить или которой хочу избегнуть, именно потому что ее ирреальная пустота захватывает меня, как источник невидимого в самой сердцевине видимого» [145, С.47]. Икона, таким образом, изымает себя из обычного порядка «зрелища»: переворачивает отношение зрителя и зрелища. Созерцающий оказывается «невидимо видим» взгляду, смотрящему с иконы, которая, в свою очередь, являет собой видимое указание на того, кто в центре неизобразимого и невидимого – на Первообраз. Марион пишет: «Перед иконой я испытываю то, что на меня смотрят» [145, С.116].

Кроме того, наличие особого взгляда, исходящего от иконного образа подтверждает христианскую идею о ней как о единстве сакральных и предметных, связанных с художественными практиками, интенций. В этом смысле находится подтверждение иконе как особой визуальной пространственности. Ключевой особенностью этого пространства является его кенотическая (самоуничижающая), «бедная» природа. Она порождает образ культуры, не склонной к излишествам, но ориентированной на отражение онтологических смыслов вещной предметности, что достигается с помощью специфического компендиума художественных средств (канон).

Феноменологический анализ процессуальности видения произведения изобразительного искусства позволяет оценить иконный образ как отражение единения сакрального и предметного. Взгляд созерцающего ее человека, причастного своей культурной среде, одновременно и репрезентирует «священное изображение» в ней, тем самым ее обогащая, и зависит от господствующего в ней идеала эстетически прекрасного.

Проблематика взаимосвязи образа и Первообраза или видимого и невидимого в рамках философско-культурологического исследования феноменальности иконы раскрывает перед нами ее суть через понятие символа как специфического иконного языка. Любое изображение, и икона не исключение, в символической форме доносит до созерцающего находящийся в ее основе смысл, содержание.

Если мы обратимся к этимологии слова «символ», то обнаружим, что его смысл, максимально приближенный к современному нам, восходит к древнегреческой, а затем византийской, интеллектуальной среде и означает всякий вещественный знак, в который вкладывается условное значение [114].

В рамках философско-культурологической мысли символ трактуется как один из ключевых элементов культуры. Последняя утверждается как символическое пространство, предполагающее определенную практику осмысления и толкования. Через символ в культуре происходит объективация мировоззренческих и ценностных установок общества.

В христианской традиции мысли символ приобретает онтологическую окраску. Христианский символизм объясняется, прежде всего, необходимостью выразить средствами искусства истины, которые не подлежат прямому выражению.

Кроме отмеченных толкований, категория символа имеет и теоретическую разработку в рамках христианской культуры. Так Григорий Нисский различал в произведении искусства его форму и содержание, «мысленный образ», идею. Он отмечает, что в живописных образах нужно стремиться дойти через созерцание композиционной и цветовой специфики до встречи с той идеей, которую иконописец, шире художник, хочет передать. Икона, в этом смысле, хранительница в символических образах «мысленных образов» [37, С.38], также определяемых и культурной традицией.

Григорий Палама, полемизируя с Варлаамом Калабрийским о «Фаворском свете» также использует категорию символа. Он выделяет два рода символов: иноприродные и единоприродные с тем, что они символизируют. Например, «единоприродным» символом является «Фаворский свет», как присущий трансцендентному [114]. Иконическое изображение же – это «иноприродный» символ, т.к. кроме укорененности в сакральном имеет тесный контакт непосредственно с культурой и человеком в ее контексте.

Через символ понимает икону и П.А. Флоренский, выделяя два уровня ее анализа, в первую очередь, обращаясь к ее художественной составляющей, анализируя стилистические и композиционные особенности, а потом, на основе этого, переходит к выявлению символической основы.

Схожего мнения придерживается и Вяч.Иванов, один из теоретиков символизма русского «серебряного века», в своей статье «О границах искусства». Его трактовка появления произведения такова: прообраз предстает как процесс «дионисийского волнения», начавшегося в вершинной точке «катарсиса», зачатия, развернувшейся затем в более или менее детализированную мысленную картину, которая обретает «плоть и кровь» в произведении [86, С.199-217].

Символический язык иконы антиномичен. Как выразить диалектику Первообраза и образа, единство религиозного и культурного контекстов относительно иконы? На помощь приходит Дионисий Ареопагит с его апофатической теорией образа, как наиболее близко отражающей в словесной форме сферу ино-бытийного, трансцендентного.

В христианской апофатике через отрицание понятиями друг друга достигается более полное выявление их внутреннего содержания, которое не до конца может быть выражено в форме строгих словесных схем и категорий. Такой подход предполагает вживание, внутреннюю, духовную погруженность в определение Истины, сплетение невысказываемого с высказываемым. Так В.В. Аврамов, специалист по средневековой философии, в своей статье «Общее понимание категории «символ» (τό σύμβολον) и «образ» (ἡ εἰκὼν) в Ареопагитском корпусе» понимает символ Ареопагита как встречу созерцающего с означающим [4, С.20]. Художественная форма иконописного изображения в рамках культурной среды схожа с емкой и лаконичной словесной формой выражения мысли. И слово, и образ вместе представляют собой единый взгляд, целостный спектр отражения идеального бытия. Икона, в этом случае, предстает некой метафорой, взятой из сферы вербального.

Символ в его связи с иконическим изображением является предметом исследования для христианской и культурологической мысли. Другим примером в толковании иконы как феномена культуры и специфического символа является диалектико-феноменологическое понимание «художественной формы» А.Ф. Лосева, которое также фокусируется на проблематике отражения в художественном произведении стоящей позади первообразной сущности. Здесь также можно указать на заинтересованность европейской феноменологии (М.Хайдеггер и др.) в онтологическом прояснении диалектики открытия и сокрытия [70]. Итак, остановимся в точке соединения философско-культурологической мысли христианства и ее художественной интерпретации символического, выраженной непосредственно в иконе как произведении искусства.

Символ, по Дионисию Ареопагиту, может скрывать и открывать истину [68, С.67]. Он есть особая форма хранения красоты; красота предмета культуры приводит к познанию его духовного измерения. Человек, созерцающий предмет, устремлен к уловлению его смысловой, духовной составляющей. Для неподготовленного «ока» сокрытая суть символа не будет ясна. Поэтому христианство и предлагает специфическую методологию видения. Как символ в трактовке Дионисия Ареопагита или икона-символ, так и символ в целом из интеллектуального пространства христианства, может быть уяснен только «духовным оком» [68, С.59]. Исходя из представленных Ареопагитом характеристик символа, можно сделать вывод о тройном проявлении его природы: как знака, языка, требующего изучения; как художественного образа, задействующего широкие общекультурные пласты; как непосредственного явления им обозначаемого – «литургический» образ. В этом контексте христианским мыслителем образ определяется необходимым для приобщения человека «неизреченно и непостижимо к неизглаголанному и непознаваемому», чтобы он «посредством чувственных предметов восходил к духовному и через символические священные изображения – к простому совершенству

«небесной иерархии», «не имеющему никакого чувственного образа» [37, С.42].

Для развертывания данного процесса Ареопагит выделяет, как известно, два типа символов: сходные и несходные. Иконический образ – это в терминологии Ареопагита «несходный» образ [37, С.45], т.е. «низкий предмет» мира, имеющий концептуальную связь с предметностью культуры и, в то же время, отражающий идеальное. Понятая таким образом икона выполняет одну из ключевых своих функций – анаagogическую, т.е. возводит человеческий дух с помощью образа ко встрече с сакральным.

Как «неподобный образ», обладающий символической природой, икона являет собой концентрацию религиозных, философских, эстетических и нравственных идей и установок христианства. Поэтому икона стремится символически донести до человека основы христианской культуры. При этом также нужно учитывать и то, что само искусство в своем идеале являет себя путем к высшему, к преобразению действительности. Об этом свидетельствует П.А. Флоренский в «Иконостасе», когда пишет, что «икона <...> уже не изображает святого свидетеля, а есть самый свидетель» [205, С.190]. Получается так, что, если Первообраз выражен полностью, то и физическая материя, при помощи которой сделано произведение, не затемняет идею, а, напротив, создает условие для отождествления, слияния с ней. Иными словами, все материальные элементы художественной формы являют себя осмысленными, обладающими той или иной символической выразительностью.

Похожим путем идет и А.Ф. Лосев («Диалектика художественной формы») в своем диалектико-феноменологическом анализе художественной формы. Мысль Лосева, как и апофатику Дионисия Ареопагита, отличает антиномическая окраска. Цель мыслителя обнажить «логический скелет» искусства. Такой теоретико-методологический поиск приводит его к утверждению, что в основе диалектики художественного творчества лежит

соотношение первообраза и образа. Как он пишет: «художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз» [132, С.82].

Лосев рассуждает в целом о художественной форме, которая характеризуется им предельно широко как высшее единство всех духовных и материальных составляющих произведения искусства. Краткое ее определение может выглядеть так: «художественная форма есть личность как символ или символ как личность» [132, С45]. Его глубинным феноменолого-диалектическим раскрытием он и занимается. Логика его мысли исходит из того, что искусство имеет дело с символическим выражением личности. Это говорит о наличии выражаемого, т.е. определенного первообраза. Как отмечает доктор искусствоведения К.В. Зенкин в статье «Понятие прообраза художественной формы в православной философии XX века и специфика музыкального искусства»: «В первообразе формы символически (неслиянно и нераздельно) соприсутствуют смысл и материал» [84, С.15]. Развивающийся, находящийся в динамике, первообраз составляет специфику художественной деятельности. В то же время, утверждает Лосев, художественная форма есть становящийся первообраз себя самой. Причем связь между первообразом и образом здесь обоюдная: искусство являет себя таким первообразом, у которого нет другого образа, где бы он отражался, кроме как в самом себе; получаем некое единство между «отображенным первообразом» и «отображающим отображением» [132, С.82].

Исходя из этого, можно сказать, что художественная форма всегда есть нечто целое. «Смысловая стихия целой формы почивает на каждом ее элементе абсолютно самотождественно» [132, С.59]. Какие бы различия в ней не возникали, она сама покоится в себе. И не только покоится, но и является как нечто, что творит себя саму.

Мы установили, что выраженная художественная форма указывает на первообраз, который понимается неделимой единичностью, в своей неделимости доходящий до неразличимости, что рождает невыразимость. При этом художественная форма своим требованием невыразимости

первообраза подтверждает его символическую природу. Она «есть энергийно-подвижная выразимость себя как своего собственного невыразимого первообраза» [132, С.98]. Сам символ понимается Лосевым как совпадение выразимости и невыразимости. Лосев находит феномен символического, когда рассуждает о том, как элементы смыслового уровня переходят в свою вне-смысловую инаковость [132, С.52]. Именно в этом промежутке, в моменте перехода в контекст художественного произведения и распложен символ.

Художественная форма являет собой смысл в его предельной, возможной чистоте. Материал произведения искусства причастует уровню смысла, умной реальности. Лосев указывает на то, что «картина есть невещественный эйдос, чистая сфера смысла» [132, С.101], «целиком выраженный смысл» [132, С.104]. «Материал» произведения, иконы в нашем случае, или доступная человеку сфера чувственности соприкасается с последующим изменением с осмысленностью; процесс этот происходит под «руководством» первообраза.

Диалектико-феноменологический анализ художественной формы приводит А.Ф. Лосева к пониманию ее занимающей срединное место между отвлеченным смыслом и его чувственными проявлениями в предметность культуры. Нечто похожее нами было прослежено и в диалектике соприсутствия Первообраза и образа в иконе. «Спецификум» и иконного изображения и художественной формы Лосева составляет адекватная выраженность смысла в контекст культуры. Справедливо рассуждение Лосева об изображении как об «арене игры первообраза с самим собой, когда он энергийно изливается на самого себя, порождая тождество чувственности чистого смысла со смыслом чистой чувственности» [132, С.108].

Итак, основываясь на мировоззренческом, аксиологическом и эстетическом подходах к анализу иконы как явления культуры, мы пришли к пониманию этой феноменальности сокрытой в сакральном единстве Первообраза (невидимого) в образе (видимом). В рамках философии

культуры данное единство представляет собой диалог с религиозной тематикой, что способствует выработке понимания глубинных, духовных и интеллектуальных процессов, происходящих в основаниях культуры.

Феноменальность пребывания иконы в пространстве культуры, с одной стороны, вскрывает ее положение как художественного свидетельства об идеальном, духовном бытии. В этом смысле она представляет собой символ, с одной стороны, входящий во внутреннюю жизнь сознания человека и воспринимаемый им «духовным оком», с другой стороны, являющийся элементом процессов культуры.

В указанном контексте в первую очередь подчеркивается сущностная связь изображения с той культурной эпохой, в которую оно появилось. Икона отражает общекультурные представления о таких понятиях как духовность, ценность, сакральность и др. Сам процесс ее восприятия выступает элементом культуры: созерцающий является носителем культурного контекста, установки которого в свою очередь проявляются в самом художественном образе. Данная антиномия восприятия сакрального образа имеет отклик и в секулярном (нерелигиозном) понимании культуры, активизируя ее развитие.

Кроме того, подход к иконе как к феномену культуры, находящему свое выражение в символическом языке Первообраза и образа, позволяет с позиций мировоззренческого, эстетического и аксиологического подходов раскрыть культурологические и духовные основы таких элементов иконы как имя, лик, телесность, пространство и время, свет и цвет.

Глава 2. Вербальные и культурантропологические характеристики иконы

Рассмотрев специфику пребывания иконы в контексте культуры, а также духовные и символические смыслы идеи единства Первообраза и образа, находящей свою визуальную репрезентацию на иконной плоскости, мы переходим к анализу элементов иконы и останавливаемся на тех, что имеют духовный смысл. Среди таковых сакральное имя/ слово, лик и «телесность» в иконе.

Обращение к ономастологической тематике применительно к иконному образу предполагает акцентирование внимания, с одной стороны, на подходах к слову присутствующих по преимуществу в рамках христианской культуры, с другой стороны, на нахождении отмеченного на смысловом поле культуры, посредством выстраивания специфической «истории буквы», являющейся отражением непосредственно в рамках изображения сакрального. Культурантропологическая же проблематика, касающаяся определения статуса изображения человека (антропоморфной фигуры) на художественной плоскости иконы, выявляет иконическую телесность, показывая ее связь с культурным контекстом и непосредственно с его предметностью.

2.1. Символико-смысловой и ценностный аспекты наличия «сакрального имени» в иконе.

Взаимосвязь, диалектическое сопричастие Первообраза и образа, как суть культурантропологической феноменальности иконы, которое мы рассматривали в первой главе, находит свое раскрытие в сложном символическом языке организации смыслового и художественно-композиционного пространства иконы. Одним из ключевых элементов проявления единства Первообраза и образа является имя, надпись, присутствующая на любой иконе. Кроме того, что «надписание» выполняет вполне понятную информационную функцию, оно имеет философскую и

сакральную основу, которая, в свою очередь, базируется на теоретически внимательном отношении христианской культуры, а вслед за ней и философии, принимающей христианские идеи, к слову.

В данном контексте икона может быть понята как род слова, что вскрывает антиномичность христианской культуры. Иконный образ на смысловом уровне предполагает два рода вербального, словесного сопровождения: отмеченная надпись и молитвенная практика перед ней. Через обращение к категории слова в анализе иконного образа становится возможным говорить о ее энергичном динамизме, выражающемся в обретении онтологически нового статуса созерцающим человеком.

Определенную теоретическую базу в обоснование феномена бытования имени в иконе заложила и русская философия первой половины XX века в лице П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова и А.Ф. Лосева. Хотя философия имени в рамках русской философии так и не оформилась в целостную школу, как об этом пишут многие исследователи [173, С.25], оставшись лишь одним из направлений в рамках философских проектов этих мыслителей, но все же она имеет ценность как исследовательская практика выявления ее сакральных и культурологических смыслов. Данные мыслители оценивают имя в иконе как с точки зрения обнаружения его сакральных смыслов, так и с позиций постоянной обращенности непосредственно к художественному образу. Их взгляды имеют важное значение в активизации внимания к иконическому образу в культурной среде эпохи «серебряного века», по большому счету, открывая ее как мировоззренческий и эстетический феномен жизни народа.

Итак, наше обращение к иконе как слову будет строиться посредством обращения к философскому и сакральному уровням данного явления, что создаст некую теоретическую базу дальнейшему построению «истории буквы» в иконе, основанной на традиции христианского искусства (иконописи). Такая исследовательская методология позволит нам осознать

то, как символично-смысловой и ценностный уровни культуры находят прямое отражение в ее артефактах.

Отношение христианской культуры к имени и слову имеет свою специфику. Речь здесь приходится вести о «сакральном слове». С точки зрения христианства посредством слова происходит творение мира: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт.1:3). Слово играет одну из ключевых ролей в культовой жизни христианства. Все это позволяет говорить об отношении к нему как к обладателю творческого начала. Не будет ошибкой сказать, что христианство дало мировой культуре понимание и импульс к созданию методологии рассмотрения слова.

Изначально данный процесс касался привлечения широкого пласта культурного нарратива (ментальных установок, ценностей и идеалов) к разрешению вопроса об «именах Бога». Для христианской культуры он является ключевым, т.к. по словам П.А. Флоренского: «произнесение Имени Божия есть живое вхождение в Именуемого» [208, С.333]. Для светской же культуры указанная проблематика является примером герменевтического и экзистенциального мышления человека перед лицом бытия.

Раскрытие христианской ономотологии, как учения об «именах собственных» Бога, в рамках интеллектуального пространства можно найти уже в философском творчестве Дионисия Ареопагита, которое имело влияние не только на философскую мысль, но и определяло как практику создания художественного образа, так и сам взгляд на ее специфику.

Понимание природы имени Ареопагитом может быть представлено через триединство пунктов/положений. Некоторые исследователи проводят на основе этих пунктов параллели с античным, в первую очередь платоническим, учением об имени [139, С.16], что не всегда обоснованно. Во-первых, это утверждение того, что имена образуются в уме человека и являются отражениями божественных идей. Во-вторых, понимание имени как расположенного в промежутке между трансцендентным и имманентным человеку мирами (между миром и Богом) и выполнение им связующей

функции. В-третьих, тезис о проявленности в имени сущности именуемой вещи; оно есть завершенное «схватывание», «архетип» сущности. Здесь Ареопагит рассуждает согласно с общей традицией христианства, которая, находя свое отражение у каппадокийцев (Василия Великого, Григория Нисского и Григория Богослова), гласит, что сущность Бога не может быть до конца выражена в слове, но ее можно познать через ее проявленность в энергиях (действиях), которые коррелируют с категорией имени [139, С.19]. Свое развитие эта энергийная теория имени находит и у Дионисия Ареопагита. Это видно в его определении имени: «Так, что когда мы называем Богом, Жизнью, Сущностью, Светом или Словом сверхсущественную Сокровенность, мы имеем в виду не что другое, как исходящие из Нее в нашу среду силы, боготворящие, создающие сущности, производящие жизнь и дарующие премудрость» [67, С.152].

Рассуждая на грани катафатики и апофатики, положительных утверждений о Боге и сокрытия/невозможности окончательного слова о Нем, Ареопагит дает следующие «имена Бога»: «Любовь», «Добро», «Свет», «Красота», «Сущий», «Жизнь», «Премудрость» и т.д., заключая свой список именем «Единый». Он пишет: «Единым же Он зовется потому, что единственно Он есть – по превосходству единственного единства – все и является, не выходя за пределы Единого, Причиной всего. Ибо нет в сущем ничего непричастного Единому» [67, С.302]. Тематика имени Бога у Ареопагита доводит до сверхпредела катафатику, линия рассуждений проходит на грани перехода к безмолвию перед указанным в цитате абсолютным единением всего сущего.

С философско-культурологической точки зрения на традицию именования Бога в христианстве в первую очередь обращается внимание на сакральную природу данного процесса. Имя здесь живет своей внутренней жизнью, «круговращением» вокруг осознания смысла, которое потом манифестируется вовне, в культуру. С другой стороны, культурологический ракурс рассмотрения в такой сакрализации видит проявление элементов

культурной среды и присущих ей мировоззренческих установок. Сама практика сакрализации «имени Бога» с необходимостью нуждается в определенной предметности (характеристика через присущие миру вещи и явления).

В дальнейшем апофатический символизм Ареопагита находит свое раскрытие в христианской культуре, в частности, в структуре написания текстов о Боге, в гимнографии и песнопениях, но наибольшую проявленность он находит в феномене «иконного слова», к описанию истории которого мы обратимся ниже.

Развитие описанного Ареопагитом понимания взаимосвязи иконы и имени/ слова представлено у философов «серебряного века» (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев). Их подход, также имеющий истоком традиционную христианскую идею со-присутствия образа и Первообраза, также направлен на раскрытие ценности иконического образа для русской культурной среды как в ее историческом развитии, так и современном мыслителям положении. Своеобразным итогом их размышлений о природе имени в иконе является обоснование последней как явления, посредством своих символично-смысловых структур входящего в ряд артефактов культуры. Остановимся на концепциях имени/слова философии «серебряного века» подробнее.

Импульсом к философской и эстетической разработке проблематики имени/слова в русской философии начала XX века стало имяславие, духовно-мистическое движение в рамках Православия, зародившегося на Афоне и до сих пор сдержанно, а подчас и отрицательно, воспринимаемого официальной церковной иерархией. Само же имяславие выросло под влиянием исихазма византийского богослова XIV века Григория Паламы, разделяющим Сущность и Энергии в Боге.

Так П.А. Флоренский, анализируя с точки зрения своего философского и культурологического проекта феномен имени/слова, в «Магичности слова» характеризует его как целостный организм, сплетение трех аспектов: физико-

химического, соответствующего телу, психологического, душа и оккультного, магического, как сакрального тела [209, С.232]. Здесь нужно отметить, что слово «магия» мыслителем понимается широко, как любая деятельность человека направленная на создание и преобразование.

Вернемся к концепту имя/слово. Он, по мысли Флоренского, есть явление смысла, некий концентрат энергии духа. «Слово есть неустанно играющая энергия духа» [209, С.226]. Слово имеет двустороннюю направленность. С одной стороны, направленность от говорящего – во вне, некое вербальное вторжение в мир чисто смыслового элемента, но при этом имеющего преобразовательный, созидающий посыл. С другой же, направленность от мира к говорящему – момент восприятия «чужого»/«другого» слова. Иными словами, мыслитель говорит о процессе формования, перехода слова из плана умозрительно-интеллектуального в разряд сказанного, в рамки культуры.

Кроме того, Флоренский определяет и саму икону через категорию имени. Он пишет: «Икона – написанное красками Имя Божие, ибо что же есть образ Божий, духовный Свет от святого лика, как не начертанное на святой личности Божие Имя?» [204, С.246] Мыслитель видит в надписи «душу иконы». Здесь он ссылается на догматические установления Седьмого Вселенского Собора, которые гласят, что обозначая икону именем, тем самым мы переносим воздаваемую честь с плоскостного изображения на первообраз; написанное на иконе имя Бога сакрально освящает ее. Иными словами, мы вновь находим подтверждение утверждению, что икона одновременно является сакральным артефактом и явлением культуры.

Отмеченное утверждение в рамках философско-культурологического анализа иконы Флоренского находит развитие в его обращении к исихастской традиции христианской мистики. Согласно с ней взаимное событие Сущности и Энергий в Боге мыслителем понимается как единство внутреннего и внешнего планов бытия. Мыслитель говорит о наличии у бытия внутренней стороны, характеризующей его как нечто особое,

неслиянное со всем, что не оно (сущность) и внешней – направленной во вне, в предметность мира и культуры (энергия). По большому счету, такая онтологическая позиция Флоренского ведет к пониманию им иконы не только как сакрального образа, но и как памятника культуры и эстетического явления.

В подходе Флоренского к иконе с позиций исихазма могут быть выделены культурологический, которого мы отчасти касались выше, и антропологический аспекты. Так человеческая энергия, его внутренняя жизнь духа, является средой и условием для развития в мир сакрального. Через слово в душе человека происходит слияние, синергия духовно-интеллектуальных интенций его как познающего и вещи, будь то трансцендентной или имманентной по отношению к нему. Примером этому Флоренский приводит роль слова в Священном Писании христианской традиции, где оно духовно и содержательно значимо (слово-благословение и слово-проклятие как две интенции, определяющие ход дальнейшей персональной и всеобщей истории и культуры), а человек выступает его орудием, выразителем или подчиненным, посредством него или в нем слово действует.

Кроме того, антропологический аспект в толковании Флоренским иконы как имени проявляется в обращении к понятию личности. Мыслитель считает, что к ее сути наиболее близок «телесный покров», те символические и смысловые значения, что присутствуют в пространстве культуры. «Имя – тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность» [210, С.182] – пишет Флоренский.

Итак, Флоренский, рассуждает об иконном имени как о явлении одновременно сакральном и присущем культурному контексту. Для реализации данного подхода мыслитель говорит о природе надписи имени Бога или святого в иконе как явлении культуры, о персоналистичности иконного имени. Вместе с тем, он не строит, как отмечают многие исследователи русской философии «серебряного века» [174, С.37], целостной

системы философии имени, в том числе и применительно к «иконному имени». «Систематиками» же выступают С.Н. Булгаков и А.Ф. Лосев.

С.Н. Булгаков продолжает линию толкования концепта имени/слова в русле соотнесенности с традицией исихазма и в рамках его визуализации в иконе. При этом мыслителем рассматриваются и основные структуры взаимовлияния иконного имени и культурной среды, в котором пребывает образ. В этом контексте наличие имени Бога на художественной плоскости иконы указывает на момент встречи и со-бытия на одной плоскости двух планов бытия, идеального и материального. Такое онтологическое единство определяет икону как памятник духовной культуры.

Для Булгакова слово – это антиномичное явление, прояснение чего позволяет оценить степень включенности и место имени/слова в иконе как феномене культуры. Так оно, с одной стороны, - «нечто воплощенное, принадлежащее природному миру...», с другой же, «идеальный образ в представлении субъекта при процессе его мышления» [32, С.9-10]. Иначе говоря, слово представляет собой единство своего «физического тела», звука, и духовно-ментального уровня, смысла. Тайна слова заключена в такой соединенности формы и смысла, неслиянной до конца, но, в то же время, и нераздельной. Слово, в контексте мысли Булгакова – выразитель мысли человека, свидетельство мира, в целом, «космоса» о себе. Исходя из этого, можно утверждать, что слово для мыслителя имеет характер всеобщности, выражать которую призван «мирочеловек», в котором сокрыты имена всех вещей мира [32, С.69].

Появление слова, по мысли Булгакова, носит онтологический характер, что для культурной ситуации, в которой данный процесс имеет место быть, означает выход на космический уровень. Исходя из этого, любые явления и предметы культуры предстают укоренными в трансцендентном бытии посредством того, что в их основе лежит слово-идея. Поэтому поле культуры – это совокупность ментального, смыслопорождающего уровня («жизнь идей») и различного рода практик пробуждения/вхождения в реальность этих

идей-смыслов («речь»). «Слова живые иероглифы вещей, сами вещи как смыслы» [32, С.26]. По сути, речь здесь идет о полном сплетении слова со смыслом. Итак, слово – «космическая сила», в слово облечено учение христианства, словесную природу имеет культура, порождаемая им. В этом находит свой исток и ориентирование на «логос» современная культура.

Характеристика же имени, с точки зрения Булгакова, имеет тесную связь с описанным выше пониманием слова. Имя по сравнению со словом носит, с одной стороны, ярко выраженную личностную окраску, с другой стороны, вплетено в символично-смысловой аспект культуры. В книге мыслителя «Философия имени» можно найти следующие характеристики имени: «сила», «семя», «энергия», «смысл», «идея», «содержание», «гнездо бытия, присущее человечеству». Все указанные характеристики имени подходят к его определению как явления актуально и потенциально обладающего творческой направленностью к реализации.

В целом, Булгаков определяет имя иконы как антиномичное единство сакрального и культурного аспектов. В первом случае оно являет собой подтверждение «сотрудничества» идеального и материального в рамках иконной художественной плоскости. Во втором же - его проявление при создании артефактов культуры, несущих в себе христианские идеи и смыслы, в том числе и иконы. Как отмечает сам мыслитель: уровень идеального проявляется в присутствии на плоскости иконы написанного имени Бога, а уровень человеческого заключен в художественной практике написания самой иконы [32, С.181-182]. Указанная практика является обусловленной культурным контекстом, в котором пребывают как сама икона, так и ее создатель. Изображение иконы во многом является отражением присущих той или иной культуре ценностей и представлений об идеальном. Икона являет себя артефактом культуры, визуально фиксирующим господствующий в ней уровень духовного развития. Она в этом смысле антиномична: до конца не отождествляема с изображением, но, одновременно, и неотделима от него.

В этом смысле вполне понятно понимание иконы, развиваемое Булгаковым, как разросшегося имени, облекающегося в фигуры, образы, краски; некий «иероглиф имени» в итоге. Как рассуждает Булгаков, «если имя Божие есть в известном смысле словесная икона Божества, то и наоборот, настоящая икона Божества есть Его Имя» [32, С.184]. В этом плане в понимании сакрального имени иконы открывается культурный контекст эпохи.

Если С.Н. Булгаков и П.А. Флоренский в решении вопроса о статусе имени предстают перед нами в большей степени как религиозные мыслители, занимающиеся философской и культурологической проблематикой, то А.Ф. Лосев всецело философ, который пытается рациональным путем постичь внерациональное. Исходным пунктом мысли Лосева об имени и его связи с художественным изображением, как явлением культуры, выступает, как и выше было уже отмечено, идея о возможности сокрытого подобия идеального и материального родов бытия.

В целом, А.Ф. Лосев выражает онтологическое понимание имени/слова. Он определяет имя как «то, что мы знаем о вещи, и то что вещь знает сама о себе» [127, С.155]. Далее он разъясняет, что вещь невозможно познать, не зная ее имени. Весь космос мыслителем толкуется как его проявление через диалектику имени. Сам процесс именованья понимается Лосевым как мистерия, вечная игра абсолютного с самим собой и своим инобытием, что указывает на определенный отход от традиции ортодоксально христианского понимания именованья как творения и, наоборот, творения как именованья.

Первоначально свое рассмотрение имени/слова Лосев начинает с обращения к «до-предметной сущности слова». Здесь он начинает разговор с характеристики ноэматической области, области чистого значения в слове, присущей феноменологии [174, С.60]. Ноэма, по Лосеву – это «то, что мыслится о чем-нибудь»; иными словами, нечто не выходящее за пределы мышления и его процессов. Но этим все не ограничивается, момент

открытости все равно присутствует. Мыслитель указывает на то, что «слово есть выхождение из узких рамок замкнутой индивидуальности. Оно мост между субъектом и объектом» [127, С.642].

Поэма в рамках философии имени Лосева, кроме того, есть понимание. Процесс именования трактуется как понимание. Понимание строится на взаимоопределении предметной сущности и инобытия. В анализе имени мыслителем центральным вопросом как раз и выступает указанное двуединство сущности и иного, ино-бытия, не-бытия («меона»).

Так А.И. Резниченко в своей книге, посвященной философии имени «серебряного века», ведя разговор о понятии «меон» Лосева, называет мыслителя последователем Платона [174, С.61]. Лосев видит в категории «меон» не-бытие, которое являет себя пространством реализации бытия вещи; то некое, что ограничивает, оформляет вещь. Он утверждает следующее: «Не-сущее есть необходимое слагаемое жизни сущего» [129, С.42]. Меон – необходимый иррациональный момент в рациональности сущего.

С одной стороны, сущность и инобытие независимы, но с другой, они взаимоопределяют друг друга в образе, который возникает, когда «меон» оформляет смысл, при этом рождается «энергема». По мысли Лосева, энергема есть явленная, выраженная сущность. На основе «энергема» происходит конструирование зафиксированного в имени иерархического строения мира. Так мыслитель выделяет физическую, органическую, сенсуальную, ноэтическую и гиперноэтическую энергема слова. Все они отражают степень проявленности в себе смысла. В каждом обыденном слове может быть обнаружена такая энергема или ее элемент. Обратимся подробнее к этой «лестнице лосевского именитства», иерархии энергем.

1.Физическая энергема слова – это ни что иное, как вещный мир, наличное бытие, которое выражается в звуковой, фонетической форме слова.

2.Органическая энергема – слово здесь являет себя как биологическая, живая величина [129, С.55].

3. Сенсуальная энергема – на этом уровне происходит фиксация знания человеком себя самого, но пока еще без знания факта этого знания. Так мыслитель характеризует знание, данное в ощущении.

4. Ноэтическая энергема – уровень реального человеческого разумного мышления. Ноэтическая энергема содержит в себе схему познавательного акта, представляющего собой диалектический процесс перехода от раздражения через ощущение и восприятие к мысли [174, С.65].

5. Гиперноэтическая энергема – ступень сверх-умного мышления, где происходит снятие субъект-объектной оппозиции познания; это уровень мистического знания.

Таким образом, иерархически, Лосев доходит до имени Перво-сущности, диалектически выясняя момент связи сакрального и культуры. Исходя из этого, и формула Лосева: «имя есть онтологическая связь между Богом и миром», находит свое выражения в категория соотношения явление духа и художественный памятник.

Посредством использования слова, присвоения вещам мира имен, происходит оформление культуры как специфически человеческого мира, в отличие от природы. В этом смысле язык, с одной стороны, играет роль своего рода хранилища культурных символов и смыслов, с другой же, выступает средством, дающим выражение ментальному и духовному миру человека. Но отмеченный процесс воплощения идеи в плоть слова носит предельно аллегорический характер, давая только лишь представление. Отсюда артефакты и явления культуры – это запечатленные феномены жизни человеческого духа.

Поэтому, переходя от до-предметной сущности слова к предметной, Лосев характеризует последнюю как явленную, данную человеку в энергиях, сущность, при этом принципиально до конца не просматриваемую через слово. Мир предстает совокупностью вещей-носителей энергий, а Имя постоянно присутствует в нем в символической форме [129, С.80]. Всякая

энергия предполагает свою линию общения с внешней средой, являясь тем самым определенным рода языком символов.

Отмеченное понимание категории имени, теоретически разрабатываемое в рамках русской философии «серебряного века» П.А. Флоренским, С.Н. Булгаковым и А.Ф. Лосевым, находит визуально-практическое выражение в сакральной надписи имени Бога или святого на плоскости иконы. Имя в иконе несет глубокий духовно-мистический смысл. Если же говорить исключительно о философии имени, то можно отметить, что ее проекты, созданные тремя русскими мыслителями, преследующие целью установить онтологические границы языка, выработать с привлечением исихазма и имяславия такую философскую систему, которая могла бы заменить изживающую себя западную метафизику, получили свое теоретическое завершение.

Нами не раз отмечалось, что связь Первообраза и образа, являемая изображением иконы, имеет, кроме сакрального смысла, конкретное выражение в культуре. В этом заключается антиномизм иконы, обладающей одновременно предметными и духовными характеристиками. Наравне с идеями христианства, руководящее воздействие при создании иконического изображения оказывает контекст культуры, в котором находится иконописец. Уровень и смысловую составляющую изображения иконы во многом определяет этап развития в целом христианства, в который оно появилось. Степень развитости понимания религиозных идей обуславливает здесь предпочитаемую тематику и разнообразие подходов к ее трактовке.

В чем ценность нашего рассмотрения концепций имени в философии «серебряного века»? В первую очередь, это помогает углубиться в понимание мировоззренческих и аксиологических установок, лежащих в основе феноменальности иконического изображения в рамках культуры. Кроме того, обращение к традиции осмысления имени дает нам возможность осознать то, что имя с точки зрения христианской культуры является теофанией, явлением в мир Бога. Написанное «имя Бога» на плоскости иконы

– это элемент символического языка невидимого, идеального бытия, которое вещает нам о своем существовании в плане мирского, посредством пребывания в контексте непосредственного духовного творчества людей, т.е. в культуре.

Теперь, имея «теоретическим багажом» философские и культурологические наработки об имени, можно обратиться непосредственно к тому, как оно визуально репрезентируется в иконе.

Исследователи выделяют следующие типы сакральных надписей иконы: теонимограммы (дословно можно перевести как «запись Божьего имени», это имена Христа и Богородицы), агионимы (имена святых), наименования событий (Рождество Христово и т.п.), тексты-отрывки из Евангелия и других христианских источников, тексты в клеймах житийных икон, повествующие о жизни святого, тексты молитв, тексты, поясняющие изображенное на иконе событие или явление, надписи на обороте иконы, имеющие различный характер, начиная от даты, авторства и заканчивая различными пометками [220].

Текст иконы – это надписанное сакральное имя, имеющее мистический смысл. Оно является не замкнутым сообщением, т.е. словесным описанием некоего явления или события, а открытым для сопереживания, соучастия. Оно отсылает созерцающего к осознанию одномоментного соприсутствия в его внутреннем мире двух бытий: идеального и материального, что, в свою очередь, ведет к обнаружению человеком в себе наличия души и тела, духа и мира. Кроме того, открытость сакрального иконного слова проявляется и в том, что ее «персонаж» своего рода говорит со смотрящим на него, что выражается посредством изображения Евангелия или свитков с текстом, на которых написано начало, продолжение же знал сам человек. Сакральный текст выходит вовне, облекаясь в написанный его образ на иконном полотне, становясь тем самым частью культуры. В этом смысле, не случайны слова академика Д.С. Лихачева, свидетельствующего, что надпись в иконе «органическая часть изображения; часть канона этого изображения»,

зрительный образ слова [124, С.97]. Также написанное на иконе слово связано с ее изображением генетически, вместе они происходят от пиктографии как древнего вида письма рисунками.

В традиции русской мысли и культуры считалось, что надписание имени Бога или святого на плоскости иконы превращает ее в таковую, наделяя мистическим содержанием. В практике иконописания это выражалось в запрете самому иконописцу делать надпись имени Бога или святого. Эту функцию выполнял специально обладающий такой властью человек, который проверял ее соответствие иконописному канону. Этому свидетельство слова из соборного постановления VII Вселенского Собора: «Икону признаем не за что-либо другое, как за икону, представляющую подобие Первообраза. Потому-то икона получает и самое имя Господа; чрез это только она находится и в общении с Ним...» [97, С.412]. Об этом одновременно говорят П.А. Флоренский и А.Ф. Лосев. Первый видит в иконной надписи ее душу [204, С.137]. Второй же утверждает, что «имя вещи или сущности есть сама вещь», «имя предмета неотделимо от самого предмета, хотя и отлично от него», оно есть «смысловая энергия сущности» вещи [127, С. 627].

Рассуждая о философском и культурологическом аспектах присутствия надписи в иконе, можно проследить историю этого художественно-исторической присутствия, имеющую философско-культурологическую значимость и отражающую изменения теоретического взгляда на место слова на иконном полотне. Наличие надписи в иконе отражает мировоззрение, эстетические и ценностные установки, присущие эпохе духовные ожидания. В подтверждение этому можно привести наличие в рамках и греческой, и русской культуры специальных иконописных сводов-сборников, содержащих в себе образцы икон. Кроме того, данный подход к иконе позволяет рассмотреть ее еще и как памятник культуры.

Первый этап – начальное соединение художественно-графических и философских аспектов бытования слова в иконе. Раннехристианский и

византийский этапы характеризуются тем, что тексты на изображении здесь можно увидеть двух видов, отражающих постепенное проникновение буквы на его плоскость. Во-первых, это эпитафии, изображения христианских символов, сплетенных с буквой, словом и устойчивые выражения: «мир с тобой», «живи в Боге», «душа твоя в прохлаждении» и т.п. Во-вторых, в более поздний, преимущественно византийский период, появляются надписи на книгах и свитках в руках Христа и апостолов, подписанные имена мучеников рядом с их изображениями.

На этом этапе надписи свободно могут заменять собой изображение Христа. Например, IC XC, буквы А (альфа) и О (омега) и т.п. Изображенное слово отсылает к концептуальным идеям и постулатам христианства. Так, например, слову «спаси» соответствует целое выражение: «Иисус Христос сын Божий, спаси нас» и др. Надпись здесь превращается в знак, наделяемый сакральным смыслом. Происходит соединение в слове информативности и символичности.

Как пример такого отношения к присутствию слова в христианском визуальном изображении можно привести два раннехристианских концепта символа, сакральных изображения: «ихтис» и «хризма». Они, с одной стороны, указывают на осторожное отношение к изображению человеческой фигуры как сакральной, с другой же, являют отражением практики использования буквы и рисунка в их духовно-мистической смысловой нагруженности.

Первый пример – древняя монограмма Христа «ихтис», которая составлена из первых букв следующего выражения: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, означает «Иисус Христос сын Божий Спаситель», что, в то же время, играет роль краткого исповедания веры. Внешне, как и в смысле значения самого слова, «ихтис» - это символически изображенная рыба, внутри которой монограмма из четырех букв. Однако на смысловом уровне данное изображение повествует о Боговоплощении. Кроме того, что слово «спаситель» («сотир») имеет отсыл к текстам Священного для христианской

традиции Писания, где присутствует в сценах ловли апостолами рыб, в насыщении Христом народа хлебом и рыбой и т.д., оно также тесным образом связано с социальным и культурным контекстом своей эпохи.

Второй пример, являющий соединение визуального и вербального уровней в рамках сакрального изображения – «хризма». Она представляет собой изображение образованного двумя греческими буквами «Χ» и «Ρ» креста и расположенных рядом букв «Α» и «Ω». Особый интерес, в связи с этим, представляют «Α» и «Ω» «хризмы», которые именуют Бога в Апокалипсисе Иоанна Богослова и получают дальнейшее развитие в христианской мыслительной традиции (Андрей Кесарийский, Климент Александрийский и др.). Кроме того, комбинации букв «Χ»/ «Ρ» и «Α»/ «Ω» непосредственно присутствуют на иконном изображении, являясь атрибутами Христа и помещаясь возле его фигуры или в нимбе.

Если на раннем этапе своего развития христианское искусство было во многом аллегорично и использовало, по преимуществу, символы и знаки, (изображение Христа как Агнца, Доброго Пастыря и др.), то со времен иконоборческих споров это уходит. Одну из ключевых ролей в этом процессе играет имя/слово, которое поддерживает связь между изображением как элементом культуры и изображаемым трансцендентным Богом: «Икона только по имени имеет общение с Первообразом, а не по самой сущности <...> икона получает и самое имя Господа; через это только находится и в общении, надписание устанавливает единство имени и изображения. Вписанное в икону Имя Божие или имя святого есть священная печать, удостоверяющая соответствие изображения изображаемому» [97, С. 415]. По сути, в этих лаконичных словах постановления VII Вселенского Собора заключен весь смысл бытования имени/слова на иконной плоскости. После собора роль сакрального надписания в иконе становится ключевой, без него она объявляется недействительной. Имя автора же вплоть до Нового времени отсутствует, что также подчеркивает особую сакральную роль слова здесь. Освящающее значение имени в иконе сохраняется долгое время, попадает в

таком виде и в сферу русской культуры, рождая специфическое, как с точки зрения философского, так и художественного содержания, понимание иконы, выражающееся в «шедеврах русской иконописи» (Феофан Грек, Андрей Рублев, Даниил Черный, Дионисий).

Второй этап как раз и связан с русской традицией иконописания, в которой имеет место появление житийной и акафистной икон, изменяющих специфику пребывания имени/слова на иконной плоскости. Слово завоевывает больше пространства на плоскости иконы. Распространение находят иконы с усложненным аллегорическим сюжетом, который требует дополнительного вербального объяснения, располагающегося на ее полях и образующего некое подобие рамы. Иконы здесь характеризуются относительной композиционной свободой при выборе сюжета изображения. Нет полностью одинаковых житийных икон, но каждый по-своему прочитывает житийный текст и по-своему располагает его на изобразительной плоскости. В этом проявляется особенный подход русской культурной традиции к визуализации сакральных образов христианства, к решению вопроса о смысле жизни и предназначении человека, о соотношении доброго и злого, праведного и грешного.

Для рассмотрения специфики организации со-бытия буквы и рисунка на иконах данного типа обратимся к двум его образцам: иконам Богоматери «Всех Скорбящих Радость» и «Акафистной». Методология нашего обращения к ним: феноменологически-визуальная и культурологическая, призванные передать опыт «чистого» их созерцания, восприятия.

Чаще икона Божьей Матери «Всех Скорбящих Радость» представляет собой изображение Богоматери с младенцем Христом, стоящей в полный рост, а справа и слева от нее больные и страждущие. Их обычно разделяют на семь групп, рядом с которыми надписи, поясняющие, кто в данном месте изображен. По преимуществу это фрагменты молитвы Богородице: «Помошнице еси обидимым, надеющихся надеяние, убогих заступница, печальных утешение, алчущих кормительница, нагих одеяние, больных

исцеление, грешных спасение, христиан всех поможение и заступление» [140, С.93]. На иконе же Алексея Квашнина «Богоматерь Всех Скорбящих Радость» (1710 г.) кроме обозначенных слов молитвы имеются еще и астрономические названия небесных сфер и планет, известных тому времени («Луна», «Солнце», «Аер», «Ермии», «Небо перводвижимое», «Небо емпирийское престол Божий и жилище святых Его» и т.д.). Таким образом, получается, что все пространство данной иконы пронизывают исходящие от фигуры Богоматери лучи-строки слов, что ведет к перенасыщению изображения словом и буквой.

Перейдем к «Акафистной» иконе Божьей Матери. Она имеет, как и в византийской (греческой), так и русской традиции, множество «изводов», различных типов. Если давать характеристику «акафистной иконе», то можно обратиться к ее определению И.В. Самсоновой в статье «Иконографическая традиция изображения акафиста Богоматери в русской культуре на пороге Нового времени»: «Акафистная икона – это икона, которая состоит из средника с изображением того или иного типа Богоматери, обрамленная клеймами (историческими сюжетами)» [178, С.271]. Клейма иконы снабжены надписями-объяснениями, содержащими начала кондаков и икосов. По причине количества надписей изображение акафистной иконы является неким равноценным тексту визуальным артефактом культуры, а не просто иллюстрацией. По сути, здесь мы имеем, как и с предыдущей иконой, создание особой реальности со-присутствия буквы/слова и рисунка/иконного изображения. Примером может служить икона «Акафист Богоматери» (1770-е гг., Третьяковская галерея) [140, С.86].

По ходу своей истории акафистная и житийная иконы сюжетно усложнялись. Икона все в большей степени становилась повествованием, где текст постепенно стал занимать одно из ключевых мест. Поэтому, вслед за В.В. Лепахиним, представителем модернистской «философии иконы», можно утверждать, что акафистная и житийная иконы строятся на основе

вербальной богослужебно-житийного нарратива, являя при этом графико-цветовой образ, по своему духовно-мистическому смыслу равный тексту.

В целом, как было указано в начале параграфа, икона имеет основой текстологическую традицию христианства (Священное Писание, апокрифы, жития и сказания и др.), носящую кроме всего прочего и философские, и культурологические смыслы. С такой точки зрения христианская культура предстает «всеобщим текстом», позиционирующим себя источником не только сакральной мудрости и житейских правил, но и формирующим понимание прекрасного. Культура христианства находит двойное выражение, иными словами, представляет собой равноценное сплетение, как вербальных элементов творческого процесса, так и визуальных, изобразительных.

В этом смысле процесс взаимосвязи иконы и текста может быть направлен и в обратную сторону – от иконы к тексту, когда первая является причиной появления второго. Так В.В. Лепяхин в статье «Икона и слово: виды, формы и уровни взаимосвязи» характеризует богослужебные тексты христианства как иконические или «вербальные иконы», что способствует их нахождению в культуре [115]. Исследователь находит совпадения между ключевой идеей иконы и текста в традиции христианства: вместе они должны транслировать в мир архетип. Наиболее иконичными, открытыми для связи-репрезентации в визуальной иконе, являются малые жанры церковной поэзии (тропари, кондаки и т.п.). Их цель, заключающаяся в том, чтобы точно и емко отразить догму христианства в практике публичного богослужения, совпадает с аналогичной целью иконы, которая призвана образно и точно визуализировать догму о явленности в мир Бога.

Постулирование концепта «вербальная икона» приводит к переносу характеристик текста, герменевтических практик работы с ним, на художественное произведение, икону. Практика такого герменевтического, семиотического «прочтения» иконы была разработана Б.А. Успенским и тартуской школой семиотики. Тут можно сослаться на советского семиотика, утверждающего, что «произведение древней живописи <...> можно

рассматривать как некоторый текст, записанный на неизвестном нам языке». И задача встречающегося с этим текстом – «реконструировать специальную систему передачи изображения в древнем искусстве, т.е. дешифровать особый язык, которым владел древний художник...» [80, С.4-5].

Итак, возвращаясь к житийной и акафистной иконам, можно отметить, что с их помощью как и в греческой, так и в русской традиции иконописания, происходит привнесение больше вербального/ текстологического контекста на художественную плоскость. Икона становится текстологическим феноменом, при этом тексты христианской традиции становятся явлениями иконическими. Слово в определенном смысле предстает в христианской традиции «вербальной иконой», входя, и одновременно существуя самостоятельно, в целостное пространство иконы визуальной. Одновременно с этим иконное слово имеет культурологическое значение. Степень его вербального присутствия в рамках иконического изображения тесно связана с уровнем развития культуры и ее составляющих в ту или иную эпоху. Здесь, кроме того, имеет место быть проявление специфически национальной ментальности и представлений о красоте и духе.

И как завершение истории бытования буквы в иконе, четвертый этап – окончательное обособление текста от сакральности иконы после появления икон-литографий, икон-фотографий и т.п., где на одной плоскости с иконным изображением, подписанным именем Бога или святого, значится авторство, место или дата изготовления.

Итак, проследив «историю» буквы/имени в контексте художественной плоскости иконы и рассмотрев связанные с ней философские и культурологические концепции, можно говорить о неотъемлемой их со-включенности. Пребывание имени в иконе, рассмотренное с мировоззренческих и аксиологических позиций, онтологично и в этом смысле оно являет собой подтверждение диалектического со-присутствия Первообраза и образа в ней. Сакральная надпись в иконе, с привлечением идей русских мыслителей о ее энергийной природе, есть визуализация факта

явления трансцендентного, идеального бытия христианской традиции в рамках имманентного нам мира. Для культуры данные утверждения означают раскрытие в ее контексте сокрытого под графической оболочкой буквы сакрального смысла, отражающего феноменальность духовно-мистического сферы жизни человека.

Иконическое изображение и присущие ей вербальные элементы не являются по отношению к культуре пассивными характеристиками, они активизируют, в первую очередь, процесс культурного творчества. Процесс этот являет собой привнесение в контекст светской культуры религиозных идей, что рождает практики коммуникации между ними и как результат символично-смысловое взаимообогащение. Как раз в этом и есть антиномичность статуса иконы в контексте культуры, с одной стороны, оказывающейся способной повлиять на пути культурного развития того сообщества людей, в котором она имеет место быть, посредством участия в создании его мировоззрения. С другой же стороны, она сама как изобразительный артефакт является частью культурной среды и впитывает господствующие в ней смыслы, ценности и понимание прекрасного.

2.2. Понятие «лик» иконы в его соотнесении с личностью, лицом и личиной в контексте культуры.

Обращаясь к созерцанию иконы, первое, что встречает человек, это иконный лик. Он являет созерцающему ее как обладающую смысловым и ценностно ориентированным стержнем, а значит и явлением, сопричастным культуре. Не случайно, поэтому, деление иконы в практике ее написания на «личное» и «доличное» [167, С.19-21], в котором первому отдавалось больше технического мастерства и проработки, т.к. оно несло ее основной философский и культурологический посыл. С одной стороны, лик был призван отражать структуру идеального бытия, с другой, являть собой определенное понимание телесности христианской культурой.

Лик, как и другие элементы иконоческого изображения, имеет непосредственную связь с творческой составляющей человеческого бытия. На то, как изображается лицо Бога или святого, влияет общекультурное понимание трансцендентного мира. При восприятии иконного лика мы видим уровень культуры духа ее создателей, эстетическое сознание эпохи. Но, кроме того, наоборот, уровень нашего понимания и восприятия лика во многом зависит от обладаемой нашей эпохой восприимчивостью к духовной культуре и чувству эстетического.

Отношение к созданию лика в иконописном искусстве особенно внимательное: его черты отличаются проработанностью, предельной четкостью форм. Лик призван отобразить индивидуальное и своеобразное. В этом также проявляется включенность иконы в контекст культуры, т.к. на изображение лика влияют национальные и местные особенности той или иной иконописной школы.

Итак, «личное» в иконе – это непосредственно сам лик, в изображении которого особое место занимают глаза, взор вечности. Здесь можно вспомнить народный афоризм: «Глаза – зеркало души». Также к «личному» относятся руки. Они носители информации в иконе. Жест руки передает духовный импульс (благословение, молитва, принятие благодати).

Вот как описывает лик Богородицы П.А. Флоренский в статье «Моленные иконы преподобного Сергия»: «Лик Божией Матери овален, причем овал удлинен, и поразительно плавный и девственно чистый по своим линиям <...> Линия рта очень упруга, а самый рот весь подобран, но что особенно характерно – без какой-либо сухости или жесткости; спокойны, мирны и исполнены глубокого самообладания уста Богоматери <...> Гладкий... лоб <...> Брови Богоматери правильно-дугобразны <...> Глаза Богоматери очень большие... вполне открыты – созерцают, – но вовсе не устремлены в беспредметность мечтательно <...> Общий же характер изображения: сочетание внутренней силы, как воли и мышления, так и женственной красоты – величия и достоинства со смирением и покорностью

высшему...» [208, С.395-399]. Очевидно, что икона пишется с точки зрения вечности. Сохраняя элементы сходства с лицом человека посюстороннего, лик все же его сакрализует (наделение характеристиками легкости и парения).

Говоря об иконном лике, следует остановиться на рассмотрении триады «лик-лицо-личина». Характеристика данной триады имеет как эстетическую значимость, так и морально-нравственную и при этом сущностно раскрывает специфичность феномена лика в контексте культуры. Лик здесь являет собой трансцендентный, идеальный план бытия, выступая проявленностью в мир Бога как Личности. Исходя из этого, лик имеет прямую связь с личностью человека, которая предстает тем духовным, ментальным пространством, что становится способным воспринять открытость трансцендентного в иконном лике. Путь восхождения человека к лику сопровождается обладанием лицом как некой эмпирической данностью, потенциально открытой как и для отмеченного восхождения до лика, так и ниспадения до личины.

В восточнославянских языках слова лик, лицо, личина выступают производными от глаголов «творить», «формовать». Изначально эти категории оказались связанными с понятиями «вид», «форма», «творчество» [185, С.72]. В рамках христианской мысли и культуры они наполняются особым смыслом.

В христианской культуре понятия лик, лицо, личина разграничиваются и используются для характеристики лестницы совершенствования человеческой личности. Так лицо предстает полем борьбы добра и зла, где лик являет собой победу первого, достижение святости, а личина, наоборот, подчинение злу, лишенность духовности, оцепенение черт лица в маске. Человек ставится здесь перед духовным выбором двух альтернатив: либо путь восхождения к лику, либо путь нисхождения, падения к личине.

Одними из значимых в осмыслении иконы как феномена культуры категории лик, лицо, личина являются в философском творчестве П.А.

Флоренского. Кроме того, «отголоски» тематики лица и лика можно найти в диалектико-феноменологическом исследовании мифа А.Ф. Лосевым и в феноменологической тематизации лица у Э. Левинаса. Их идеи, может и не всегда явно, проблематизируют указанный феномен иконного лика как некую явленность идеального в материальном, при котором икона предстает «энергийным» сгустком, корнями уходящим к Первообразу.

В мире существует градация символичности явлений. Иными словами, каждая вещь, событие мира в разной степени глубины является символом, призванным раскрывать свою суть в ее соотнесении с первообразом, замыслом. Как признается сам Флоренский, проблематика раскрытия смысла символов занимало одно из центральных мест в его философском проекте. «Всю жизнь я думал, в сущности, об одном: об отношении явления к ноумену, об обнаружении ноумена в феноменах, о его выявлении, о его воплощении» [202, С.153]. Так наибольшей символичностью, по его мысли, обладает человек, но особенно его лицо и руки. «Этот ноуменальный пульс личности в разных местах различно просвечивает. Одно из самых прозрачных мест – лицо и ладони, как их называют, второе и третье лица. Если символ есть то, что проявляет в себе и через себя Высшее начало, то руки и лицо в высшей степени символичны» [210, С.420].

Обращаясь к философии Флоренского, нужно иметь в виду, что он использует категории лика и лица в двух значениях: с одной стороны, Лик/ Лицо употребляются для характеристики Бога, в другой, лик/ лицо – это обозначение, применяемое к человеку. «Лицо Божие всецело выражает Его существо <...> В человеке, напротив, антиномия полюсов не находит гармонии, темная подоснова восстает на лик...» [206, С. 136]. В целом, мыслитель наделяет понятие лица онтологическим смыслом, возводя его до лика как проявленности сакрального непосредственно в предметности изображения.

Лик.

Лик – это идеальный видимый облик человека или вещи, который, существуя в лице сокрыто, в лике открывается. Как замечает Флоренский: «Лик есть осуществленное в лице подобие Божие» [204, С. 26]. Для раскрытия понятия лик Флоренский обращается к традиционному для христианства различению образа и подобия Бога в человеке. Если согласно с христианством человек по умолчанию обладает образом Бога, то понятие подобия – это потенция, пространство для духовного совершенства. Проявлением результативности данного процесса и является лик.

Лик – это еще и имя. Для мыслителя в его метафизике имя – это самое существенное проявление личности, раскрытие ее существа, духовной подосновы. Поэтому он пишет: «В существе своем икона есть ни что иное, как лик и только лик. Но лик есть, в сущности, имя. Существо иконы будет, если на листочке написать имя святого...» [203, С.189].

Присутствие смотрящего с иконной плоскости лика ко многому обуславливает сферу культуры и нравственно-этических отношений людей. С одной стороны, лик отстраняется от бытия человеческого, воспринимаясь как нечто принципиально нематериальное и всецело идеальное. В то же время, он призван отразить в рамках культуры сакральный, глубинный смысл и структуру бытия, которые предлагаются христианством. С такой точки зрения лик иконы выступает материалом, некой духовной составляющей, питающей процессы развития культуры. Кроме того, разнообразие подходов к написанию лика, характерных для разных иконописных традиций, подтверждает своеобразие культурных традиций определенного общества и эпохи. Так, например, «одухотворенные» лики Ангелов Троицы Рублева или реалистически написанный лик Спаса Нерукотворного Симеона Ушакова во многом находят параллели с общекультурной ситуацией своего времени.

Взаимоотношение иконного лика и культурного контекста во многом схоже с понятием платоновской идеи. В этом смысле характерно рассмотрение Флоренским лика в прямой смысловой отсылке к платоновской идее, которая являет собой свидетельство интеллигибельного

мира. Как он пишет: «...идея есть лицо лица или лик» [210, С.126]. Идея – «лицо реальности», выражающееся через лицо человека в его познавательной ценности, т.е. через его «лик», «зрак». Вся греческая мысль строится на восприятии света, а психология пронизана категориями зрительных впечатлений. Поэтому мыслитель делает вывод, что идея есть «целокупное видение мира», его образ [210, С.129]. Так и лик, духовная сущность, открытый для созерцания в рамках культуры вечный смысл, отсылающий к Первообразу. В этом стремлении увидеть суть и глубину заключена онтологичность лика. Как отмечает Вяч. Иванов: «Искусство – не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза» [86, С.248].

Признанием тождественности лика с идеей Флоренский не заканчивает проводить параллели между Платоном и понятием лика. По его мысли, лик может быть понят как «напоминание» (аллюзия на «припоминание» Платона), что также подтверждает положением иконы в культурном пространстве как свидетельства. Человек, созерцая лик, испытывает радость от со-причастности сакральному, преображаясь своей личностью к нему. Здесь свое развитие имеет концепт христианской аскетики, преимущественно православной, заключающийся в том, что человек в своей сущности являет собой «живую икону Божью». Встреча с ликом рождает ликование/ ликование, духовную радость от встречи с бытием с большой буквы. Это выражается Флоренским в лирическом вступлении к труду «У водоразделов мысли» «На Маковце», где преображенное до лика лицо человека находит преображенной и природу, в которой оно стяженно, цельно видит красоту всего космоса, единство предметного и умозрительного. «Тут, от мглы и лучей, рождаются все вещи мира. Тут ткется, из ритмических колебаний, быстрых и медленных, глухих и звонких, из гулов и пещерных отзвучий – живой покров, что называется Вселенной» [209, С.31].

Итак, эстетически лик пребывает в рамках христианской культуры в особой атмосфере: он музыкален, поэтичен своей простотой и

доброжелательностью, мягкими светящимися красками. Этим он не просто обуславливает восприятие себя, но пленит, притягивает.

Говоря о концепте лика в философском творчестве Флоренского, можно провести параллель с пониманием лика и основывающимся на нем толковании категории личности у А.Ф. Лосева. Здесь за отправную точку мы возьмем его словосочетание «лик личности» как одну из характеристик раскрываемого мыслителем понятия «миф». Если у Флоренского обоснование лика имело явный, прямой уход к философствованию об идеальном, как некоем вечном и неизменном Первообразе лика, то Лосев идет к описанию по сути того же пути от материального, предметного к идеальному, но через диалектико-феноменологическое рассмотрение мифологии, основывающейся на бытии личности.

Работа над категорией мифа приводит Лосева к пониманию его как «бытия личностного или, точнее, образа бытия личностного, личностной формы» [131, С.97]. Кроме того, миф им раскрывается через понятие «интеллигенция»: «личность и есть символически осуществленная интеллигенция» [131, С.97]. Профессор Г.Ч. Гусейнов видит в этом творческую переработку философского наследия Николая Кузанского, с которым мыслитель имел непосредственное соприкосновение, переводя его трактаты [61, С.15]. Для Лосева «интеллигенция» имеет значение цельности, «осязаемой явленности» личности. В этом можно заметить их схожесть с ликом. Итак, миф есть личность, как замечает мыслитель: «личность есть самое существо мифа» [131, С.117]. К ее характеристике мы и перейдем.

Личность, с точки зрения Лосева, имеет антиномичную природу, с одной стороны, являясь сакральным феноменом, со-природным идеальному, с другой же, представляя собой неотъемлемую часть жизни человека [131, С.103]. Данное понимание оказывается спрятанным, в силу необходимости, за сложной терминологией «диалектики мифа», где личности отводится особенное положение.

В рассуждениях мыслителя о мифе можно проследить диалектику лика и личности. Личность предстает в плане нашего мира как «энергичное» проявление лика. Она выполняет «выявительную» и выразительную функции. Но, в то же время, лик и личность нельзя противопоставлять; они диалектически едины. Лосев для характеристики их взаимообусловленности использует категории смысл и явление в их связи [131, С.155]. Он пишет: «эти два слоя (смысл и явление) выступают друг с другом в отождествление и синтез»; при этом «возможны синтезы каждого отдельного момента одного слоя с соответствующим моментом другого» [131, С.122].

В личности сливается воедино искусственное противопоставление субъекта и объекта, внутреннего и внешнего. Личность, с одной стороны, предполагает самосознание, с другой же, являет себя через телесность. Одновременное проявление личности в двух уровнях бытия есть жизнь. «Тело – живой лик души» [131, С.99]. А раз уж личность жизненна, то значит она и исторична, иными словами, включена в пространственно-временной поток хода истории, в контекст культуры. Лосев замечает: «В христианстве, вырастающем на культе абсолютной Личности, персоналистична и исторична решительно всякая мелочь» [131, С.168]. В этом случае и миф понимается мыслителем как история того или другого личностного бытия. Любая вещь становится «историчной» если оценивается с точки зрения личности. Личность являет себя частью истории посредством слова; оно есть способ ее исторического бытия. «Личность берется в мифе исторически, а из ее истории берется вся словесная стихия» [131, С.171]. В то же время проявление «личности в мире» предполагает овладение ею определенной культурой. Целостная личность, идея которой отстаивается христианством, может появиться только в контексте развитой культуры, которая представляет собой, в этом случае, предельное единство как духовного, иноприродного, так и творческого, преобразовательного посыла человека, склонного к созданию и выражению себя. Культура принципиально

личностна и обращение к иконному лику через призму воззрений на миф и на феномен лика А.Ф. Лосева позволяет это отметить.

Дальнейшая характеристика личности, как и мифа, Лосевым связывается с раскрытием понятия чуда. Следует отметить, что в предложенной мыслителем окончательной формулировке определения мифа присутствует «четверница» категорий: личность, история, чудо, слово. «Миф есть в словах данная чудесная личностная история» [131, С. 212].

Что есть чудо и как оно соотносится с личностью? В одном из подходов к определению чуда Лосев характеризует его как «взаимоотношение двух личностных планов бытия <...> проявление со стороны какой-то или каких-то личностей, и для, в целях какой-то или каких-то личностей» [131, С.180-181]. Получается так, что чудо всегда связано с личностью; в чуде идет речь о личности. Каковы же указанные выше личностные планы бытия. С одной стороны, это личность сама по себе, т.е. нечто статичное, находящееся вне тока истории, первообраз. С другой же стороны, личность – явление в рамках истории, непрерывно изменяющееся и становящееся во времени, причастное к определенному культурному контексту. А нечто третье, о чем говорит Лосев, чудо, являет собой тождество личности исторической со своим первообразом. Это проявляется в слове, слово становится здесь именем. «Слово есть выраженное самосознание личности, уразумевшая свою интеллигентную природу личность, - природа пришедшая к активно развертывающемуся самосознанию» [131, С. 210]. Такое слово выступает синтезом личности как идеального первообраза и личности, погруженной в поток исторического становления, изменений. Имя являет собой такое слово, которое может дать только личность, при этом раскрыв себя, свою суть, в то же время, свидетельствуя об определенной погруженности в ту или иную культурную эпоху.

Личность сущностно хочет абсолютного самоутверждения, проявление чего она находит в сфере культуры через посредство лика иконы. Как

замечает Лосев: «Личность хочет существовать так, как существуют вечно блаженные боги, вкушающие бесконечный мир и умную тишину своего, ни от чего не зависящего, светлого бытия» [131, С.196]. Сама религия понимается через категорию личность как «самоутверждение личности в вечности» [131, С.113].

Итак, концепт лика в рамках философских проектов П.А. Флоренского и А.Ф. Лосева, имея разные теоретические ходы обоснования, по сути, выражает общую идею проявленности в себе Первообраза. Если Флоренский напрямую говорит о трансцендентности лика, то для Лосева этот путь лежит через раскрытие феномена мифа, который оказывается основывающимся на личностном бытии. Лик в этом случае для него является личностью, посредством именованной связывающейся со своим Первообразом, о чем икона говорит нам в идее со-причастности ее характеристик как сакрального образа и памятника культуры.

Рассмотрение лика с параллельным обращением к понятию личности наводит на мысль о поиске в его основе идей, соотносящихся с христианской онтологией. Раскрытию отмеченной тематики в рамках анализа иконического изображения способствует обращение к трактовке личности Л.П. Карсавиным, представителем философии всеединства. Обращение к философскому наследию мыслителя проясняет идею о том, как человеческая личность становится «богоподобной», приобщившейся нетварному бытию. Как увидим, нечто похожее мы имеем и относительно взаимосвязи лица человека и лика иконы.

Обобщенно можно сказать, что лик иконы концептуально отображает онтологический подход к личности, отстаиваемый Карсавиным. С понятием лика соотносятся ее характеристика как «совершенной личности», целью которой является процесс «лицетворения» («обожения»). Лик иконы является изображением «олицетворенной», идеальной личности, понимание которой развивает Карсавин.

Концепцию личности Л.П. Карсавин строит исходя из двух категорий своей онтологии: «всеединство» и «триединство». Если «всеединство» раскрывает статику в бытии, то за динамику отвечает «триединство».

Как личность Карсавиным понимается укорененной в «троичность», так и нечто схожее с «троичностью» личности мы имеем, когда говорим об иконном лике. Он, выступая образом идеального единства, заявляет о себе в рамках мира через разъединение со своим трансцендентным источником, используя художественную форму, в то же время, обещая созерцающему соединить его с первообразом.

Основной посыл философских рассуждений Карсавина о личности сводится к мысли о том, что онтологически окрашенная идея «сцепленности» всеединства-триединства имеет свое осуществление в рамках личностного бытия. Отражение этого можно видеть в словах признания Карсавина на страницах трактата «О личности»: «...я просто и непредвзято описываю личное бытие» [95, С.67].

Л.П. Карсавин дает определение личности, раскрывая ее онтологическую специфику через процесс «лицетворения» («обожения»). В основе указанного процесса лежит понимание личности как духовно-телесного существа. При этом дух имеет динамический посыл: он «нисходит» на тело и воссоединяет его с собой. Она соединяет движение духа и статичность телесности.

С другой же стороны, линия постулирования личности как явления специфически духовного приводит Карсавина к утверждению обладания ей только Богом; личность – лик Бога. О человеческой личности, поэтому, можно говорить в той степени, в которой она может стать причастной к трансцендентному бытию как к идеалу единой личности. В этом по существу и заключается процесс «лицетворения» («обожения»), отражения в лице человека его духовной направленности к обретению понимания трансцендентного.

Наравне с духовным и сакральным смыслами «лицетворение» имеет значение и для культурного процесса. Оно организует внутренний посыл человека к пониманию идеального, что создает особый пласт культуры, пространство для жизни духа. Что характерно, оно антиномично, т.к. одновременно с отмеченным выше, предполагает и проявление в вешности мира, в иконе как памятнике культуры. С другой стороны, концепт «лицетворения» со светской точки зрения также открывает в рамках культуры особую, духовную иерархию восхождения/ нисхождения к пониманию сакрального посредством обращения к предметным явлениям, произведениям искусства. Иными словами, он обогащает контекст культуры духовными идеями; меняются представления человека о структуре мира.

На уровне сакрального «лицетворение» - это свободная двусторонняя самоотдача и самопожертвование (kenosis) Бога и человека. Наличная «всеединая тварная личность» предполагает раздвоение себя на план несовершенной, эмпирически данной, личности и на идеальный, метаэмпирический лик или образ. Первая принадлежит человеку, вторая трансцендентна ему. Через «усовершенствие» своего несовершенства личность направляется к созерцанию лика, к приобщению/ превращению [95, С.224]. Одновременно с этим следует отметить, что личность как эмпирическая данность имеет прямую связь с культурной традицией. Личность является обладательницей культуры; включенность в культурные процессы – это ее сущностная характеристика.

Итак, как было уже отмечено, иконный лик со-положен личности, они предполагают друг друга. Икона в существе своем личностна. В рамках ее изобразительного полотна находит свою визуализацию концепция «лицетворения». Иконный лик – образ «духовной плоти», выраженный в изображении. В целом, как итог, мы получаем некое особое обоснование посредством иконы онтологической и ценностной значимости личности, являющейся центром свершения судеб мира.

Лицо.

Первоначальное рассмотрение понятия «лицо» обнаруживает его как некую объективную данность человека, его доступность и открытость для общения. Так в философско-культурологическом обосновании феномена иконы П.А. Флоренского лицо занимает срединное положение между понятиями лика и личины. Оно есть «сырая» натура, материал для «обработки», при которой обнаруживается нечеткость границы объективного и субъективного, ирреального. Лицо – это видимое, доступное для прямого восприятия, контакта в рамках объективного. Оно не дает полного погружения в абсолютную глубину смысла, духовного ядра, вещи.

Лицо – явленность реальности мира; синоним слова явление. «...Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира <...> Можно сказать, что лицо есть почти синоним слова явление, но явление именно дневному сознанию...» [203, С.89].

Понятие лица имеет у Флоренского два оттенка значения: персоналистический, отождествляющий лицо с личностью, индивидуальностью, и феноменологический, где культурная, творческая деятельность сводится к выявлению «лица», иными словами, в ней должна себя воплотить индивидуальность. В изобразительном искусстве таким «воплощением» становится портрет.

Концепт лица, как его понимает Флоренский, предстает неким путем к к лику. Плодотворным, по нашему мнению, является сравнение отмеченного подхода к раскрытию понятия лица, характерного для христианской культуры, с раскрытием аналогичной проблематики в феноменологической традиции мысли. Правомочность такого интеллектуального хода находит непосредственное подтверждение в практике рассмотрения лица как явления Другого, осуществляемой французским феноменологом Э. Левинасом. Связующей подходы христианства и феноменологии к понятию лица является мысль о заложенном в нем сакральном, трансцендентном начале, которое при определенных условиях может проявиться. В нашем случае, это проявленность иконического изображения в контекст культуры.

Изначально Э. Левинас стоит на позиции онтологического взгляда на лик как на явление лица Другого, отсылающего к радикально Иному, Бесконечному. Соединение невидимого с видимым в лике, по мнению мыслителя, подразумевает тематизацию, казалось бы, противоречивого утверждения присутствия в мире «Иного, чем Я».

Тематика лица у Э. Левинаса в его философском проекте напрямую связана с этическим, с категорией Другого. Свою этическую философию Другого мыслитель не отрицает называть метафизикой, при этом осторожно обращаясь с категорией Бога – редко можно увидеть явное ее указание в структуре текста. Но при всем этом сам образ мысли, философский язык, окрашенный антиномичностью рассуждений и апофатичностью даваемых определений, дает возможность для сравнения идей Левинаса с положениями христианской культуры. Поводом для этого является постулирование наличия за вещами мира и явлениями культуры, как считает христианская традиция, сущностных основ, уводящих в область трансцендентного. В этом контексте интересно соотнесение его понимания темы «лица» с тематикой лика в иконе. Феноменологическая трактовка лица Левинасом при близком рассмотрении помогает раскрыть глубинные смыслы, как онтологического и эстетического, так и культурологического планов иконного лика.

Философия Левинаса – это философия Другого, с которым Я встречается «лицом к лицу» в рамках повседневности. Это заметно, когда мыслитель обращается к темам, казалось бы, обычным (дружба, любовь и т.п.), но в которых он находит возможность говорить о Другом с большой буквы языком метафизики, этических констант и максим. Исходя из этого, можно сделать перенос характеристик Другого Левинаса, как приложимых к трансцендентному, на иконный лик.

Человек на ментальном, духовном уровне жаждет встречи с Другим с большой буквы – с тем, кто не похож на него, с существом высшего порядка. В этом плане Другой – это Иной, что раскрывается в его отдаленности от

мира. Трансцендентное не дает себя прямо; оно таится, когда хочет заявить о себе. Тому пример иконный лик.

Что есть лицо? По мысли Левинаса, лицо есть эпифания – богоявление – того, что может предстать перед Я как радикально внешнее, иноприродное, не вмещающееся в уже существующие рамки; иными словами, лицо – это проявление Другого. Явление лица – «богоявление Другого» – самостоятельно обладает ценностью, значимостью, независимо от мира и человека его воспринимающих. Другой значим сам по себе. Сущность его присутствия в мире заключена в самом факте его вхождения. «...феномен, как им является появление Другого – это также лик, или, иначе: богоявление лика – это посещение» [111, С. 315]. В факте этого вхождения заложена антиномия: с одной стороны, лик пленен пластически немой формой, с которой он постоянно борется, с другой, он подспудно сохраняет нечто живое, свою трансцендентность. «Его присутствие (лика) состоит в освобождении от формы вместе с тем выявляющей его» [111, С. 315]. Лик играет роль выхода за рамки имманентного, формы.

Кроме того, обращение к лицу Другого, выражаемое Левинасом, аналогично предстоянию перед ликом иконы. Я утрачивает свободное, суверенное совпадение с собой, внутреннее душевное равновесие индивидуального самопозиционирования, свою самотождественность, при которой сознание победоносно возвращается к себе, занятое лишь собой. Перед Другим, как и перед ликом иконы, Я лишается этого покоя, утрачивает свое убежище.

Лик в трактовке Левинаса, таким образом, являет собой особую реальность, область присутствия трансцендентного, духовного, в рамках посюстороннего, что непосредственно являет себя в иконе как артефакте культуры. Обращение к тематике лица Левинаса позволяет говорить в первую очередь о нем как об определенной этической ценности, направляющей жизнь человека в рамках культуры. Понимание категории лица и его сопоставление с ликом иконы помогает определить смысловое

содержание процессов христианской культуры и ее статической предметности, вещей культуры.

Раскрывая тематику взаимоотношения видимого и невидимого, тварного и нетварного, возможности выхода за рамки имманентного, Левинас использует понятия абстракции и наготы. Для мира конкретностей и оформленных вещей и явлений лик абстрактен и наг. Об этом говорит его лишенность собственного образа, не знающая украшений культуры строгость. «Нагота лика – лишение и мольба, адресованной мне прямоты» [111, С. 315]. В лике его униженность, нагота, соединяется с высотой духа. Это указывает на этическую значимость явления лика миру. Человек не может остаться глухим к его призыву, чувствует внутренне ответственность перед ним/за него. Присутствие Другого предупреждает об ответе; он нуждается в Я. «Единство Я – это тот факт, что никто не может ответить вместо меня <...> Я несет бесконечную ответственность перед Другим» [111, С. 90]. Антиномичное сплетение Я и Другого, где Другой может предстать радикально Иным, пребывающим в недостижимой выси, только противопоставляя, отделяя себя от Я. Лик входит в сферу нашего мира из абсолютно иной, чуждой сферы; проявление чуждости в последней ее инстанции. Он оценивает личность человека, способен усомниться в легитимности ее свободы. Лик Другого ставит под сомнение сознание человека, Другой в нем не отражается, он ему ино-природен.

Лик абстрактен, он своим появлением в горизонтах мира не закрепляется. Благодаря своей абстрактности он не смешивается с вещами мира, отстраняется, воздерживается от них. Абстрактность его проистекает из другого места, куда и возвращается, не имея постоянного присутствия в имманентном нам мире. Другой – это просто дыра в мире (Ж.-П. Сартр). Лик Другого исходит из абсолютно Отсутствующего. Эта связь не раскрывает абсолютно Отсутствующее, но, тем не менее, Оно обретает очертания в лике. Отношение между ликом и Отсутствующим вне рамок раскрытия и сокрытия, оно предполагает некий третий путь. И этот путь заключен в том,

что потустороннее в лике предстает как след, оставляемый идеальным в рамках материальной, вещной культуры. Лик – это след абсолютного. Как пишет Левинас: «Лик сияет в следе Другого» [111, С. 321].

След – необычный знак, хотя и является им. Он оставляет за собой право означать, но, в то же время, вне всякого намерения это делать, т.к. нарушает порядок мира, пребывая над его событием, являясь фактом присутствия иного, онтологически потустороннего нам. След вписывается в ткань мира, в наше пространство и время, посредством иконы; это точка, в которой мир находит выход в вечность, где все соединяется в единый поток – всё во всём. В этом смысле след как элемент постижения мира не может быть отделен от него. При его рассмотрении становится понятным, что он имеет связь не только с потусторонним, но находит проявление и в имманентном человеку мире, т.е. в его культуре. Здесь мы имеем выраженные культурные предпочтения и ценности культуры.

Итак, лицо есть явленность, данность естества человеческого. Раскрытию его «срединного» положения на путях к созерцанию лика помогают категории феноменологии лица Левинаса. Другой, Иное, нагота, след прочерчивают линию границы явленности в мир лика нетварного. Не только разграничивают, но и тематизируют проблематичность такого положения «или-или» лица, что ведет к сущностным характеристикам этого феномена. «Одухотворенное» лицо находит свое отражение в контексте культуры, как одной из ключевых деятельностей человека по выражению своего творческого потенциала.

Личина (маска).

Личина – отсутствие лика, уход от него, его потеря. П.А. Флоренский противопоставляет лику личину, маску. Если лик – это нечто живое, наполненное смыслом, не лишенное прямого богообщения, то маска – обман, пустое внутри как в плане физической вещественности, отсутствие обратной стороны у нее, так и в метафизическом – ложность богообщения, разложение древней сакральности маски как рода иконы. Личина, поэтому, пользуясь

христианской терминологией, есть прелесть. «Прелестные образы будоражат страсть, но опасность – не в страсти, как таковой, а в ее оценке, в принятии ее за нечто, прямо противоположное тому, что она есть на самом деле» [210, С.18].

Здесь стоит отметить, что отношение к личине (маске) у Флоренского двойственно: с одной стороны, он видит в ней «икону древних», с другой же, ее разложение в современности. В первом случае маска являет себя как символ, указывающий на онтологию происходящего в мире, прообраз иконы у древних, не прекращающий играть свою роль и в плане современности. Доказательство тому можно найти в философии культа мыслителя: «Маска в богослужении дает онтологичность, показывает то, что устав требует <...> Ризы – служат тому же – это род маски для фигуры. Для голоса такую маскою служит распевное, возгласное пение молитв <...> В маске человек есть икона». [206, С.499]. Во втором же случае маска превращается в механизм обезличивания, что значит сведение имени собственного к нарицательному, о чем пишет Флоренский в работе «Имяславие как философская предпосылка».

Другой мыслитель «серебряного века», Л.П. Карсавин, рассуждая об онтологии человеческой личности в трактате «О личности», также противопоставляет лик личине, персоне (от лат. *persona*) в традиции западной мысли. Он характеризует лик как явление подлинной личности, в то время как, личина извне налегающее обличье: «закрывающая лицо неподвижная и мертвая, безобразная «харя» или маска» [95, С.24-25]. Личина свидетельствует о нечто внешнем в человеке, склонном к обману. Такое ее понимание тесно связано с положениями христианской культуры, где внешнее рассматривается как нечто враждебное. Отношение к личине определяет типологию культуры, ее склонность либо к идеальному, либо к вещному. При этом нужно учитывать то, что личина не только свидетельствует о внешнем в человеке, но и указывает на его связь с социумом и той или иной традицией культуры.

Характеристика личины, чаще всего, имеет отрицательную окраску. Она ассоциируется в рамках христианской культуры с обманом, двойничеством, оборотничеством, не желающим созерцать лик Первообраза, находящемся на диаметрально противоположном полюсе.

Итак, разграничение понятий лик-лицо-личина с точки зрения выявления мировоззренческих и аксиологических аспектов приводит нас к пониманию феномена иконы и лика на ней написанного через концепт личности. По существу лик, лицо и личина характеризуют личность с точки зрения ее положения в онтологической иерархии восхождения от предметного к сакральному. Это находит прямое проявление в контексте культуры.

Так христианство дало европейской ментальной культуре (и светской в том числе), кроме всего прочего, понятие личности, лица. В рамках же отечественной культуры иконный лик способствовал развитию подхода к человеку как обладателю целостной личности. Непосредственно же в изобразительном искусстве иконный лик занял свое место в ряду попыток человека найти образ прекрасного как такового. Различного рода изобразительные приемы (скудость линии и цвета и др.) подчеркивали данный процесс, отмечая духовную природу лика. В каждую эпоху его изображение имеет свои особенности, что принципиально важно, т.к. это подтверждает тесную связь иконного образа с культурным контекстом и присущими ему мировоззренческими и эстетическими установками. По степени превалирования в отношении светского и религиозного в культуре той или иной стороны можно сделать вывод об уровне развития и статусе иконы в ней. Так расцвет духовности в XIV-XV вв. способствовал появлению шедевров иконописи (Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий и др.), упадок русской самобытной церковности в XVII-XVIII вв., выразившийся в ориентации на зарубежный духовный опыт, также сопровождался потерей интереса к иконному образу как единству сакрального и предметного.

2.3. Эстетика духовного в «иконной телесности».

Феноменальность пребывания иконы в контексте культуры раскрывается, с одной стороны, как было рассмотрено выше, через особую практику изображения лица, в основе которой лежат философские и духовно-мистические идеи христианства, с другой стороны, указанная феноменальность находит отражение в подходе к изображению тела. Икона в рамках своего художественного полотна рождает специфическое понимание телесности – «иконное тело», – полностью основывающееся на антропологических, аксиологических и культурологических идеях христианства. Телесность в иконе есть отражение христианского идеала тела как тела Бога (*corpus Dei*), тела ангела (*corpus angelus*) и тела святого (*corpus sancti*). Все три вида телесности находят отражение на плоскости иконы.

Нужно отметить, что изображение телесности на иконе тесно связано в целом с культурной ситуацией той или иной эпохи. Тому есть свои причины. Так христианство не дает четкого описания облика Бога-Отца, ангельского бытия. Чаще всего основой их изображения выступают материалы мистических созерцаний сферы идеального. Именно поэтому иконописцам при создании телесных образов приходится ориентироваться на понимание прекрасного, которое господствует в рамках конкретной культуры. Таким образом, иконописное изображение, а также и в целом художественный образ, является отражением эстетического сознания общества своей эпохи.

Если описанный выше лик иконы на уровне сакральных смыслов «привносит в наш опыт совершенно иную экологию восприятия» [165, С.173], при которой не мы смотрим на него, а он обращается к нам, предлагая путь к созерцательному восхождению к «пра-лицу», то тело продолжает такую практику духовного восхождения-нисхождения.

Изображение тела в иконе – это повествование об антиномичном сплетении двух модусов пребывания телесности в рамках христианства; радости и скорби [191, С.23], как отмечает Е.Н. Трубецкой. С одной стороны, плоть есть вместилище греховного, смертного – «...ибо тленное тело

отягощает душу, и эта земная храмина подавляет многозаботливый ум» (Прем. 9:15), – что преодолевается, преображается под кистью иконописца, становясь плотью духовной. Этому подтверждение христианская идея о теле как о «храме Бога»: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа...» (1Кор.6:19). Тело в иконе как раз всецело и подчеркивает свою духовность, сопричастность Богу, переадресовывая Ему свою сущностную основу, не желая замыкать ее в/на себе. Так происходит формирование представления о прекрасном, которое в то же время имеет связь с реальностью культуры.

Стремление к изображению единства, целостности телесного в иконе может быть охарактеризовано понятием «грядущего храмового человечества» [191, С.23], используемого Е.Н. Трубецким. Для мыслителя характерно постулирование аскетичности тела. Это выражается в том, что обыкновенная, сотворенная телесность не может стать всецело духовной, «храмовой» не пройдя процедуру «усечения», работы над собой, которая заключается в христианской установке телесного смирения, являющегося условием «обожения». Тело в иконе есть лишь устремление к идеальному и попытка изобразить его успех. Поэтому оно – только образ, символ «новой плоти».

Символ «храмового человечества», явления нового, «обожженного» человека Трубецкой видит в иконе «Радость праведных о Господе». В ней находит свое единство изображение трех отмеченных видов «иконной телесности»: перед очами ей предстоящего открывается вселенская, космическая картина одновременного духовного, мистического порыва к реальности благой вечности. Духовное устремление на путях к вечности здесь всецело передается через изображение телесных движений людей и ангелов: их кажущейся неподвижности и несказанной духовной глубины взора. «...шествие праведников выражается исключительно их глазами; в них глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели. Физической неподвижностью передается необычайное напряжение и мощь

духовного подъема» [191, С.26-27]. Изображение телесности в иконе призвано передать событие космического масштаба христианства – преобразование, изменение онтологического статуса телесности человека в результате его контакта с Богом.

Понятие тела в иконе может быть выражено категорией «бестелесная телесность», которая в изобразительной практике отражается в трансформации его пропорций. Черты лица и «рисунок тела» удлиняются, руки и ноги изображаются тоньше, чем в реальности. В этом находит свое выражение инаковость трансцендентного. Л.А. Успенский, исследовавший философские и духовно-мистические основы иконы, так характеризует изображение тела в иконе: «Икона есть образ человека <...> плоть его изображается существенно иной, чем обычная тленная плоть человека <...> Если благодать просвещает всего человека, так что весь его духовно-душевно-телесный состав охватывается молитвой и пребывает в божественном свете, то икона запечатлевает этого человека, ставшего живой иконой, подобием Бога» [194, С.132]. Телесность иконы отрицает ярко выраженный биологизм, резкие, эксцентрические движения, эмоциональный надрыв, страдание и боль. Все говорит об изображении тела надмирного, пост-бытийного, пребывающего в состоянии гармонии, духовного равновесия. «В этих строгих ликах есть что-то, что влечет и в то же время отталкивает. Их сложенные в благословении персты зовут нас и в то же время преграждают нам путь: чтобы последовать их призыву, нужно отказаться от целой большой линии жизни, от той самой, которая господствует в мире» [191, С.35]. Тело человека на иконе превращается, вторя словам христианской антропологии, в «храм Бога».

Итак, телесность в иконе являет собой специфический феномен, соединяющий антиномичные по отношению друг к другу духовное и материальное начала, которые интерпретируются в художественном образе, рождая при этом особую практику представления и визуальной репрезентации тела. Остановимся подробнее на рассмотрении «иконной

телесности» в ее отмеченных выше трех модусах: тело Бога (*corpus Dei*), тело ангела (*corpus angelus*) и тело святого (*corpus sancti*).

1. Тело Бога (*corpus Dei*).

Как возможно изобразить телесность Бога, по сути своей непостижимую и поэтому неизобразимую, не уйдя при этом в полное уподобление, смешение образов человека и Бога, в стирание границ между материальным и идеальным? Пребывание нетварной телесности на грани антропоморфоза, одновременного соединения божественного и человеческого, отражается в иконе при изображении Бога. В этом ей помогает материал культуры, уровень развитости и восприимчивости эстетического чувства, понимания идеального, присущие той или иной эпохе.

Традиционно мыслители, защищающие правомочность существования икон, и их исследователи, как светские, так и религиозные, в подтверждение изобразимости Бога приводят историю появления иконы Спаса Нерукотворного. История эта имеет двойное содержание. В православной традиции это изображение связывается с именем царя Эдессы Авгаря V Уккамы. Посланный им художник не смог изобразить Христа, тогда он умыл лицо, отёр его платом, на котором остался его лик, и отдал его художнику. В католичестве же существует другое предание об иконе Нерукотворного Спаса. Согласно ему, некая Вероника, сопровождавшая Христа на пути к Голгофе, подала ему плат, которым бы он мог утереть с лица пот и кровь; так и появилось изображение [194, С.25]. Несмотря на различия в преданиях, само наличие этого образа явилось фактом, подтверждающим возможность изображать телесность Бога (*corpus Dei*).

На уровне христианской богословской мысли возможность изобразимости Бога в его телесности подтверждается двумя доктринальными установками: фактом Боговоплощения и соединением во Христе божественной и человеческой природ. За основу, раскрывающую суть происшедшего, здесь можно взять слова: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как

Единородного от Отца» (Ин.1:14). Иначе говоря, в образе Христа, с точки зрения христианства, Божество и человечество, разделенные онтологической пропастью, оказываются воссоединенными. Именно такое единство икона и пытается передать в образе «тело Бога». В.Н. Лосский, русский религиозный мыслитель, один из родоначальников «неопатристического синтеза», так описывает «механику» взаимоотношения духовного и материального: «Божественные энергии излучаются Божеством Христа и пронизывают Его человечество, отчего оно и обожено с самого момента воплощения; как раскаленное железо становится огнем, и все же остается по своей природе железом» [134, С.269].

В целом, духовно-мистический посыл возможности изображения «тела» Бога на плоскости иконы выражается Иоанном Фессалоникийским, византийским богословом VIII века и сторонником иконопочитания, таким образом: «Мы делаем иконы тех, кои были людьми и слугами Божиими и носили плоть. В телесном виде мы изображаем не бестелесные какие-либо существа. Если же мы делаем иконы Бога, то есть Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа, то мы изображаем Его так, как Он был видим на земле, находясь между людьми» [105]. С течением времени, конечно, эта «логика возможности изображать» изменилась, тому свидетельство появление икон Бога Отца («Отечество»), телесный образ которого в традиции христианства всегда оставался таинственным и визуально неявленным, и изображений ангелов, согласно преданию облакавших в видимый образ, а не всецело обладавших «нашей плотью».

Получилось так, что умозрительные вопросы о природе Бога и Ее соотношении с телом, нашли прямое выражение в рамках культуры и ее визуальных артефактах. Тому пример, Византия с ее иконоборческими спорами, суть которых касалась вопроса изобразимости/ неизобразимости Божества.

В иконоборческом движении проявилась противоречивость тенденций развития византийской культуры той эпохи. Спор стал проявлением

внимательного и осторожного отношения к соблюдению чистоты христианства. Во многом он был рожден интеллектуальной средой Византии того времени, которая была занята выработкой доктринальных положений христианского учения. Но, кроме того, здесь проявилось чувство эстетического эпохи. Произошла четкая градация образа между его сакральностью и профанностью. В любом изображении трансцендентного стали видеть черты смешения указанных сфер, в этом коренились причины недоверия к нему. Это сразу же нашло отклик непосредственно в искусстве и творческой деятельности. Иконоборчество свело, как отмечают многие исследователи, все многообразие изобразительной тематики к геометрическому рисунку, орнаменту, также внимание художников было направлено на изображение пейзажей, животных, мирских праздников и обыденной жизни, что обедняло эстетическое мировоззрение, чувство прекрасного. Сакральный образ перешел в разряд невозможного к изображению, но присутствующего в контексте культуры как герметичная, неизменная ценность, наличие которой может быть осознанно только ментально, но не визуально.

Спор о изобразимости трансцендентной телесности в Византии способствовал развитию эстетических теорий образа. То понимание образа, что стало свойственным христианской культуре, появилось в указанную эпоху и соединило в себе ее религиозно-онтологические и морально-этические идеи.

Конечно же, победа иконопочитателей благотворней сказалась на развитии христианской культуры в целом, т.к. она позволило раскрыть не только вербально, но и визуально христианское понимание красоты. Образно-символическое мышление, образовавшееся посредством этого, определило расцвет византийской культуры после IX века, что выразилось, в том числе, и в уровне исполнения иконных образов.

На менее широком, локальном уровне спор об изобразимости телесности Бога был продолжен в XVI-XVII вв. в русской интеллектуальной среде. Его основной вопрос – возможность визуализации образа Бога Отца.

Появление данной тематики в контексте русской культуры связано с постепенным установлением тесного контакта с европейской культурой и ее эстетическими установками. Если для русского искусства и восприятия прекрасного в XIV-XV вв. была характерна ориентация на духовно-символические смыслы изображения, которая не требовала визуализации «тела Бога» в персонифицированной фигуре, то со второй половины XVI в. тенденция меняется на противоположную. Русская культура, встретив европейскую художественную традицию, которая подкреплялась соответствующими эстетическими теориями образа, восприняла идею необходимости персонифицировано изображать Бога, с точки зрения его телесности, в облике старца. Таким образом, спор об изобразимости Бога Отца в контексте русской культуры во многом явился отражением ее встречи с западным пониманием прекрасного и идеального и практиками их визуализации.

В целом, в вопросе изобразимости/ неизобразимости «тела Бога» столкнулись две тенденции в понимании «иконного тела»: иератический, священный символизм и аллегоризм [194, С.264-265]. Первый скептически относился к телесной изобразимости Бога-Отца, имея традиционную отсылку лишь к визуальному образу Воплотившегося, а в остальном же всецело основывался на выражении: «Бога не видел никто никогда» (Ин.1:18). Второй же стремился выразить на плоскости иконы христианские мистические «видения невидимого», телесный образ ипостаси Бога плотью не явленного. Икона Бога Отца, поэтому, есть попытка предельного отражения трансцендентной телесности, полностью основывающееся на умозрительных построениях духовно-мистической традиции христианства и на представлениях о трансцендентном той или иной культурной традиции.

2. Тело ангела (*corpus angelus*).

Тема изобразимости трансцендентной телесности, невидимого, в мире видимом продолжает свое развитие в визуализации на иконе тела ангела (*corpus angelus*). Икона в этом в случае являет собой феномен вхождения, наличия идеального в материальном. «Тело ангела», как и выше «тело Бога» - стремление к чистому отражению антропологических и культурологических интенций христианства, охватывающих и возводящих телесность материальную к своему первообразу.

При этом нужно учитывать, что прямое и всестороннее описание ангельского бытия в христианских священных текстах отсутствует. В связи с этим, имеющиеся представления о природе ангела тесно связаны с культурным контекстом, с представлением об идеальном и эстетически значимом. Иными словами, изображения ангельской телесности разнятся в зависимости от культуры и представлений о трансцендентном того или иного народа. Поэтому стоит говорить об определенной осторожности в рассуждениях и визуализации в иконе ангельской телесности; должны исключаться какие-либо грубые, материальные характеристики.

Само слово «ангел» в переводе с греческого означает «посланец, вестник» [26, С.9], что косвенно указывает на его положение в структуре христианского мироздания сопричастным миру идеальному, но, в то же время, и открытым миру материальному. В традиции такое «срединное» положение ангела подчеркивается: он существо сотворенное, ограниченное временем и пространством, но и духовное; неслучайно в этом смысле выделение средневековыми «космологами» отдельного ангельского неба в иерархии универсума. Дионисий Ареопагит так рассуждает об этом: «Они (т.е. ангелы) первые многообразно причаствуют Божеству и первые многообразно раскрывают богоначальную сокровенность, а потому помимо всех <...> они избранно удостоились, что богоначальное озарение прежде всего на них изливается и через них переходят к нам превышающие у нас откровения» [100, С.104].

Традиция призывает понимать ангелов как слуг Бога, кроме того, и как защитников человека. Об этом свидетельствуют Августин Аврелий и Иоанн Дамаскин: «...Его (Бога) служители и вестники (т.е. ангелы), которые, будучи бессмертно блаженными, наслаждаются Его непреложною истиной, - слушают, что должно быть сделано, и немедленно и без затруднения начинают проводить, что должно быть проведено, в область видимого и чувственного» [100, С.144-145]. «Они (т.е. ангелы) пребывают на небе и имеют одно занятие: воспевать хвалы Богу и служить божественной Его воле» [100, С.181].

В христианстве момент появления ангельского бытия сокрыт в словах: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт.1:1). Под словом «небо» и понимается ангельский мир. Специфичность его творения отмечает немецкий мистик Якоб Бёме: «Слово сотворил ты должен разуметь, как если бы было сказано стягивать воедино или собирать воедино, подобно как собрана воедино земля» [100, С.358]. Кроме того, Августин Аврелий в своем трактате «О граде Божьем» утверждает, что ангелы «суть тот свет, который получил наименование дня...» [100, С.149]; они сотворены светом и просвещены, чтобы жили разумно и блаженно.

Иоанн Дамаскин на страницах своих трудов дает определение ангельскому бытию: «ангел есть сущность, одаренная умом, всегда движущаяся, обладающая свободной волею, бестелесная, служащая Богу, по благодати получившая для своей природы бессмертие, каковой сущности вид и определение знает один только Создатель» [100, С.179]. Иными словами, это определение открывает, что находящее отражение на иконе «тело ангела», кроме «утонченности», имеет в своей сущности «умную» природу. «Умное» существо ангельской телесности открывается духовному созерцанию. Оно доступно для описания, но путь к нему лежит через работу духа и икона в случае изображения ангела пытается дух «оплотнить». Этот процесс «оплотнения», как уже отмечалось, тесно связан с культурным

контекстом и представлениями о природе и образе идеального, присущими тому или иному народу.

Вместе с тем, в рамках христианства ангельское бытие не обладает вечностью. Оно – как бытие духовное, не связано с состоянием изменения, как тварное – испытывает перемены. Ангел обладатель «утонченной телесности»: он нематериален по отношению к человеку, а к Богу – вполне вещественен. «Утонченной телесностью» в своих «Духовных беседах» Макарий Египетский, христианский аскет IV века, характеризует всякое творение: «...и ангел, и душа, и демон, по собственной природе своей, есть утонченное тело» [100, С.189].

Появление изображений ангельского бытия в контексте культуры основывается на мистических видениях. При этом можно сказать, что христианская ангелология онтологична, т.к. ангелы являют себя человеку в форме, доступной чувственному восприятию. За ними признается специфическое тело, которое часто понимается как эфирное, световидное, огневидное, ветровидное [100, С.12]. Кроме того, условием изобразимости «тела ангела» на иконе являются: сотворенность и открытость ангельского бытия, обладание им пространственных и темпоральных характеристик.

Всякая телесность с точки зрения христианства является проникнутой генерализирующей, выстраивающей иерархию тел, связью: всякое тело тварное в своей структуре объявляется обладателем некоего элемента, «искры» от нетварного. Изображая по сути явления материальные, можно прикоснуться к этому трансцендентному элементу. Идея идеального явно и неявно присутствует в рамках процессов культуры.

К характеристике онтологического статуса ангела непосредственно обращалась русская философия начала XX века (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, Л.П. Карсавин, А.Ф. Лосев и др.). При этом нужно иметь в виду, что проблематика ангельского бытия в философии разрабатывалась с учетом религиозных наработок; по сути, происходило новое прочтение традиции христианства. В этом смысле интересно обратиться к рассмотрению взгляда

на ангелологию А.Ф. Лосева, который рассуждает о ней, исходя из своей установки на феноменологию мифа. Оставаясь содержательно верным традиции, он понятийно по-новому ее раскрывает, посредством этого находя новые лакуны смысла.

Мыслитель начинает свой разбор с генерализирующего утверждения, вокруг которого впоследствии и будут складываться смыслы: «В первозданной сущности ничего не может быть такого, чего не было бы в мифической перво-сущности. Инобытие есть только частичное повторение бытия» [130, С.234]. Так линия встречи с традицией располагается на плоскости установления, выявления онтологических связей, параллелей между перво-сущностью, равно Богом, и первозданной сущностью, ангельским бытием, которое являет себя погруженным в первичное, божественное. Подтверждением тому выступает соотнесение традиционной, нашедшей еще свое выражение в средневековой мистике (Дионисий Ареопагит и др.), триадической структуры мира ангелов с «Триадой перво-сущности». Как «перво-сущность» троична (триада перво-сущности: Одно (Основа), Сущее (Бытие, Форма), Становление (Действие)), так ангельское бытие трехсоставно: I: Серафимы, Херувимы, Престолы; II: Господства, Силы, Власти; III: Начала, Архангелы, Ангелы. Первый уровень ангельского мира, являясь самым приближенным к Богу, тем самым характеризуется как основа последующих, второй – повествует о функциональном, энергийном отражении качеств ангельского бытия вовне, а третий – непосредственное осуществление указанных качеств в сферу материального, нисхождение невидимого в видимое.

Мир ангельской, «бесплотной» телесности, по мысли А.Ф. Лосева, оказывается диалектически необходимым. Каждая вещь или явление нуждается в своем диаметрально противоположном «двойнике», так и телесность находит такого «двойника» в «бестелесной телесности», раскрывающей свое содержание через умозрительную сущность. В связи с этим мыслитель делает интересный переход к трансцендентальной

философии, в которой, по его мнению, «место ангельского занимает трансцендентальная схема и вообще вся смысловая сфера» [130, С.236]. Тогда получается, что «категория» Канта или «эйдос» Гуссерля являются внутренне «опустошенной» ангелологией, т.к. они осмысливают и оформляют все бытие и поэтому аллегорически могут быть названы «хранителями» смысла.

Сущность ангельской телесности Лосевым связывается не только с «умом», отождествляемым со светом, но и с огненной природой. «Тело ангела» – это «умный пламень»; «огонь» здесь являет некую силу, потенцию, нечто бытийственное. А в целом ангельский мир предстает как некое сферическое вместилище Бога: «бытие самозамкнутое, возвращающееся само на себя» [130, С.249]. Получаем утверждение «всего во всем», присутствия телесности ангела в телесности Бога, что наводит на мысль об одновременной взаимной изобразимости.

Таким образом, через обращение к осмыслению ангельского бытия А.Ф. Лосевым, мы приходим к мысли, что при его изображении происходит визуальное явление в контексте культуры смыслового пласта, связанного с идеей Бога. Одновременно с этим нужно учитывать, что изображение «тела ангела» обусловлено не только сферой веры, но и контекстом культуры, уровнем развития в ней искусства и представлений об идеальном, присущих той или иной национальной традиции. Примером этого являются различия, имеющиеся в изображении ангельского бытия в разных христианских странах.

3. Тело святого (*corpus sancti*).

Тело непосредственно человека в иконе – тело святого – имеет, в первую очередь, окраску духовной чистоты и молитвенного настроения. Изображение тела в этом случае есть визуальное отражение слов христианской традиции: «наши тела – храм живущего в нас Святого Духа» (1Кор.6:19). Так профессор В.А. Подорога в «Феноменологии тела» замечает, что икона являет собой событие перехода «в пространство святости» [165,

С.175], в этом он видит и правомочность специфических трансформаций тела в ней. Главным здесь становится момент перехода лица в лик, оборачивания/выворачивания телесного во вне-/ино- телесное. Иными словами, происходит рождение нового человека, восходящего к «человеку трансцендентному», «телу святого», предполагающему непосредственное со-бытие с Богом. Выражение этого можно видеть в учении о человеке в христианской мистике исихазма с ее идеей «обожения» человека. Преображенный, «обоженный» человек – герой иконописных изображений. Здесь мы имеем передачу посредством образа в художественную культуру духовно-мистического посыла текстов исихастов.

В духовной практике исихазма и основывающейся на ней синергийной антропологии сокрыт особый взгляд на человека и его назначение. С.С. Хоружий видит в нем выражение в чистом виде «бытийной ситуации человека» [217, С.277]. Человек здесь являет собой духовную, неразложимую на части целостность, пребывающую в динамическом состоянии, направленном к обретению полноты бытия и выходу к бытию иного. Процесс «обожения» человека, результат которого изображается особой телесностью на иконе, имеет в своей основе разграничение в Боге сущности и энергии [133, С.441]. По этому поводу обратимся к «Триадам в защиту священно-безмолствующих» Григория Паламы, где в одной из них он об этом пишет: «если есть приобщающееся Богу, а сверхсущая сущность Бога совершенно неприобщима, то значит, есть нечто между неприобщимой сущностью и приобщающимся, через что они приобщаются Богу» [55, С.325]. Человек, духовно ищущий Бога, соприкасаясь с ним, познает Его через «энергии» и становится причастным Ему через них, что ведет к преобразению, превращение телесности в бестелесное «*corpus sancti*» иконы.

Исходной, «точкой выхода» для «обожения» человека является предельная его открытость и признание ценности своего внутреннего «я». «Открытость предполагает трансцендентный горизонт бытия» [217, С.289] - замечает С.С. Хоружий. Свою открытость человек обретает вместе с

личностью. Наличие внутреннего мира личности, жизни духа дает человеку ощущение и уверенность в наличии бесконечного, трансцендентного ему, но частично похожего, бытия. Так С.С. Хоружий определяет человека как «онтологически чреватое бытие: ищущее преодолеть себя» [217, С.407]. Он сущностно открыт для «обожения», для шага вовне.

Следующий этап пути – «собрание себя», постулирование себя как целостности. С одной стороны, аскетическая мистика исихазма предполагает сознание абсолютной ценности личного духовного пути и ответственности за него, с другой же, всякое индивидуальное должно быть вписано в целое. «Человек рассматривается здесь как первичная и неразложимая онтологическая величина, «онтологическая точка», не допускающая в себе подразделений» [217, С.292]. Итогом «собрания себя» получаем духовную практику удержания мысли, ее очищения от всего мирского. Григорий Палама образно описывает такое состояние: «Так в напряженной молитве, когда разгорается нечувственный огонь, зажигается умопостигаемая лампада и томление ума вспыхивает воздушным пламенем духовного видения, тело тоже странно легчает и разогревается до того, что, по слову изобретателя духовных восхождений (св. Иоанна Синаита), при взгляде на него кажется словно вышедшим из жара чувственной печи» [55, С.94].

Процесс «обожения» предельно динамичен. Динамизм этот отражается через синергию, соработничество направленности Бога к человеку и человеческой воли к встрече с энергиями Бога; антиномичное отношение «зова – отклика». Два горизонта бытия, связанные «энергийной» связью, стремятся друг к другу и достигают единения, в то же время, каждый из них не перестает быть собой, отличным от своего иного порядком бытия. Соединение человеческого и божественного в «обоженном» *corpus sancti* иконы есть «превосхождение естества», изменение горизонта бытия человека.

«Точка» итога пути «обожения» - со-бытие, энергийное единение человека с Богом. Поскольку энергии Бога являются нетварными, получаем

соединение бытия нетварного с тварным, преобразование последнего. Как отмечает С.С. Хоружий: «В обожении осуществляется прямая связь, непосредственное взаимодействие Бога и человека» [217, С.308]. Природа этой встречи двух планов бытия имеет созерцательный характер, некое мистическое «созерцание-соединение» (*theoria*, «феория»). Человек предстает тем средством, «коммутатором», что оказывается должным соединять мир тварного с нетварным, осуществить «глобальную трансформацию здешнего бытия, его всецелое и коренное преобразование» [217, С.311]. Но все же, нужно учитывать, что человек в результате «обожения» не всецело меняет свой бытийный план, он лишь «касается» трансцендентного. Духовные явления в мир здешний входят иносказательно, так и в иконе телесность святого изображается символично, намеком на соприсутствие реальности иного.

В рамках иконы «тело преображенное» оказывается способным быть сопричастным Богу. В этом процессе оно «скрадывается», истончается, полностью подчинившись власти ума, духовной, созерцательной части естества человека. «Так и духовная сладость, переходящая от ума на тело <...> тело преображает, делая его духовным, так что оно отбрасывает злые плотские стремления и уже не тянет душу вниз <...> от чего и весь человек становится тогда «духом» [55, С.175]. Такую попытку изобразить «бестелесную телесность» мы и видим в иконе. Здесь тела изображаемых словно парят в пространстве, иллюстрируя слова христианской традиции о человеке как хрупком сосуде (2Кор.4.7), что также отражает понимание тела в христианской культуре.

Отмеченная символичность изображения телесности в иконе также тесно связана с контекстом культуры. Само присутствие тела в рамках иконы указывает на то, что она является не только феноменом сакрального, оторванного от имманентного человеку мира, но и имеет непосредственное предметное присутствие в нем. Природное и культурное применительно к иконной телесности не вступают в противоборство между собой. В ней

находит отражение единство идеального, трансцендентного с творческой деятельностью человека, имеющей воплощение в артефактах культуры.

«Иконное» тело, рассмотренное тройко, через телесность Бога, ангела и человека, в первую очередь, заявляет о своей духовной природе, выражая тонкую грань со-присутствия невидимого в видимом. По сути, тело теряет свою материальность, превращаясь в сакральную телесность, что отражает мистическую иерархию телесного восхождения: «тело святого», «тело ангела» и «тело Бога».

Проблематика телесного в аспекте выявления ее видимого и невидимого начала занимала одну из ключевых ролей в философии феноменологического движения (в основном французского: М. Мерло-Понти). «Тело» иконы имеет много общего с концептом «феноменального тела», как предельной абсолютизации опыта переживания телесности. Также сам факт правомочности изображения такого «сакрального тела» феноменологически раскрывается как стремление визуально отразить событие встречи с чистой первичностью бытия.

В этом контексте призыв Э. Гуссерля вернуться непосредственно к вещам (феноменам мира) предстает обращением, исходящим от иконы, вернуться к телу в его перводанном, уходящем к трансценденции, смысле. «Телесность» в иконе и «феноменальное тело» соприкасаются друг с другом в обоюдном утверждении тела как предельно духовного явления, в то же время, не теряющего связь со своей материальностью, выраженностью в мир, в контекст культуры. Иконная телесность служит проявлением соприкосновения человека с принципиальной первичностью. Отражение этого полнее выражается в изобразительном искусстве, чему пример и есть икона.

Кроме того, утверждение феноменологии о том, что художественное творчество, живопись, способны отразить первичную структуру мира, целостное мироощущение наводит на мысль о правомерности изображения телесности Бога, ангела и человека на иконе. Здесь можно вспомнить образ

художника, из которого рождается мир, из «Ока и духа» Мерло-Понти. Он словно помещает свое тело среди вещей и явлений мира, они оставляют на нем свои следы, подобию, которые он возвращает зрителю, вновь актуализируя их, через создаваемые им произведения [163, С.48]. Феноменология живописи, как и телесность в иконе, открывают у человека специфический ракурс видения. Его Мерло-Понти характеризует похожим на восприятие, но отличающимся особой чувствительностью к приятию мира, как бытия в нем, так и восхождения к первосмыслу [147, С.22]. Образно говоря, дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах.

Такое видение по сути своей онтологично, способно отражать бытие образами, не используя понятий, без слов которых смысл оказывается расположенным между линиями и пятнами красок. Оно доходит до истоков, высвечивает первичный контакт человека с миром, о чем говорит «феноменология восприятия» Мерло-Понти, возводя его к созерцанию трансцендентного, как это делает икона. «...Живопись пробуждает в обыденном видении дремлющие силы, тайну предсуществования» [147, С.44]. Визуальный образ – открытие дверей к постижению глубин бытия. Плоскость такого образа становится внутренним внешнего и внешним внутреннего. В этом сложном соприкосновении рождается специфический универсум духовно-телесных сущностей, подобий, обладающих действительностью и не теряющих налет надмирности.

Пространством пребывания описанного образа телесного и процесса его видения является предметность культуры, выражаемая в творениях человека. Специфичность явлений и вещей культуры заключена именно в такой одновременной фиксации духовного и материального в их смысловой связи. Культура – «вторая природа» человека, среда обитания, создаваемая посредством вербализации и вещного оформления смыслов и идеалов, присущих тому или иному обществу. Отмеченная выше специфика иконной телесности является, кроме всего прочего, этому подтверждением.

Итак, если ранее мы установили, что «иконный лик» подтверждает важность личностного подхода в толковании иконы как феномена культуры, то «иконная телесность», рассматриваемая с мировоззренческих и аксиологических позиций, являет собой визуальный концепт «нового», духовного человека в его целостности с точки зрения христианства.

Кроме того, смысловая значимость отмеченных нами выше трех концептов в понимании «иконного тела» имеет двоякий характер. С одной стороны, это позволяет глубже подойти к пониманию оснований христианской культуры и процессов ей присущих. Бог, принявший телесное обличье, ангел, имеющий «умную, «бестелесную» телесность, и «преображенный» человек христианской традиции – все это факты проявления посредством творческого посыла индивидуального человека представлений об идеальном в определенном культурном контексте. Так специфика понимания телесности христианством становится частью явлений культуры. Иными словами, всякое проявление тела на изобразительной плоскости оказывается тесно связанным с уровнем развития эстетического сознания той или иной эпохи, с уровнем развития художественной техники изображения. Также в рамках культуры рождается запрос на создание такого сакрального визуального образа и воспитывается человек способный его создать и другой – могущий осознанно воспринять.

Глава 3. Эстетика художественной формы иконы

В данной главе речь продолжает вестись о структурных элементах иконоческого изображения. Однако теперь внимание сосредотачивается на тех, что имеют непосредственную связь с художественными практиками, присущими культуре («пространствование» иконы и ее свет и цвет). Посредством эстетического подхода к отмеченным элементам изображения иконы происходит установление контакта между пониманием иконы как сакрального образа и явления культурной предметности.

Обращение к пространственно-темпоральным и колористическим характеристикам иконы до-создает целостную картину ее как антиномичного явления, т.к. являет сакральную предметность (невидимое) непосредственно оформленным посредством привлечения видимых изобразительных средств и поэтому присутствующим в рамках культурного контекста в виде произведения искусства.

3.1. Пространствование («хронотоп») иконы и его связь с культурной традицией.

Икона, с одной стороны, как специфическое явление культуры, с другой, как пример визуальной репрезентации целостного христианского мировоззрения, рождает специфическую методику создания, очерчивания, пространства и времени. По сути, здесь имеет место особая практика взгляда на основы функционирования любого мира. Речь о пространственных и темпоральных характеристиках иконоческого изображения предполагает конкретизацию посредством художественного образа и изобразительных практик присущих культурному пространству мистического опыта духа человека, до конца невидимого, а лишь угадываемого. Если доктринальные положения имеют форму выраженных вербально, строгих дефиниций и утверждений, то с помощью образа происходит более широкое их раскрытие, что обуславливается использованием элементов и практик культуры, которые наиболее близки эстетическому сознанию той или иной эпохи.

С такой точки зрения икона рождает «хронотоп», единство пространства и времени в их идеальных модусах, присущих спектру духовного видения, в то же время, находящих отражение в контексте культуры с характерной для нее совокупностью ценностей и идеалов прекрасного. Тем самым, икона предоставляет нам пространственно-временной код христианской ментальности и культуры.

В философско-культурологическом смысле категорию «хронотоп» ввел в научный оборот М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Здесь при ее характеристике мыслитель подчеркивает указанную неразрывную связь времени и пространства, дословно переводя понятие как «времяпространство» [22, С.234-235]. Связь эта имеет характер пересечения темпоральных и пространственных смысловых планов в рамках произведения искусства, и в целом явлений культуры, в результате которого происходит рождение некоего самостоятельного явления, мира.

В свою очередь икона оказывается расположенной на границе. Это выражается в том, что отражение пространства и времени в ней не является полной «калькой» с этих же характеристик идеального бытия. Оно не сводится к далекому от истины наивному отражению невыразимого, но в то же время, и не теряет с ним связи, которая предстает как взаимопроникновение, что делает его определенной возводящей ступенью (отношение сущность-явление). Итак, остановимся на характеристике «иконного хронотопа».

Указанное Бахтиным единство пространственных и темпоральных характеристик, лежащее в основе хронотопа, применительно к иконе будет иметь следующий вид. Пунктом принципиальной связи, пространства и времени в иконе является попытка отразить вечность, войти, пребывая на «клочке» нашего времени, в «сверхвременность безвременного». Здесь имеет место специфическая практика «поимки» невидимого в видимом средствами последнего, присущая культуре, пережившая в своем развитии этап

христианизации. Прослеживание линий этой методологии мы начнем с обращения к «пространству» иконы.

Встреча с иконой поражает созерцающего ее в первую очередь своей необычной организацией пространственности, противоречащей современному взгляду, основывающемуся на линейном, перспективном восприятии мира. Взглянув на любую икону, например, можно заметить, что здесь ракурсы тел, которые следовало бы изобразить в перспективе, исключаются или одновременно изображаются и сами поверхности и их невидимые части. В этом есть свои преимущества, что заключаются в придании особого единства изображению. С другой стороны, таким образом происходит создание некой выделенной реальности, которую П.А. Флоренский характеризует как «своеобразную, насквозь организованную, нигде не безразличную, имеющую внутреннюю упорядоченность и строение» [212, С.81]. Аналогичную мысль можно найти в феноменологии М. Мерло-Понти, в его утверждении, что «картина как произведение искусства не существует в пространстве, где она живет как физическая вещь и окрашенное полотно» [148, С.370]; она создает свою пространственность.

Основой такого подхода является стремление посредством иконы отразить приближенную к нему идеальность, не исключая при этом предметности культуры. Образно говоря, икона, создающая свое пространство, тем самым идет путем разгадки мира как «сакрального явления».

Теория христианской культуры стоит на утверждении принципиальной неадекватности изображения изображаемому: визуальный образ не может и не должен отражать всю полноту духовного опыта. Икона, говоря словами Дионисия Ареопагита, пытается донести до созерцающего «неподобные подобия». Для этого и создается особый рельефный «иконный язык», располагающийся на плоском полотне, лишенном имманентной нам объемности. При восприятии пространства иконы имеет место перенос от чувственного, представленного в виде красочных пятен, к умозрительному,

как пишет Григорий Нисский: «нужно посредством него (т.е. чувственного) следовать к узрению заключенной здесь духовной идеи» [35, С.121]. Пространство иконы образно, оно есть передача в контекст культуры в сгущенном виде духовного опыта.

В толковании «пространства» иконы сложилось «геометрическое» понимание, вскрывающее, сокрытую в перспективной схеме рисунка, структуру мира, оказывающуюся обратной миру обыденного (П.А. Флоренский, Б.В. Раушенбах, Л.Ф. Жегин, Г.К. Вагнер и др.). Как замечает Флоренский: «...изобразительные искусства необходимо подчиняются геометрии, поскольку имеют дело с протяженными образами и протяженными символами» [209, С.81]. Пространство иконы в его специфике улавливается в его особой, «обратной» перспективной организации. Человек, визуально столкнувшийся с иконой, замечает это сразу. Особая организация пространства оставляет у него ощущение обращенности к себе иконы, будто не он на нее смотрит, а, напротив, она: «окно в мир горнего». Не случайны, в этом смысле, слова О. Шпенглера, что «проблема перспективы есть проблема метафизическая», она отражает то, как человек, находящийся в культуре, «переживает опыт глубины, то есть неожиданное возникновение некоего ему одному принадлежащего мира...» [224, С.344].

В этом смысле культура предстает «вторым сознанием» человека, сферой его интеллектуальной жизни, которая не пассивна, но активна, направлена к выражению своего творческого, созидательного порыва. Использование в иконе «обратной перспективы» является речью в защиту того взгляда на мир, с его вещами и явлениями, что присущ христианской культурной традиции. Иными словами, человек, живущий в ту или иную эпоху, склонен выразить в контексте культуры общепринятое мировоззрение, господствующее эстетическое сознание.

Вместе с тем, Л.Ф. Жегин, теоретик искусства и исследователь иконописи как изобразительного явления, видит в пространственности иконы, находящей выражение в «обратной перспективе», постулирование

самостоятельной реальности [80, С.42-48]. В более позднее время советский историк искусства Г.К. Вагнер продолжает эти рассуждения. Для него события «священной истории», традиции христианства, не могут происходить вне пространства, но только иконописца мало интересует глубинная его проработанность; он имеет перед собой умопостигаемый образ идеального [38, С.111]. Здесь «обратная перспектива» - методология организации художественного пространства иконы.

Как и Флоренский, так и Раушенбах, обращаясь к исследованию иконы, отмечают особую организацию пространства в ней: первый говорит об «обратной перспективе» [209, С.47], второй – об аксонометрии, «обратной перспективе» и частично «линейной» [171, С.82]. Пространственные превращения, «оборачивание», постулируются как достоинства иконы, сознательный прием, художественный расчет. Так Е.Н. Трубецкой пишет об «архитектурности нашей религиозной живописи»; здесь «каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру» [191, С.31]. Главное, на что оказывается нацеленой «обратная перспектива», заключается в попытке посредством нее отразить пространство в его целостности. Упор не на «казание», а на целостное «видение», что есть одномоментное «схватывание» явления или вещи, сочетающееся с определенным духовным, мистическим посылом к этому.

Итак, оба мыслителя для характеристики «пространства» иконы обращаются к анализу особенностей используемой в ней перспективы. Так Флоренский задается вопросом о естественности «линейной» перспективы, по сути, занимаясь апологетикой «обратной». Мыслитель прослеживает смысл любой перспективы, видя его в том, что она «...выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости» [209, С.48]. Некое третье, что стоит между человеком воспринимающим и миром воспринимаемым. То, от чего иконе получается уйти посредством «обратной перспективы»,

максимально приближенно отражая мистическое соприкосновение с реальностью идеального.

«Линейная» перспектива принципиально отвергается Флоренским из-за своей предзаданности ракурса взгляда, его статичности и «чертежности». Она – помеха на пути к отражению вещи в своей сути, одна из возможных «орфографий», подходов к визуальному восприятию действительности, основывающаяся на утверждении субъективности. Также и М. Мерло-Понти в своей феноменологии восприятия визуального образа выступает против единственности исключительно перспективного взгляда. Он пишет: «...нет такой проекции существующего мира, которая учитывала бы все его аспекты и могла бы заслуженно стать фундаментальным законом живописи...» [147, С.33].

«Обратное» пространство иконы символично, оно намекает, «описывает» лишь «сгустки бытия», имея его цельность постоянным идеалом, к которому стремится. Об этом пишет Флоренский: «От действительности – к картине в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз – творящим разумом художника, а потом – разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину» [209, С.88]. Так и А.И. Лапин, российский исследователь фотографии, отмечает, что «икона не ставит целью иллюзорность пространства» [109, С.61], т.к. оно в ней изначально условно.

На символический характер изображения, как отмечает П.А. Флоренский, влияет сложность перенесения на его плоскость пространственного многообразия действительности, в том числе и идеального бытия в случае с иконой. Здесь нужен особый подход к пониманию отражения идеальных характеристик и свойств на плоскости имманентного нам мира, на иконе как явлении культуры. Иными словами, в пределах ее изображения должен быть создан особый мир, обладающий своей специфической пространственной целостностью.

Вместе с тем, любая попытка изображения есть разрушение формы изображаемого. Поэтому невозможно полное подобие действительности, что мы и видим на иконе. Сама она – «символ символа», а изображаемое на ее плоскости являет себя как символ, «кожа вещей», как называет его П.А. Флоренский, некое «плоскостное» выражение пространственных характеристик идеального бытия [209, С.86].

Если Флоренский рассуждает об «обратной перспективе» как основе пространственности иконы, то Б.В. Раушенбах, исследовавший особенности ее композиционного строения, такой основой видит аксонометрию, «перцептивную» перспективу [171, С.84]. Своей концепцией Раушенбах, как человек точной науки, подтверждает не правомерность сведения всего пространственного многообразия визуального искусства, в нашем случае иконы, лишь к применению «линейной» перспективы. Он замечает, что цель иконы как предмета культуры, так и сакрального артефакта – помогать в молитве человеку, концентрировать его внимание на Боге. Поэтому изображение ее должно уменьшать расстояние между стоящим перед ней человеком и им самим. Аксонометрия как раз и вызывает у смотрящего чувство предельной близости между ним и изображаемым. Исходя из этого, для иконы характерно такое приближающее, аксонометрическое пространство.

Таким образом, характеристика «пространства» иконы приводит к анализу изображаемой в ней глубины. Икона призвана отражать близкое, неглубокое пространство. По сути, здесь мы имеем специфическое размещение плоского рисунка на плоском полотне иконной поверхности. Похожее «плоскостное» решение глубины можно найти в трактовке возможностей репрезентации пространственных характеристик в феноменологии М. Мерло-Понти.

Он с «сомнением» подходит к этому понятию. Для него глубина предстает как «внеположенность» вещей [163, С.49], что обозначает зависимость первой от точки зрения. В чистом виде вещи никогда не бывают

друг позади друга. Но из-за того, что мы обладаем телом, одной из вещей этого мира, то видим их расположенными накладывающимися одна на другую и уходящими в глубину. На самом же деле вещи «внеположены» друг другу, но для узрения такой всеобщей «развертки» вещей в чистом виде понадобился бы «взгляд Бога». Таким образом понятая глубина предстает «взятой в профиль шириной» [148, С.329]. Здесь интересно, вызывающее аллюзии с ближним пространством иконы Раушенбаха, утверждение Мерло-Понти, что человек, по сути, воспринимает мир, исходя из личной перспективы, личного взгляда, не всегда работающего строго линейно [148, С.338].

По мысли Мерло-Понти, пребывание тела в рамках мира означает обладание пространством. Человек являет себя здесь источником пространства. В этом смысле пространство и глубина располагаются вне всякой точки зрения, как некая особая конституция, структура изображенного. Она открыта для наполнения, являясь принципиально незавершенной.

В целом само пространство так же оказывается пребывающим на грани явленности и потаенности. Здесь создается некое объективное пространство «безобъектного». Его нельзя в полной мере наблюдать, поскольку оно заведомо предполагается в любом наблюдении, его нельзя видеть выходящим из конституирующей, определяющей операции как ее результат, т.к. для него характерно быть уже конституированным, придающим операции пространственные характеристики, при этом ускользающим само по себе. Здесь мыслитель, обращаясь к творчеству Сезанна, сравнивает глубину с «вспышкой», «взрывом». Он рассуждает: «При этом понимании глубина – это, скорее, опыт обратимости измерений, некой глобальной «размещенности», в которой разом даны все измерения и по отношению к которой высота, ширина и расстояние оказываются абстракциями» [147, С.41].

Любое визуальное искусство дает созерцающему опыт видения того, что зрение обыденное полагает невидимым, оставляет сокрытым. Оно заставляет взор человека замечать пространство там, где его, по сути, нет. Это хорошо заметно в изучении иконы, что не раз отмечалось. Глубинность пространства таинственна: «Я вижу глубину, и она невидима, поскольку ее отсчет идет от нашего тела к вещам и мы непосредственно в нее входим» [147, С.30]. Созданный внутри человеком – проторенная духовно-мистическая тропинка к идеальному бытию – пространственный мир является матрицей, на которой основывается подход иконы к визуализации пространственности трансцендентного. Таким образом появляется икона и входит в контекст культурного процесса/явления. Перефразируя выражение Мерло-Понти, можно сказать, что она «нисходит в видимое, подобно выходцам из некоего до-пространственного «замирья» [147, С.46].

Как и «пространство» иконы, так и «глубина» Мерло-Понти предполагает погруженность человека в изображаемый мир. Человек включен в эту особую пространственность, события происходят вокруг него, он ведет с ними диалог. Имеет место некое ментальное «раскалывание» формы, интуитивный «прорыв» к «сердцу» вещи, поиск ее внутренней одушевленности. Поэтому мыслитель замечает, что «искусство – это не схема, а нечленораздельный крик» [147, С.44]. С внутренней, включенной позицией созерцающего соглашается и советский семиотик Б.А. Успенский. По его мнению, иконописец создает не визуальные образы вещей мира на плоскости, но творит новое, целостное пространство, окружающее эти вещи, погружая и себя, и нас в него. «Взгляд наш входит в икону и его динамика следует законам построения ее мира» [193, С.254]. Тому доказательством мыслитель приводит «зеркальное» переворачивание «правого» и «левого» при изображении. Такой пример иконописного приема дает возможность ощутить, что наш мир есть «зеркало» по отношению к изображаемому идеальному.

В рассуждениях о глубине М. Мерло-Понти можно заметить разделение глубины на изначальную, представляющую некий «взгляд Бога» «обратной перспективы» иконы, и интуитивную, отражающую отношения между вещами мира. Он рассуждает: «Естественное и изначальное пространство – это не геометрическое пространство и, сообразно этому, единство опыта не гарантируется каким-то универсальным мыслителем <...> Это единство только указано горизонтами возможной объективации, оно <...> привязывает меня к миру природы, или к миру «в себе», который охватывает все эти среды» [148, С.378]. Получаем «пространственный мир» иконы как соприсутствие идеального и материального родов бытия в едином поле. Он, являясь элементом, отражающим целостность идеального пространства, возводя к нему, ценностно организует мир со-природной человеку культуры. Указанная организаторская функция находит свое проявление в первую очередь в том, что отмечает тесную связь господствующего в сознании людей понимания идеального с определенным культурным контекстом. Иными словами, на отражение пространственных и темпоральных качеств в рамках иконического изображения влияют изобразительные практики искусства и методы, применяемые в культуре той или иной эпохи для придания создаваемой вещи особой сакральности, духовной значимости. Иллюстрирующим это примером является изменение понимания идеального, методов к его приобщению в разные этапы развития христианства.

Интересно также обратиться к пониманию линии в иконе, как одной из элементов, наравне с «обратной перспективой», создающих сакральную пространственность. По сути, в иконе линия разграничивает, прочерчивает грань видимого. «Прорись» иконы, передавая линиями движения и взаимоотношения, показывает, что действие происходит в особом символическом пространстве. Так и Мерло-Понти определяет линию расположенной по ту и по эту сторону видимого, линия как нечто присущее вещи, ее нисхождение в видимое. Через строгую «линейность» рисунка

подчеркивается предметность иконы. Она не уходит от отражения вещиности как таковой, но наоборот специфически ее подчеркивает. Это ведет к рождению особой символической, по сути своей «беспредметной», предметности вещей.

Кроме того, следует учесть роль цвета в создании особого пространства в иконе. Обращение к осмыслению цветового фона иконы имеет не только искусствоведческий характер, но также философский и культурологический. Более подробно к его описанию мы обратимся в следующем параграфе, здесь же остановимся на связи цвета с пониманием глубины пространства иконы. В этом смысле икона, по словам Мерло-Понти, «творит из самого себя и для самого себя тождества и различия, текстуру, материальность, нечто сущее» [147, С.42]. С помощью цвета, в основном фона, икона показывает предельную устойчивость изображаемого, трансцендентного пространства.

Специфика глубины иконы раскрывается через изображение нейтрального, плоского фона с помощью которого, как пишет историк искусства Б.Р. Виппер, «создается своего рода абстракция от реальной действительности, фигуры живут в каком-то символическом пространстве. Особенно велика абстрактно-символическая сила у золотого фона, своим блеском и таинственным мерцанием он из плоскости как бы обращается в бесконечность» [44, С.102]. Иными словами фон иконы являет себя гарантом бесконечности пространства, символически которое он отражает.

Эти общие, теоретические рассуждения о наличии в иконе особого, сакрального пространства можно проиллюстрировать, обратившись к иконе «Успения Пресвятой Богородицы». Согласно христианской традиции Богородица скончалась в окружении апостолов, а ее душа на небо была взята явившимся Христом. Оба события происходят одновременно, но только одно в реальном, а другое в мистическом пространстве. Исходя из этого, можно сказать, что иконография этого образа отражает момент соприсутствия на одной плоскости изображения божественного и мирского; некий пример вторжения невидимого в видимое. Граница тварного и нетварного

пространств подчеркивается различием цвета и использованием линий. Мистическое пространство, фигура Христа с младенцем, символически изображающим душу Богородицы, отделяется линией или рядом ангелов вокруг него, которые имеют одинаковое, либо приближенное цветовое решение, что также указывает на их ино-природность нашему миру и одно-природность между ними. Реальный же план – центрация внимания апостолов на умирающей Богородице; они не видят явившегося Христа, что еще раз подтверждает онтологическое различие двух изображенных одновременно пространств.

Итак, икона рождает и выражает собой фрагмент трансцендентной реальности, что имеет место в особой организации пространственности в ней. Однако с контекстом культуры она тем самым она не порывает связь, рассматривая его пространство своего бытия и выражения. По сути, «иконное пространство» стремится визуально отразить здесь христианский эсхатологический образ «Небесного Иерусалима». Его пространственные характеристики как раз и находят свое приблизительное выражение в иконе. Как пишет П.А. Флоренский: «Икона есть образ будущего века: она дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющиеся, образы <...> будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их – значит совершенно не считаться с природой символического» [204, С.110] Но, кроме того, при создании визуального образа «будущего века» икона стремится наравне с пространством отразить время, вечность.

Исследователи-искусствоведы считают средствами отражения временного начала в изобразительном искусстве фактуру и ритм живописной плоскости, направление и темп линий, характер мазка и т.д. [44, С.102] Применительно же к иконе имеет место некая специфическая методика, нарушающая обычный ход времени сферы мирского, выражающая со-присутствие на одной плоскости разновременных событий, носящих сакральный характер.

Если пространство иконы, как мы установили, статично, не насыщено физическим движением, связанным с перемещением, то «времени» иконы присуще движение, понятое в духовном плане, как устремленность к идеальному, сила взора иконы. С другой же стороны, выражение темпоральных характеристик иконы может быть представлено как поток личностного, внутреннего времени. В первом случае, когда речь идет о вечности как времени иконы, мы имеем некое изображенное на плоскости «время Бога», во втором же – идеальное время человека, достигшего созерцания трансцендентного. Созерцание это, в то же время, определяется и культурным контекстом, ибо существует зависимость иконоческого образа от реального места и времени, в котором живет иконописец.

Примером изображения вечности на полотне иконы являются греческие буквы, находящиеся на нимбе Христа - О (омикрон), W (омега) и N (ню). На русский язык они переводятся как «Сущий», т.е. тот, к кому сразу применимы слова «всегда был», «всегда есть» и «всегда будет». По сути, икона, тем самым, говорит нам о единстве времени. Поэтому время здесь внеприродно, не подчинено законам нашего мира. С одной стороны, икона – это отображение времени Священной истории христианства, с другой, эсхатологическое ожидание, апокалипсичность хода времени. Человек через икону оказывается привязан к традиции, а будущее ощущается им через ожидание конца мира. Кроме того, ощущение вечного в иконе связано с ощущением ее тишины и неотмирности. Эта тишина не есть отсутствие звуков, не тишина вакуума, но тишина совершенной гармонии, полноты бытия. Тишина вечности в иконе – ощущение грани между земным и небесным и обещание возможности ее перейти.

Время здесь, по большому счету, является визуальным выражением учения христианской традиции о вечности. Оно сакрально, вмещает в себя как и историческое время, так и духовно-мистические прозрения о нем, что рождает христианский концепт «истории спасения». Созерцание ее рождает в человеке практику соизмерения своей жизни с вечностью, чувство

сиюминутности мирского. И в этом плане икона в какой-то мере определяет человеческую деятельность, в том числе и в сфере культуры. Она становится своего рода критерием, в свете которого оценивается та или иная культурная традиция. С другой стороны, темпоральное измерение иконического изображения способствует рассмотрению его как памятника, обладающего культурной ценностью. Как элемент культуры икона встроена в ход ее истории и поэтому является частью целостных образов культуры, присущих каждый своему времени. В дальнейшем мы еще сфокусируем внимание на иконе как памятнике.

Традиция христианской мысли, как известно, радикально разделяет бытие Бога и существование человека. Бог мыслится обладателем вечности, неизменности, человек же пребывает в подчиненной сфере временного. Темпоральная модель христианства имеет три сферы: вечность (Бог), эон, сотворенная вечность (ангелы) и сотворенное время мира (человек) [82].

Вечность объявляется принадлежащей Богу, его свойством, как обладание всей полнотой бытия. Максим Исповедник дает такое определение вечности: «Вечностью мы называем некую неподвижную и притом цельную жизнь, уже беспредельную и совершенно неколебимую» [68, С.409-411]. Эон же, время ангельского бытия в рамках христианства, не соприроден вечности Бога, но «по благодати» с ней соприкасается. А время – некий переход от вечных Божественных предначертаний к их актуализации в рамках имманентного нам мира, в контексте культуры. Икона в этом случае ретроспективна – движется в обратном порядке, снизу вверх, от включенности иконной плоскости во время к изображению вневременной вечности нетварного бытия.

Второй же концепт времени, находящий свое выражение в иконе, свидетельствующий о внутреннем времени индивидуального человека в его устремленности к созерцанию нетварного, выражается через понятие «потока». Можно сказать, что время иконы – это темпоральный поток сознания, «время души» в ее нерасчлененности, слитности. В сфере

иконописи это выражается в «житийной иконе», поток жизненного, душевного времени, которой соотносится с пониманием времени в традиции христианства и феноменологии.

«Житийная икона» в своей целостности предстает перед нами как открытое поле встречи разнонаправленных временных пластов. Оно – поток, общий темпоральный контекст, в котором находятся персональные события-моменты жизни изображаемого, происшедшие как в рамках тварного, так и в рамках вечного. Как правило, на иконах этого типа в центре изображается «лик святого» («средник»), в верхнем левом углу располагается клеймо с его рождением (земное время), следующие клейма рассказывают о воцерковлении и жизни в рамках Церкви святого, который умер для мира, для века нынешнего, а родился для века будущего. На оставшихся клеймах иконы говорится о творимых святым чудесах в земном времени уже после его смерти. А прикрепленный к иконе мощевик свидетельствует о физическом пребывании святого в настоящем, не отменяя его принадлежности к сфере Вечного. «Время» иконы – незамкнуто, в ее «житийном» типе невозможно поставить последнюю точку. Здесь имеет место персонализм изображения – линия жизни, соединенная с пребыванием в вечности, где смерть не конец, а переход. Икона, таким образом, выступает местом встречи настоящего со всем спектром временных модусов и с вечностью. Икона дает образ человека вне конкретного исторического времени. Клейма «житийной иконы» как бы выхватывают события потока времени. Как утверждает В.В. Лепяхин она ориентирована в большей мере не на «хронос», а на «эонотопос» [116], что значит сопричастность временных характеристик с вечностью. Итак, время «житийной иконы» не существует и не изображается без привязки к вечному.

Кроме того, время «житийной иконы» - это личное время ее героя, «время» его души, поэтому оно персоналистично. Центр ее – «средник» – являет собой попытку визуально отобразить опыт духовной зрелости, славы изображаемого. «Средник» также есть и наиболее полное присутствие

вечности, некое вечно длящееся настоящее, т.к. изображение это канонически установлено неизменным. Поскольку «личное» время персоналистично, то в житийной иконе, так или иначе, отражается культурная среда, в которой находится святой. Она не имеет четких характеристик и непосредственного проявления, но присутствует как фон.

Традиция христианства, осмысляющая время как принадлежность души человека, «поток сознания», что отражается на плоскости иконы, находит свою теоретическую разработку у Аврелия Августина в его знаменитой 11 главе «Исповеди». По сути, здесь он являет себя первым, кто с философской точки зрения начал говорить о времени как о «времени души». Тому пример его известные слова: «В тебе, душа моя, измеряю я время» [2, С.452]. Мыслитель начинает свои рассуждения с постулирования проблематичности мышления о времени: оно ускользает от схватывания мыслью, находится в состоянии постоянно движущегося потока; «...прошлого уже нет, будущего еще нет...» [2, С.430] - восклицает гиппонский епископ. Переживание времени – переживание его ускользания, утраты, ухода. Поэтому время трагично. Применительно к иконе, человек оказывается расположенным между двух темпоральных полюсов: «временем мира» и «вечностью Бога».

Сам момент пребывания в плане настоящего также сводится к постоянно ускользающему, неделимому моменту «теперь». Поток времени настоящего с одной стороны опрокинут в прошлое, но и устремлен к наступающему, постоянно актуализирующемуся будущему. Поле движения темпорального – душа человека, в которой постулирование себя в настоящем, по мысли Августина, рождает три модуса времени: «настоящее прошлого», что выражается в памяти, «настоящее настоящего», его непосредственная явленность человеку, и «настоящее будущего», которое означает ожидание.

Время – это растяжение души. Сознание человека не просто фиксирует положения вещей, процесс их изменений, а осуществляет некий синтез

времени. Такой взгляд на ход времени Аврелия Августина во многом пытается дублировать момент восприятия нашего времени Богом, для которого оно предстает как вечно длящееся настоящее, как всегда пребывающее. И временной синтез души человека – это отчасти есть попытка воспроизвести «время Бога» на уровне персонального мира, преодолеть рассеяние, в котором находится все сущее. «Житийная икона», в этом случае, являясь вместилищем разновременных пластов, как было уже указано выше, предстает перед созерцающим как «сжатое» персональное всегда настоящее «время души» изображаемого, связанное также и с реальным временем «жития святого», а значит и с культурой той эпохи, в которой он непосредственно действовал.

Концепт «времени души» находит продолжение своего развития в феноменологии Э. Гуссерля, обращение к которой применительно к раскрытию смыслов «времени иконы» добавляет понятие потока, раскрывающегося через обращение к сознанию. Если Августин Блаженный начинал описывать время с установки проблематичности его мышления, то немецкий мыслитель за отправную точку берет «выключение» из рассмотрения объективное время, т.е. все суждения до этого касающиеся, описывающие его, выносятся за скобки; применение феноменологической «операции» «эпохе». Гуссерль утверждает, что «...сознание «внутри себя» конституирует время, но не «отражает» его, не считывает его с объектов» [62, С.ХІІ]. Для феноменолога важно не заканчивать опыт восприятия вещи, но существенно подчеркивать ее феноменальную данность. Он фокусируется только на данности временных характеристик сознанию человека; его интересует момент переживания времени. Профессор Т.Х. Керимов отмечает, что «феноменология рассматривает чистое имманентное время или чисто непосредственное восприятие потока времени безотносительно к объективному или субъективному времени» [98, С.158]. Для Гуссерля важно подчеркнуть именно первенство внутреннего времени по отношению ко «внешнему». Он говорит о некоем сознании-времени, в котором речь идет не

только о сознании, воспринимающем время, но и о самом сознании, делящемся во времени и во времени же себя собирающем. В.И. Молчанов, русский философ, специализирующийся на изучении феноменологии, анализируя понимание Гуссерлем концепта времени, отмечает два существенных для немецкого мыслителя момента. С одной стороны, здесь имеет место пристальное наблюдение различных длительностей предметов мира, с другой, фиксируется определенная структура сознания, благодаря которой и оказывается возможным осознание наличности хода временного потока [150, С.62]. Иными словами, речь здесь идет о сознании, конституирующем время, которое само раскрывается как временное.

«Время души» Гуссерля – «темпорально-конститутивный поток» [62,С.79], иными словами, стирание явной границы между настоящим, прошлым и будущим. Как замечает Гуссерль: «Бодрствующее сознание, бодрствующая жизнь есть жизнь-навстречу, жизнь от Теперь навстречу новому Теперь» [62, С.119]. При определенном ракурсе прошлое воспринимается существующим, вновь в сознании актуализирующимся. Прошлое «воспроизводится» в настоящем, оно частично настоящее, вспоминается, но не первичная его данность. Отношение прошлого к настоящему выражается как вторичное восприятие первичной темпоральной данности в момент «теперь». «В актуальном переживании мы имеем первичную точку-источник и непрерывность эхо-моментов» [62, С.79]. Воспоминание прошлого связано и с ожиданием как неким конструированием будущего исходя из вспоминаемого. В итоге получаем поток времени, в котором узловым, его генерирующим, моментом является сознание – «предельная точка» [62, С.72] схода траекторий времени и точка их выхода, «распространение» временной сетки на объективный мир. Время как единый непрерывный процесс, который, по мысли Гуссерля, «несет вместе с собой единство Длющегося в течение протекания» [62, С.77].

«Временной поток» антиномичен при его вербализации. Он являет себя как «абсолютная субъективность», которая протекает не во времени, а его

конституирует: здесь нет чего-либо, что изменилось бы, потому что нет чего-либо, что оставалось бы неизменным – отражение специфики течения потока. Гуссерль так пишет об этом: «Здесь отсутствует всякий объект, который изменяется; и поскольку в каждом процессе «нечто» протекает, здесь не идет речь о каком-либо процессе. Здесь нет ничего, что изменяется, и поэтому нельзя осмысленно говорить о чем-либо, что длится. Таким образом, бессмысленно пытаться найти здесь нечто, что больше не изменяется в длительности» [62, С.78].

Итак, время для человека предстает чередой его попыток в своем сознании ухватить момент настоящего, при которых временной континуум распадается на множество «моментов-теперь». Поэтому «время души» - объединение в сознании отдельных моментов времени, взгляд в прошлое, память о нем, соединенная с ускользящим моментом настоящего и ожиданием будущего; как отмечает Гуссерль: «...последовательность психических процессов объединяется «без церемоний» в один целостный образ» [62, С.24]. Так и в «житийной иконе» элементы персонального времени изображаемого представлены в целостности на визуальной плоскости. Здесь понятие времени как потока сознания Гуссерля находит точки соприкосновения со специфическим утверждением христианства о времени как «ускользающем», подчиненном вечности, воспринимаемом «внутренним человеком» персонально. «Житийная икона» своей установкой на личную темпоральность коррелирует с феноменологической трактовкой времени как индивидуального «потока сознания».

Вместе с тем установленная связь между темпоральным измерением иконического изображения и феноменологическим пониманием времени находит отклик и в культурологической проблематике. Понимание того, что есть время и в каком отношении оно стоит к человеку находит прямое отражение в предметах и явлениях культуры, т.к. в первую очередь оно является основой мировоззрения той или иной эпохи. Многие произведения искусства являются попыткой налаживания диалога со временем или бегства

от него и икона не исключение. Вопрос временного/вечного ключевой для практик культуры, потому что он напрямую обращается к ценностно-смысловому, ментальному уровню. В этом контексте икона визуализирует духовную работу человеку по осмыслению себя в рамках мира.

Кроме того, философско-культурологический подход к осмыслению иконы в пространственно-темпоральных характеристиках открывает возможность для рассмотрения ее как памятника культуры. Данный подход напрямую идентифицирует икону не только с культурным, но и с историческим контекстом. Икона как памятник способствует ее рассмотрению как «зеркала» ментальной истории народа. Общеизвестно, что со стороны художественной формы иконный образ изменялся с ходом трансформации национального самосознания народа.

Подтверждение данной мысли обнаруживается в рамках русской культуры. Так икона домонгольского периода отражает тесный контакт Древней Руси с византийской культурой, что выражается в тематике и практике написания иконического образа. Ко времени XIV-XV вв. складывается специфически русское иконическое изображение, процесс появления которого идет параллельно с обретением государством своей идеологии и национального самосознания, а культурой – понимания красоты в ее связи с ментальными и ценностными установками общества. Закат русского иконописного творчества, начиная с XVII в., также шел в тесном контакте с общекультурной динамикой и имел причиной постепенную переориентацию русской культуры на идеалы зарубежного искусства.

Общеизвестно, что до XVII в., а в народном сознании и вплоть до XX в., религиозное (сакральное) имело синкретическую связь с культурным. В связи с этим, возникает вопрос: является ли икона всецело священным объектом и поэтому должна находиться в аутентичной для нее храмовой среде или все же аспект иконы как ценности культуры имеет больший вес, в связи с чем, ее место в музее? Актуальный в современном обществе вопрос касается, в первую очередь, довлеющих мировоззренческих и этических

установок. Во многом грамотная работа с ним дает новый импульс развитию культуры, т.к. предполагает обращение не только к ее основам, но и к расположенной на периферии, а значит открытой восприятию, проблематике отношений с религией, с личностью, с этическими установками и др. Выбор одной из точек зрения в данном споре – это выбор культурной позиции.

3.2. Свет и цвет иконы как выражения ее мировоззренческого содержания

Цвет в рамках иконического изображения занимает одно из ключевых мест. С одной стороны, он способствует выражению мировоззренческих, культурологических и эстетических идей христианской традиции мысли. С другой же стороны, иконный цвет является изобразительным средством, уровень развитости которого тесно связан с доминирующим в той или иной культуре пониманием прекрасного. Вместе с тем, цвет иконы предполагает, кроме чисто искусствоведческого, и своего рода философско-культурологический подход, берущий за основу принцип выявления в его основе символично-смысловых и ценностных аспектов. Указанная практика рассмотрения цвета иконы способствует пониманию, наравне с именем и ликом иконы, ее пространством и временем, символического иконического языка.

Цвет – это один из элементов, создающих иконное пространство, являющих со-присутствие видимого и невидимого (Первообраза и образа). Икона придает цвету онтологические характеристики. Для христианской традиции мысли специфичность иконы заключена в ее понимании как визуального отражения трансцендентного бытия. Иконописец в своей работе ощущает себя пребывающим на границе онтологической, смысловой и символической сфер. Его положение имеет характер нахождения между сферой духа, нематериальных явлений и их «оплотнением», сферой вещества – цвета.

Всякое изображение имеет в своей основе смысловой, символический отсыл к первообразу. Применительно к иконе это помогает прочитывать ее, как чувственно воспринимаемый, визуальный знак, как оплотнение, явление с помощью художественных средств, духовного опыта христианской традиции. Икона в этом смысле является частью культурной среды и отражает уровень духовного и эстетического воспитания, восприимчивости к созерцанию и осмыслению прекрасного, присущие той или иной эпохе.

С другой стороны, на персональном уровне икона призвана воссоздать или создать сызнова в душе человека факт бывшего или происходящего в данный момент духовного видения; коротко говоря, икона – катализатор, активизирующий жизнь духа в человеке и сразу же предоставляющий ему сверхъестественное визуально явившимся. Элементом, формирующим такое понимание иконы, является среди прочего и цвет. П.А. Флоренский, рассматривающий икону как мировоззренческий и эстетический феномен христианской культуры, отмечает указанную роль иконного цвета: «Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками» [204, С.100]. Мыслитель подчеркивает особую роль краски, цвета иконы, которые отражают содержащиеся в ней догматические и аксиологические принципы христианской традиции мысли, которые в свою очередь влияют и на общекультурные процессы.

Непосредственно философия цвета в рамках восточной, византийской и русской средневековой культуры предполагает проведение параллелей между цветом и духовным концептом «Фаворского света» («света Бога»).

Логика взаимосвязи цвета иконы и «света Бога» строится по следующему принципу: как Первообраз являет себя через образ в иконе, так и «свет Бога» - в цвете. Цветовая и световая характеристики, состав и фактура краски, техника ее нанесения на поверхность все это призвано символически отразить, заключенный в иконе, порыв духа. Именно поэтому П.А. Флоренский называет иконопись «конкретной метафизикой»:

«Иконопись есть метафизика бытия – не отвлеченная метафизика, а конкретная <...> иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого» [204, С.123]. Икона предполагает всецелое явление божественного бытия, постулируемого в христианской традиции, в том числе и цветное. Цвет иконы – отражение света божественного бытия. Но, в то же время, цвет есть в первую очередь материал, поэтому он играет роль «оплотнения» духовного, иными словами выражения сакральных символов в контексте культуры.

Говоря о со-включении световых и цветовых характеристик в иконе, нужно иметь в виду особое внимание христианской мысли к категории света. Традиция отношения к «свету», в том числе и Фаворскому свету, имеет определенную смысловую связь со словами традиции, в которой Бог говорит: «Я – свет миру» (Ин. 8:12) или где Иоанн, один из апостолов, свидетельствует: «Бог есть свет» (1Ин. 1:5).

Своеобразное продолжение указанного представления о световой сути трансцендентного бытия Бога можно найти в русской средневековой интеллектуальной культуре. Для характеристики этого мы обратимся к «Сказанию отца нашего Агапия», одному из древнейших славяно-русских апокрифов, включенному в состав «Успенского сборника» (к. XII – н. XIII). В древнерусском тексте речь идет о путешествии Агапия, побуждаемого внутренним голосом или призывом ангела, в рай, где его встречает Христос с апостолами и пророк Илия, которых сначала он не узнает. Для нас же интересно то, что достигнутый Агапием рай, предстает его взору наполненным светом, каждая вещь и явление характеризуется определенной степенью обладания сиянием. Обратимся непосредственно к тексту апокрифа: «Сияние же, которое видишь, освещает сидящего на седьмом небе» [182]; «Сияние их и пение к небесам летят, к сидящему на престоле херувимском» [182]; «Когда Агапий вошел внутрь, он увидел сияние в семь раз светлее света, так что глазам невозможно было смотреть на него. И Агапий пал ниц на землю» [182]; «свет этот – свет ангелов и праведных душ»

[182]. Таким образом, категория света в «Сказании...» является неотъемлемой характеристикой Бога. В древнерусском тексте прослеживается нарастание «сияния» света по мере приближения к встрече с Богом. Здесь предполагается момент привыкания к «свету Бога», что полностью отражает христианскую установку на процесс восхождения/встречи/ узрения святыни, шире Бога.

Рассуждения об иконном цвете как проявлении «света Бога» отсылают нас к понятию Фаворского света, образу видимого сияния по сути невидимого, христианской духовно-мистической традиции, берущему начало у Дионисия Ареопагита и развивающегося в исихазме. Человек, находящийся на пике духовной жизни, оказывается способным непосредственно видеть «свет Бога». По мысли Ареопагита, Бог «преисполнен умственным светом» [67, С. 176], поэтому категория «света» в его катафатическом богословии является одним из первых имен Бога. Но свет сам по себе не светит, для этого ему нужна укорененность в источнике. Таким источником является непостижимая человеком Сущность Бога: «лучи божественной благодати, животворящие и созидательные, причащают мир благу, жизни, свету» [67, С.176]. Исходя из степени приближенности к «свету Бога», мыслитель строит и свою известную «небесную иерархию». Она насквозь пронизана им, посредством него и происходит нисхождение в мир указанной духовной иерархии. Ход его рассуждения таков: «Бог как бы умаляет свои озарения и делает неведомым нечто из своих тайн, применительно к убывающей вместимости существ <...> действие божественного света есть источающее сияние и воскипающее светоизлияние, охватывающие и просветляющие человеческие умы» [67, С.177].

Свет в рамках теологической концепции Ареопагита является онтологической категорией, он есть благо, а поэтому и свойство Бога. В нем все совершенное и духовное; некий аналог неоплатонического «сверхсвета», «первосвета». С другой же стороны, если мы обратимся к осмыслению света и цвета, разработанному Дионисием Ареопагитом, то обнаружим, что оно

строится на утверждении одновременного трансцендирования цвета и его непосредственного присутствия в контексте культуры. Иными словами, мыслитель не отрицает его вполне эмпирически доступных свойств, находящих выражение в конкретных изобразительных практиках и приемах. В целом, цветовая палитра иконописного изображения тесно связана с общекультурным пониманием и предпочтением в цвете, характерным для данной эпохи. Так на основании используемой цветовой гаммы происходит деление иконописи на русскую, византийскую, греческую и др. Но также отношение к цвету и художественная практика его использования определяет различия между разными школами в рамках одной, национальной. С этой точки зрения в рамках русской иконописи выделяется новгородская, в которой доминируют красно-коричневые тона, отличающиеся контрастностью, псковская, отличающаяся густотой и сумрачностью колорита с преобладанием темно-зеленых тонов, московская с присущей ей мягкостью и гармоничностью цвета и другие школы. Отмеченное разнообразие цветовых характеристик иконописи связано с культурным контекстом и эстетическим сознанием той общности людей, в которой рождается иконописный образ. На это так же влияют мировоззренческие и аксиологические установки, краски окружающей природы. Обилие цвета в иконе служит основанием для характеристики многими исследователями русской культуры как обладательницы специфического понимания красоты.

Итак, отмеченное выше понимание света Дионисием Ареопагитом, находит свое развитие в византийской интеллектуальной среде, в том числе в трудах исихастов о Фаворском свете. Дискурс света особенно выражен у таких византийских мыслителей, как Макарий/ Симеон (IV – V вв.), Симеон Новый Богослов (X – XI вв.), Григорий Палама (XIV в). Многие исследователи иконы проводят параллели между светом Фавора и иконным цветом. Общим выразителем такой позиции может послужить нам мнение М.М. Дунаева, российского ученого, изучавшего русскую культуру, представленное им в книге «О чем говорит русская икона»: «Краски православной религиозной

живописи суть отблески Фаворского света, распознаваемые земным зрением. Этот свет доступен созерцающему икону в чувственном восприятии» [71, С. 15]. Остановимся на прояснении того, что есть Фаворский свет и как он связан с цветом иконы.

Понятие Фаворского света восходит к одному из ключевых событий христианства – к Преображению Христа на горе Фавор. Описание события изложено евангелистами-синоптиками так: «И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17:2). Исихасты, основываясь на этом, занимаются раскрытием сути произошедшего: свет явленный Христом ими называется Фаворским и разрабатывается его теолого-философское понимание и путь к узрению. Фаворский свет здесь есть присущий Христу «свет Бога», до времени невидимый, «сокрытый» его человеческой природой, но в момент Преображения являющий себя перед двумя учениками.

С.С. Хоружий, современный исследователь исихастской традиции, рассматривает событие Преображения как явление антропологическое, как преобразование, равно превращение, совершившееся с присутствующими апостолами и давшее им возможность воспринять реальность Бога [218, С.33]. Иными словами, явленный Фаворский свет предполагает специфическую практику его созерцания человеком, практику восхождения к нему посредством молитвы и духовного подвига, которые в совокупности предстают перед человеком особым родом светового опыта, подразумевающим уподобление на персональном уровне событию Преображения Христа. Григорий Палама так характеризует такую практику духовного созерцания: «Человек видит тогда духом, а не умом и не телом... Не по-нашему видят обожившиеся... Чудесным образом, они чувством видят сверхчувственное и умом – высшее ума...» [55, С.82, 338]. Но, кроме того, Фаворский свет предполагает определенную связь, устанавливаемую с предметностью мира. Он находит отражение в культуре посредством

создания сакральных артефактов, имеющих символично-смысловую связь с ним.

Событие на Фаворе носит диалогическую и персоналистическую окраску. Человек в лице апостолов оказывается включенным в рамки трансцендентного мира посредством акта общения: апостол Петр обращается со своими словами к Преобразившемуся Христу. На персональном уровне Преображение Христа формирует у человека иное мировоззрение, влияет на смысл его жизни, привнося в нее новые смыслы, связанные с возможностью «обожения». Оно являет собой взаимную связь на личностном уровне Бога и человека; связь, представляющую собой особые световые созерцания, что характеризует «свет Бога» как основу личности и духовной жизни человека в христианской традиции. А иконописец призван отразить плоды духовно-мистического взаимодействия христианского подвижника и Бога, которое заключается в достижении и особой практике видения «света Бога». Пример тому, образ Сергия Радонежского в духовной, смысловой связи с «Троицей» Андрея Рублева.

Определив, что есть Фаворский свет для христианской духовно-мистической традиции, обратимся к его связи с иконным цветом как к непосредственной колористической визуализации этого духовного света. За основу возьмем тезис о том, что икона в ее колористическом решении есть духовное, преображенное Фаворским светом, изображение Бога, мира и человека. Такой взгляд на цвет иконы многими исследователями связывается с русской иконописью эпохи ее расцвета в XIV-XV вв. (Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий) [194, С.176]. Русская икона этого времени выражает господствующую в культуре установку на осмысление философских и мистических взглядов исихазма, имеющих, кроме всего прочего, и эстетическую значимость.

Понятое таким образом иконическое изображение, согласно с традицией исихазма, являющее собой канал сообщения «энергий» Бога с миром реального, тесно связано с культурным контекстом. Так, например,

для «оптинских старцев» в России XIX века в большей степени характерен упор на предшествующую традицию исихазма, на отношение к нему как к эталонному образцу духовной культуры (отсюда занятие ими переводом и издательством трудов исихастов). В то же время для средневекового исихазма в большей мере присуще формирование самого понятия «сакральный образ» в его тесном контакте с культурным контекстом. Указанное находит отражение непосредственно в образах иконописной живописи разных эпох: если исихазм XIV-XV вв. питает создание эталонного иконического образа в контексте изобразительного искусства своей эпохи, то в XIX в. происходит инкорпорирование его в новый культурный контекст.

Итак, свет в иконах Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия, имея одну и ту же основу исихазма, выражается с помощью цвета по-разному. Непосредственно при созерцании икон отмеченных трех иконописцев в каждом случае в душе созерцающего рождается особое ощущение цвета. Например, творения Феофана Грека наводят на мысль о строгости и сконцентрированности духа и внимания человека (при этом «свет Бога» буквально рассеян по иконной плоскости), а иконы Андрея Рублева вселяют спокойствие и молитвенный настрой к общению с Богом («нетварный» свет являет себя здесь изначальной основой цветовой гаммы).

Указанная связь «света Бога» и иконного цвета, присущая русской иконописной традиции, была также отмечена и философией. Целостная позиция по этому вопросу представлена в трудах, посвященных философско-культурологическому и эстетическому осмыслению иконы, русских мыслителей «серебряного века», в частности Е.Н. Трубецкого и П.А. Флоренского.

Так Е.Н. Трубецкой останавливается на феномене иконного цвета и его прямой связи со «светом Бога». По его мысли икона являет собой средоточие светоносных символов, призванных выражать трансцендентное в контексте той или иной культуры. Общеизвестно определение иконы мыслителем как «умозрения в красках». Оно раскрывается в трех аспектов: в виде подхода к

иконе как выразительнице христианского вероучения, с точки зрения обнаружения ее связи с внутренним духовным опытом и персональной художественной практикой иконописца и взаимосвязи иконического изображения с культурным контекстом. Ключевым признаком указанных аспектов является их единство, иными словами, Трубецкой выражением «икона – умозрение в красках» подчеркнул ее антиномичность, одновременную сопричастность как явлениям духовным, так и предметной составляющей культуры, в которой она пребывает как произведение искусства.

С точки зрения Трубецкого, икона в рамках ее колористического решения визуально являет созерцающему реальность бытия нетварного: «Царственное, полуденное сияние белого солнечного луча как образ полноты света присваивается иконописью только божеству и единственному сотворенному существу, родившему Бога в мир – Богоматери. Другим же сотворенным существам присваивается неполный свет, какой-либо один из цветовых лучей солнечного спектра, и только все вместе, как радуга, являют собой полноту славы в окружении божества» - пишет Трубецкой [190, С.295]. Перед нами разворачивается иерархическая картина нетварного бытия, пронизанная светом, где он один из структурных, связующих элементов. Проявление «света Бога» подобно цветовому разворачиванию светового луча. Все это колористическое многообразие оказывается на иконной плоскости, и человек призван его воспринять своим взором.

По мысли Е.Н. Трубецкого, обращение к «краскам» иконы есть прямой путь к раскрытию ее сути. Мыслитель связывает понимание «духа» иконы с раскрытием роли цвета в ней. В красках ее мы имеем смысловое содержание, они красивы и выполняют предназначенную для них функцию, когда играют роль символа, подсказки. Природа такого пребывания красок также антиномична: визуализация невидимого условно значащим видимым.

С точки зрения цветовых характеристик, значимых для русской культуры, Трубецкой выделяются два цвета-концепта: «Богоматерь» (синий

цвет) и «София» (красный цвет). Главенствующую роль в его толковании играет темно-синий, богородичный цвет: «темно-синими звездными куполами, за ними в этой синеве нет ничего, кроме престола Всевышнего»; «...рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода»; «Христос благословляет мир из темно-синего неба» [190, С.127, 345, 430]. Многообразие оттенков голубого неба днем и темно-синего ночью – вот та палитра непосредственного созерцания иконописцем мира, на основе которой рождается специфический иконный цветовой язык. Одновременно с этим, указанные цвета передают ментальные и ценностные установки русской культуры, т.к. являют собой на символично-смысловом уровне ее эсхатологический и созерцательный характер.

Трубецкой иллюстрирует свое понимание роли цвета в иконе также и через обращение к «пурпуру» в его соотнесенности с темно-синим цветом на иконе Софии Премудрости Божией [191, С.79]. В целом, ярко красный цвет в иконописи имеет широкое как визуально-художественное применение, так и символично-смысловое значение. Он используется в иконах Ильи Пророка как цвет грозы, в изображении Ада на иконах Страшного Суда, ярко красными изображаются крылья херувимов, наиболее близко приближенных существ к Богу в «небесной иерархии» Дионисия Ареопагита [67, С. 68-69]. Объяснение наличия пурпура в иконе Трубецким осуществляет с привлечением уровня духовно-мистических смыслов, присущих русской культуре.

Также как и Е.Н. Трубецкой, П.А. Флоренский устанавливает связь иконного цвета с реальностью воплощения в нем сакральных смыслов. Если мы обратимся к работе Флоренского «Небесные знамена (размышления о символике цветов)», то обнаружим, что мыслитель двояко понимает категорию «цвет». Метафизически широко он понимается «софиологически», физически узко – как краски многоцветия. В первом случае, София предстает как свет: «Она есть самый свет божества, не есть самое божество, но она и не то, что мы обычно называем тварью <...> София стоит как раз на идеальной границе между божественной энергией и тварной пассивностью...» [208,

С.417] Такое пребывание на границе двух бытийных уровней находит выражение в цветовом многообразии в момент входа через Софию нетварных энергий (света) Бога в мир. София преломляет пропускаемый через себя «свет Бога» в сторону того или иного оттенка цвета.

Таким образом, исходя из воззрений Флоренского, мы приходим к мысли о том, что через цвет в мире чувственном проявляется мир духовный. Это находит свое непосредственное выражение в цветах иконического изображения как артефакта русской культуры, т.к. их онтологическое положение близко. Как и София, так и икона расположены на границе двух уровней бытия и вместе они призваны визуально рассказать о колористическом богатстве «неба», «трансцендентного бытия». Поэтому задачу иконописца Флоренский в «Моленных иконах Преподобного Сергия» видит в следующем: «Художник не сочиняет из себя образы, он снимает покровы с уже сущего образа: не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его, «записи» духовной реальности» [208, С.383-384]. Икона колористически являет собой визуализацию энергий духовной сущности.

Рассмотрение смыслового спектра связи «света Бога» и иконного цвета позволяет по-новому взглянуть на онтологическую специфику последнего. Применительно к русской культуре цвет иконы способен рассказать об уровне веры тогдашнего человека, о таких ее категориях, как вселенскость, пламенность духа и сопричастность национальным традициям. Удивительные цвета, присущие русской иконе, визуализировали, достигнутое в индивидуальном молитвенном опыте, понимание глубин бытия духа христианской традиции. Неслучайно советский искусствовед, исследователь русской иконописи В.Н. Лазарев видел в цвете «душу» русской иконы: «Краска – это подлинная душа русской иконописи <...> С помощью цвета иконописец умел достигать и выражения силы, и выражения особой нежности, цвет помог ему окружить поэтическим ореолом христианскую легенду, цвет делал его искусство настолько прекрасным, что

трудно было бы не поддаться обаянию» [108, С.425]. Такая эстетическая специфичность иконы имеет истоком не только представления о сверхъестественном, но и питается «живительными соками» реальной культуры, в рамках которой пребывает иконописец.

Мы установили, что цвет иконы – визуальное свидетельство Божественного света, спектральное его отражение в многообразии колорита. Но в указанном многообразии особое место мыслителями, являющимися сторонниками философско-культурологического и эстетического подходов к анализу иконы, отводится золоту. Золото в рамках иконического изображения играет своего рода роль философской категории, обладающей как онтологическими, так и эстетическими смыслами. Отношение к золоту как к символу, отражающему идеал, ценность имеет связь с общекультурной ситуацией, в которой проявляется понимание идеи красоты как таковой.

Начнем с того, что золото многими мыслителями используется для характеристики цвета неба. Так П.А. Флоренский отмечает, что небо обладает не небесно-голубым цветом, но сиянием «золота», исходящим от сияния солнца. Эту точку зрения мыслитель экстраполирует на анализ иконного цвета. Мыслитель пишет, что «золото металл солнца <...> небо нельзя изображать никакой краской, но только золотом. Чем больше всматриваешься в небо, особенно возле солнца, тем тверже западает в голову мысль, что не голубизна самый характерный признак его» [204, С.122]. Связь золота с солнцем также отмечает академик С.С. Аверинцев, советский и российский философ и исследователь христианской культуры, характеризующий его как «застывшие в земных условиях солнечные лучи, солнце правды» [3, С.416].

Исходя из того, что золото – один из цветов неба в христианской традиции в иконе у него особый статус: оно не имитируется каким-либо цветом (как описывает Флоренский «золото беспредметно» [204, С.127]), но представлено непосредственно в виде фона, окружностей нимба и ассистки. Для иконы характерно строгое разграничение красок и золота, т.к. каждый из

них отражает разные сферы бытия: цвет есть элемент мира, тварного, а золото – нетварного, сияния божественного света, «золото есть чистый беспримесный свет...» [204, С.127].

В иконе они находят соединение, диалектически встречаются, но не всецело соединяются, на единой плоскости иконного изображения. Золото в некотором смысле подчиняет себе цвет, т.к. красочная наполненность иконы строится исходя из своей соотнесенности с золотом. Из всех цветов только золото способно приблизиться к отражению Бога, в его световых характеристиках, именно поэтому оно объемлет, подчиняет себе все другие цвета. По традиции икона пишется «на свету», т.е. на золотом фоне. «Все изображения возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света» [204, С.134] – констатирует Флоренский. Изображаемое на иконе, таким образом, оказывается рожденным светом. Он, проходя через толщу вещности и материальности нашего мира, создает явления небесных, идеальных сущностей. Кроме того, процесс написания иконы, в котором за красочную основу берется золото как выражение света, призван повторить основные ступени творения Богом мира в христианской традиции, где в первую очередь появляется свет. Иными словами, художественные практики использования золота оказываются способными охарактеризовать доминирующее в культуре понимание трансцендентного.

Кроме фона золото в иконе представлено в виде ассиста, штрихов сусального золота, наносимых поверх красочного слоя. Ассист иноприроден краске иконы, тем самым являет собой изображение «света Бога». П.А. Флоренский характеризует его как «смысловые линии поля, формирующие вещь <...> линии давлений и натяжений» [204, С.123]. Е.Н. Трубецкой понимает ассистку «эфирной, воздушной паутинкой тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее» [191, С.74]. Смысловое значение ассиста, таким образом, заключается в том, что он призван показать, специально выделить на иконной плоскости области наибольшей явленности невидимого, трансцендентного, показать

предельную причастность ему. Поэтому ассисткой покрываются одежды Христа, Богородицы, святых, крылья ангелов и т.д.

Исходя из этого, можно согласиться с мыслью академика С.С. Аверинцева о том, что золото в иконе уводит нас на уровень сакрального, подчеркивает его присутствие [3, С.410]. В теолого-философском наследии Дионисия Ареопагита прилагательное «световидное» идет в одном символично-смысловом ряду с «златовидным».

Согласно с развернутой аргументацией в пользу обоснования обладания иконным золотом философско-культурологического и эстетического значений, представленной в работе С.С. Аверинцева «Золото в системе символов ранневизантийской культуры», феномен света как духовный символ имеет две грани, рождающие два концепта культуры [3, С.413]. С одной стороны, это образ «Небесного Иерусалима», являемый как предельная в своей нетварной чистоте проясненность христианского духовно-мистического идеала. С другой стороны, образ «славы Бога», который являет себя блистанием, способным восхитить, изумить душу человека. Таким образом понятый цвет – это попытка отразить художественными средствами ветхозаветное понимание света «как огня поядющего». «Золото» иконы, позиционируя себя как своего рода художественный язык символа, транслирует в рамках культурной среды того или иного общества понимание света, имеющего трансцендентную природу, согласно с традицией христианства.

Итак, обобщая сказанное об иконном цвете, расставим смысловые акценты. Цветовое многообразие иконы являет себя визуальным образом «света Бога», что ведет нас к уяснению антиномичности иконы как специфического со-присутствия Первообраза (невидимого) и образа (видимого). Применительно же к культуре вышеотмеченное выражается как в ее обогащении колористическими приемами, так и в заимствовании, что отражается непосредственно в практике изображения. Подтверждающим

примером этому может служить русская икона, которая цветом философствует.

На основе указанного отражения «света Бога» в иконе происходит установление связи между трансцендентным и имманентным нам мирами, между религией и культурой. На символично-смысловом уровне икона как художественное произведение, присущее той или иной культурной традиции, предстает обладательницей луча «света Бога», входящего в мир и преломляющегося в разнообразные цветовые формы и комбинации идеального, тем самым рождая икону как специфическую реальность. В этом смысле икона представляет собой практику нахождения духовных основ изображения, «оплотнения» средствами культуры умозрительных идеалов и ценностей общества. При этом нужно не забывать, что само использование той или иной совокупности цветов и их оттенков во многом зависит от личности иконописца, уровня развития его религиозного и эстетического мировоззрения, а значит должно быть связано с контекстом культурной традиции.

Обобщая сказанное, можно сказать, что, как и все что касается характеристики художественной формы иконы, цвет также способствует рассмотрению ее как памятника культуры, который выражает сакральные идеи посредством художественной предметности.

Заключение

Целью диссертационного исследования было изучение иконы как феномена культуры с позиций мировоззренческого, аксиологического и эстетического подходов. Указанные подходы имеют прямую связь с философско-культурологическим и феноменологическим пониманием иконы. Исходя из совокупных трактовок этими областями знания феноменальности иконы в контексте культуры, роль ее ключевой характеристики играет идея диалектического присутствия и проявления Первообраза в образе. В связи с этим, икона предстает, с одной стороны, как духовное явление, связанное с христианской культурной традицией, с другой стороны, как изобразительная практика, отражающая уровень развития эстетического сознания и понимания идеи трансцендентного прекрасного той или иной культурой.

Иконный образ рассмотрен с точки зрения его как феномена визуальной культуры и, вместе с тем, как предмета феноменологического анализа, выявляющего ее символические связи с мировоззренческими и аксиологическими положениями и установками как христианской традиции мысли, так и философских и эстетических подходов к осмыслению категории образа. Это позволило нам посмотреть на икону одновременно как на явление духовного творчества человека на индивидуальном уровне, а на более общем уровне – как на процесс поиска культурой в ее целостности способов визуализации понимания эстетически и ценностно окрашенного совершенного. При этом идеей, связующей выделенные выше уровни, выступал концепт со-присутствия Первообраза и образа, дающий иконе жизнь как явлению культуры, делающий ее артефактом, обладающим символично-смысловой и сакральной природой.

Раскрытию природы как пространства встречи Бога (Первообраза) и мира (образа) способствует, наравне с традицией христианской мысли, как ни парадоксально, современная культура, пережившая «иконический» (визуальный) поворот. Господство в рамках современного интеллектуального

пространства визуального образа приводит к переводу диалога о ключевых онтологических проблемах на «язык образов», содержащий совокупность визуальных метафор и символов. Как и иконическое изображение в христианской мысли, так и доминирование «образности» в современной культуре совместно предполагают наличие особой практики видения и изображения, в рамках которой «быть увиденным» значит «быть существующим».

В целом, исследование иконы как визуального образа, присущего культуре, привело к актуализации положений двух парадигм. С одной стороны, это предлагаемая христианской эстетической средой идея об иконе как свидетельстве о Боге, которое утверждает обязательное наличие символично-смысловой составляющей у визуального образа, с другой стороны, это пост-секулярная синкретичная вера в нечто божественное, также непременно обладающее символизмом визуального отражения. В их параллельном анализе усматривается непреходящая интеллектуальная связь поколений в вопросе осознания трансцендентной реальности и в осмыслении явлений и артефактов культуры, посредством которых она и существует.

Осмысление теоретических связей философско-культурологического понимания иконы и феноменологического подхода к визуальному образу выступало ключевым моментом нашего повествования. Связи эти разворачиваются вокруг двух практик, находящих отражение в контексте культуры: практики взгляда, как было уже неоднократно отмечено, и практики поклонения.

Для христианской эстетики идея иконы связана с догматом Боговоплощения. Визуально явившийся Бог легитимирует свое изображение. В этом смысле неслучайно определение Иоанном Дамаскиным, теоретиком христианского учения об образе, изображения как явления, одновременно обладающего подобием и различием. За изображением по умолчанию предполагается стоящей высшая реальность, придающая ему глубину смысла. В этом процессе приобретения иконой смыслов происходит ее

вхождение в культурную среду, которая по преимуществу является сферой, созидающей понятийный ряд символического, одновременно обладающего и духовной и материальной в своей задумке и непосредственном проявлении природой.

В рамках феноменологического анализа иконы как феномена, погруженного в контекст культуры, мы также имеем стратегию связи образности с первообразностью. Феноменолога в первую очередь интересует вопрос: что есть видение само по себе? Решение данного вопроса приводит нас к убеждению о необходимом наличии у каждого явления своих противоположностей, которые онтологически связаны. Подтверждением этого является непрекращающееся стремление каждого человека к своей идеальной цели: нет статически совершенного визуального образа. Мир, как нечто независимое, и взор человека, синхронизируясь друг относительно друга, как отмечает М. Мерло-Понти, французский философ-феноменолог, создают окружающую нас реальность как нечто «благорасположенное» к восприятию. Указанная создаваемая «новая» реальность и есть культура в ее художественно-визуальной выраженности.

Для христианской культуры практика поклонения не есть заурядное культовое действие, но всегда попытка установить связь сквозь толщу бытия с истоком смыслов. В то же время возможность воздать поклонение изображению в рамках Православия является прямым указанием на наличие за художественным образом Первообраза. Христианский универсум строго вертикален, так и первообраз спускается вертикально по ступеням бытия к своей выраженности в художественном образе, т.е. непосредственно в культуре. Поклонение иконе по отношению к указанной иерархии запускает процесс в обратном порядке, иными словами, открывает человеку путь к Богу.

Феноменолог в связи с вопросом о поклонении обращается к изучению его как такового. Для прояснения этого Ж.-Л. Марион, представитель современного феноменологического движения, свой разговор об иконе

начинает с разграничения понятий идол и икона. Идол являет собой визуальное отражение всем известных характеристик Бога, тогда как икона спецификой своего изображения имеет Его неопиcуемость. Поклонение, с точки зрения феноменологического анализа иконы, являет себя как путь, ведущий к встрече со стоящим за изображением до конца невидимым. Такое толкование рождает представление об иконе как о пространстве «перекрестья видимого и невидимого». Этот концептуальный момент в трактовке иконы феноменологией имеет соответствие с утверждением, присущим христианской мысли, о связи образа и Первообраза в иконическом изображении. В целом, феноменологическое соотношение видимого и невидимого оценивается нами как отношение, строящееся по схеме «вещь в себе» (невидимое) и явленный феномен (видимое).

Икона, исходя из вышеуказанного, являет себя визуальным «переходом» между духовным и материальным, который выражается непосредственно в культуре в виде сакрального образа. Процесс указанного «перехода» таков: интенциональная духовная направленность человеческого взора встречается с «контр-взглядом» невидимого (с иконой), иными словами, с сакральными смыслами, присущими той или иной культуре, стоящими за изображением. Посредством встречи созерцающего с изображенным рождается сама визуальность, художественное изображение.

Проведенный с точки зрения мировоззренческого, эстетического и аксиологического подходов анализ феноменальной природы иконы приводит нас к выводу об иконическом изображении как символе. Символизм многих положений и явлений христианской культуры общеизвестен. Применительно же к иконе мы имеем символ, в частности, имеющий и онтологический статус. Основываясь на концепциях символа Дионисия Ареопагита, с его апофатическим подходом, и А.Ф. Лосева, обращающегося к феноменологии художественной формы, мы приходим к мысли о том, что любое изображение, в том числе и иконическое, имплицитно, в большей или

меньшей степени проявленности этого, есть сфера выражения первообраза в образе в контексте культуры.

Установка на рассмотрение иконического изображения как пространства, обладающего символическим языком, развитая нами, открывает прямой путь к пониманию иконы как специфической реальности, тесной связанной с уровнем развития основных эстетических идей и теорий, присущих ситуации в культуре.

Структура реальности, присутствующей в иконическом изображении, раскрывает ее «пограничное» положение. С одной стороны, иконическое бытие имеет связь с трансцендентной реальностью, посредством наличия надписи имени Бога на плоскости иконы, обладающей сакральными смыслами, с другой стороны, оно открыто к сфере имманентного нам мира культуры через использование изобразительных средств. Центром специфической реальности иконы являются пространственные и темпоральные характеристики иконического образа и наличие в нем особого рода телесности. Таким образом, иконическое изображение понимается нами как целостный сакральный образ, обладающий символично-смысловым центром, характерным для культурной и эстетической ситуации своей эпохи.

Наличие сакральной надписи имени Бога в рамках художественной плоскости иконы подтверждает ее онтологическую связь с трансцендентным бытием. Основываясь на трудах по философии имени христианской традиции мысли средних веков и русской философии «серебряного века», мы определяем сакральную надпись иконы как Энергию сокрытой Сущности Бога. Появление имени Бога в артефактах духовной и материальной культуры оповещает о вступлении в рамки реальности идеального, духовно-мистического смысла, дающего им жизнь.

Отличительной особенностью всякой реальности является наличие у нее пространства-времени и своего «персонажа», формы активной жизни, склонной к выстраиванию персонального пути. Нечто похожее мы имеем и по отношению к иконе, репрезентирующей на своей плоскости

специфическое пространство и время, в котором пребывает особого рода «бестелесная телесность». Характерно, что они имеют тесную связь с контекстом культуры, т.к. в ее вещах и явлениях проявляется господствующее мировоззрение и ценностный взгляд на мир.

Посредством такой точки зрения нами подтверждается, присущее христианству, утверждение пространства иконы, как «обратной перспективы», а в плане темпоральной составляющей – как отражения вечности в ее христианском понимании. К такому выводу нас приводят исследования художественных пространств П.А. Флоренского и Б.В. Раушенбаха. Согласно с ними, пространство, запечатлеваемое иконой, призвано сократить расстояние, приблизить человека к трансцендентной реальности. Нечто похожее мы находим и в феноменологии. Исследования феномена визуального образа и художественной изобразительности М. Мерло-Понти наводят на мысль о проведении параллелей между его концептом «глубины» и «пространством» иконы. Характеристика глубины изображения – это актуализованное через рисунок внутреннее, духовное ощущение человеком пространственности.

Рассуждения о темпоральной составляющей, как было уже отмечено, строятся на прояснении приложимости к иконе категории Вечности. Иконное «время-вечность» имеет два модуса-проявления: с одной стороны, исходя из классики христианской мысли, оно есть всеохватывающая трансцендентная Вечность Бога («время Бога»), с другой, феноменологической точки зрения (Э. Гуссерль), оно является временем персонального «потока души», где индивидуальное ощущение хода времени сливается с Вечностью.

Исследование статуса пребывания телесности в рамках иконического изображения строится посредством обращения не только к наличной, материальной данности телесного, но и к телу как духовному объекту. Такая методология основывается на обращении, во-первых, к анализу феноменальности иконного лика и, во-вторых, на выделении трех концептов «тела»: «тела Бога», «тела ангела» и «тела святого». Визуальная

репрезентация тела в рамках иконического изображения во многом основывается на понимании телесности, принимаемом культурой той или иной эпохи. Причина этому в том, что тексты христианства дают описание трансцендентной телесности, используя символы и образы. Концепт «иконного тела» поэтому являет собой духовную трансформацию физического образа телесности с привлечением эстетических воззрений культурной мысли на то, что есть совершенство и как оно может быть выражено посредством изобразительных практик.

Обращение к анализу «иконного лика» приводит нас к характеристике его как лица, причастного трансцендентному бытию. По сути, лик иконы, с нашей позиции, является предельным наделением лица духовными характеристиками, что отсылает нас к понятию личности в ее христианском понимании. Рассмотрение иконного лика также приводит к выводу о нем как о носителе «взгляда Бога», Его изображенного ока. В этом смысле актуальны идеи «философии Другого» Э. Левинаса, использование которых позволило осмыслить взгляд, исходящий от ока «иконного лика», как приходящий из сферы принципиально Иного, отдаленного от меня, но, в то же время, и открытого для общения.

Вместе с тем, нами предпринимается процедура оценивания контекстуальных связей иконного лика с уровнем развития культурной среды его непосредственного пребывания. Это позволяет понять многообразие иконописных изображений, казалось бы, закрепленных каноном сакральных образов священного. Сакральный образ, имеющий символично-смысловую отсылку к трансцендентному, оказывается интегрированным в контекст культуры (византийская, греческая, русская техники иконописания).

Замыкает представление об иконе как целостной реальности указание на ее сущностную связь со сферой имманентного нам мира культуры. В этом смысле, речь об иконическом изображении идет с точки зрения онтологизации привычных для нас художественной формы и средств.

Изучение изобразительных практик иконописания дало нам понимание того, что ключевыми среди художественных средств являются цветовые и световые качества изображения. Они играют роль некой формы проявления сакральных смыслов христианства в контексте культуры.

Иконическое изображение являет себя не только одним из важнейших элементов православного культа, но и феноменом культуры. В духовном плане она объединяет, устремленные к ней через молитвенную практику духовные чаяния и ожидания верующих людей, и отражает их в направленности к воздействию на трансцендентный мир. С другой стороны, иконическое изображение, обладающее с христианских мировоззренческих, эстетических и аксиологических позиций сакральным символично-смысловым стержнем, находит ему непосредственный выход в мир культурной предметности.

Затронутая в диссертационном исследовании тематика выявления антиномичной природы иконы, заключенной в единстве сакральных и изобразительных свойств, имеет концептуальное влияние на формирование в современном обществе линии отношения к христианской культуре. Так дальнейшее развитие получает подход, столь распространенный сегодня, на выявлении смысловых связей между светской и религиозной формами культуры. Это, в свою очередь, позволяет глубже понять динамику культурного процесса, посмотреть на него, учитывая традицию, одновременно, подходя к ней с точки зрения инноватики. Таким образом, результаты диссертационного исследования могут инициировать процесс осмысления иконы как одного из ключевых явлений, впитавших богатство духовной жизни, специфику мировоззрения народа, творящего свою культуру. Обращение к тематике иконного образа – это образец внимательного отношения общества к своей ментальной истории.

С другой стороны, результаты диссертации оказывают определенное влияние на современную практику иконописания, точкой соприкосновения с

которой является выяснение смыслов специфики художественной образности иконы и определение ее места в культуре.

С теоретической же точки зрения результаты диссертационного исследования могут получить следующее развитие:

1.С позиций компаративной аналитики иконического образа, пребывающего в контексте культуры и предполагающего сравнение точек зрения на него философии культуры, феноменологии и философии визуального, важна выработка целостной методологии рассмотрения иконы как важнейшего элемента православного культа, так и в целом как феномена той или иной культуры.

2.С точки зрения анализа иконы как феномена культуры подробно изучены ее художественные и изобразительные характеристики, однако смысловая и ценностная связь с культурой не до конца прослежена.

3.С точки зрения выявления мировоззренческих и аксиологических основ иконы, использующего исследовательские методики феноменологии и современной визуальной философии, развитием идей и выводов, полученных в диссертационном исследовании, может служить дальнейшее оформление их в особую практику философско-культурологической мысли, обладающей четко оформленным предметным и методологическим аппаратом.

Список литературы

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2008. – 1346 с.
2. Августин (Блаженный) Аврелий. Исповедь. [Текст]/ Августин Аврелий. – М.: Даръ, 2007. – 576 с.
3. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы [Текст]/ С.С. Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
4. Аврамов, В.В. Общее понимание категории «символ» (τό σύμβολον) и «образ» (ἡ εἰκὼν) в Ареопагитском корпусе. URL: <http://www.bogoslov.ru/text/1729859.html>
5. Алексеев-Алюрви, Ю.В. Краски старых мастеров. От античности до конца XIX века [Текст]/ Ю.В. Алексеев-Алюрви. – М., 2004. – 160 с.
6. Алпатов, М.В. Краски древнерусской иконописи [Текст]/ М.В. Алпатов. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 116 с.
7. Алпатов, М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х тт. Том 1 [Текст]/ М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – 216 с.
8. Алпатов, М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х тт. Том 2 [Текст]/ М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – 328 с.
9. Апполонов, А.В. Magnum ignotum. Алхимия. Иконология, Схоластика [Текст]/ А.В. Апполонов, В.В. Винокуров, И.П. Давыдов, О.В. Осипова, И.А. Фадеев. – М.: Либроком, 2012. – 224 с.
10. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст]/ Р. Арнхейм. – М.: Издательство «Прогресс», 1974. – 386 с.
11. Асеев, Г. Святая Русь – эстетика символа. URL: <https://www.stihi.ru/avtor/isgrev>
12. Астапов, С.Н. Время и вечность в восточной патристике [Текст]// Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. – 2004. – №5. – С. 84-96.
13. Бабич, В.В. Понятие соборности в русской религиозной философии [Текст]// Вестник Томского государственного университета. – 2009. – №324. – С.63-66.

14. Бакулин, М.Ю. Иконописное творчество в русской православной культуре [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 24.00.01 / Бакулин Мирослав Юрьевич; Тюменский гос. инст. искусств и культуры. – Тюмень, 2003. – 200 с.
15. Баль, М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований [Текст]// Философско-литературный журнал «Логос». – 2012. – №1(85). – С. 212-249.
16. Баранов, В.Е. Философия личности Л.П. Карсавина [Текст]// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – №56. – С. 7-16.
17. Барашева, Ю. Икона и порядки видения [Текст]// Койнония. – 2011. – №2 (950). – С. 93-111.
18. Барская, Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи [Текст]/ Н.А. Барская. – М.: Просвещение, 1993. – 223 с.
19. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст]/ Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
20. Батаева, Е.В. Об «умной иконографии» новозаветного мифа [Текст]/ Е.В. Батаева. – СПб.: Алетейя, 2008. – 224 с.
21. Батуркин, М.Г. Символический язык православной иконы// Вестник СевНТУ, Севастополь: Издательство СевНТУ. – 2003. – Вып. 46: Философия. – С. 97-105.
22. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе [Текст]/ М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
23. Бедаш, Ю.А. Анализ пространства в феноменологии Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти [Текст]// Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2014. – №4(28). – С. 211-218.
24. Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства [Текст]/ Х. Бельтинг. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 544 с.

25. Беляев, Л.А. Альфа и Омега. Православная энциклопедия. Т.2. [Текст]/ Л.А. Беляев. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. – С. 83-86.
26. Бенчев, И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников [Текст]/ И. Бенчев. – М.: Интербук-бизнес, 2005. – 256 с.
27. Бёме, Я. Аврора, или утренняя заря в восхождении [Текст]/ М.: Амфора, 2008. – 512 с.
28. Богданова, Н.М. Феноменология видения: М. Мерло-Понти о соотношении «видимого» и «невидимого» [Текст]/ Н.М. Богданова, И.В. Демин// Вестник Самарского государственного университета. – 2014. – №5 (116). – С. 9-14.
29. Бойко, А.М. Символизм и эстетика «имени» и «иконы» в философском наследии П. Флоренского [Текст]/ А.М. Бойко// Научный потенциал молодежи – будущему Беларуси: материалы V Международной молодежной научно-практической конференции, УО «Полесский государственный университет», г. Пинск, 31 марта 2011 г.: в 4 ч. Ч. 2 / Национальный банк Республики Беларусь [и др.]; редкол.: К.К. Шебеко [и др.]. – Пинск: ПолесГУ, 2011. – С. 174-176.
30. Бралгин, Е.Ю. Символика цвета как проявление условности древнерусской иконописи [Текст]: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: 17.00.09 / Бралгин Егор Юрьевич; Бийский гос. пед. ун-т им. В.М. Шукшина. – Бийск, 2002. – 197 с.
31. Булгаков, С.Н. Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Т.2. Философия имени. Икона и иконопочитание. Приложения [Текст]/ Сост. подг. текста, ввод. заметка И.Б. Роднянской, коммент. Н.К. Бонецкой и И.Б. Роднянской. – СПб.: ООО «ИНАПРЕСС», Москва: Искусство, 1999. – 448 с. (С.Ц.З.)
32. Булгаков, С.Н. Философия имени [Текст]/ С.Н. Булгаков. – Париж: YMCA-PRESS, 1953. – 279 с.

33. Бычков, В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. В 2-х тт. Том 1. Раннее христианство. Византия [Текст]/ В.В. Бычков. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 575 с. – (Российские Пропилеи).
34. Бычков, В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. В 2-х тт. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия [Текст]/ В.В. Бычков. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 527 с. – (Российские Пропилеи).
35. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики [Текст]/ В.В. Бычков. – Киев: Путь к истине, 1991. – 408 с.
36. Бычков, В.В. Русская средневековая эстетика. XI-XVII века [Текст]/ В.В. Бычков. – М.: Мысль, 1995. – 637 с.
37. Бычков, В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. [Текст]/ В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 2009. – 633 с.
38. Вагнер, Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве [Текст]/ Г.К. Вагнер. – М.: Искусство, 1987. – 286 с.
39. Вдовина, И.С. Морис Мерло-Понти: интерсубъективность и понятие феномена [Текст]/ И.С. Вдовина// История философии. Вып.1. М.: ИФ РАН, 1997. С.59-69.
40. Вдовина, И.С. Феноменология во Франции (историко-философские очерки) [Текст]/ И.С. Вдовина. – М.: Канон+, РООИ Реабилитация, 2009. – 400 с.
41. Вдовина, И.С. Эстетика французского персонализма: (Критич. очерк) [Текст]/ И.С. Вдовина. – М.: Искусство, 1981. – 191 с.
42. Венкова, А.В. Икона и идол: феноменология взгляда Жана-Люка Марьона. Заметки о книге «Перекрестья видимого» [Текст]// Международный журнал исследования культуры. – 2011. – №1. – С. 141-144.
43. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства [Текст]/ Б.Р. Виппер. – М.: АСТ-Пресс книга, 2004. – 366 с.
44. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве [Текст]/ Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – 588 с.

45. Волков, Н.Н. Цвет в живописи [Текст]/ Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1965. – 246 с.
46. Воробьева, О.В. Взгляд и образ: историко-методологический аспект [Текст]// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 4-3. – С. 135-140.
47. Воробьева, Т.Ю. «Кристор дочери своей» (слово и образ в раннехристианской мемориальной пластике) [Текст]// Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2012. – №2 (8). – С. 29-40.
48. Вульф, К. Homo pictor, или возникновение человека из воображения [Текст]// Антология медиафилософии / Редактор-составитель В.В. Савчук. – СПб.: Издательство РХГА, 2013. – С. 270-283.
49. Гаврилина, Л.М. Русская культура: проблемы, феномены, историческая типология [Текст]/ Л.М. Гаврилина. – Калининград: Изд-во КГУ, 1999. – 99 с.
50. Гагинский, А.М. Онто-теология и преодоление метафизики: М. Хайдеггер, Ж.-Л. Марион и христианская традиция [Текст]// Вестник ПСТГУ. I: Богословие. Философия. – 2015. – Вып. 4 (60). – С. 55-71.
51. Гайденок, П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке [Текст]/ П.П. Гайденок. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 464 с.
52. Голик, Н.В. Икона как феномен русской культуры [Текст]// Ежегодник Санкт-Петербургского философского общества «Мысль». – 2000. – №4. – С. 86-94.
53. Головков, Лука, игумен Ассист. Православная энциклопедия. Т.3. [Текст]/ Лука Головков, игумен. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001 – С. 627.
54. Грибунина, Н.Г. Христианское культовое действо как целостная система взаимодействия богослужения и его художественных элементов [Текст]/ Н.Г. Грибунина. – М.: Клевер, 2008. – 191 с.

55. Григорий Палама. Триады в защиту священо-безмолвствующих [Текст]/ Перевод, послесловие и комментарии В. Вениаминова. – М.: Канон, 1995. – 384 с. (История христианской мысли в памятниках).
56. Грищенко, А. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи [Текст]/ А. Грищенко. – Москва: Издание автора. – Выпуск третий. – 1917. – 266 с.
57. Гройс, Б. Под подозрением. Феноменология медиа [Текст]/ Б. Гройс. – М.: Художественный журнал, 2006. – 200 с.
58. Громова, А.Е. Проблема хронотопа в философской мысли рубежа XIX-XX веков (П.А. Флоренский) [Текст]// Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2014. – №6. – С. 313-317.
59. Губарева, О.В. Культурологический анализ интерпретационных моделей иконописи в контексте богословско-эстетической целостности [Текст]: автореферат диссертации на соискание степени кандидата культурологии: 24.00.01 / Губарева Оксана Витальевна; С.-Петербург. гос. ун-т. – Санкт-Петербург, 2013. – 25 с.
60. Гурко, Е.Н. Божественная оноματοлогия. Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции [Текст]/ Е.Н. Гурко. – Мн.: Экономпресс, 2006. – 448 с.
61. Гусейнов, Г.Ч. Личность мистическая и академическая: А.Ф. Лосев о «личности» [Текст]// Независимое литературное обозрение. 2005. – №76. – С. 14-38.
62. Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Том I. Феноменология внутреннего восприятия времени [Текст]/ Пер. с нем./ Составл., вступ. статья, перевод В.И. Молчанова. – М.: Издательство «Гнозис», 1994. – 102 с.
63. Давыдов, И.П. От иконописи – к иконики (критический анализ эпистемы православной иконологии) [Текст]// Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. – 2012. – №40 (2). – С. 49-58.

64. Даниэль, С.М. Искусство видеть: О творческих способностях видеть, о языке линий и красок и о воспитании зрителя [Текст]/ С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
65. Демченко, Л.М. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М.Мерло-Понти [Текст]/ Демченко, Л.М., Гончаров Н.В.// Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – №7 (143). – С. 13-23.
66. Дёмин, И.В. «Плоть мира» как условие видения в феноменологической онтологии М. Мерло-Понти [Текст]// Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2013. – №2 (14). – С. 110-118.
67. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника/ Пер. с греч. и вступ. ст. Г.М. Прохорова. – 4-е изд., испр. – СПб.: Издательство Олега Абышко, 2010. – 464 с. – (Серия «Библиотека христианской мысли. Источники»).
68. Дионисий Ареопагит. Сочинения. С толкованиями Максима Исповедника. СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. – 854 с. – (Византийская библиотека. Источники).
69. Дионисий Фурноаграфиот, Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm>
70. Дорофеев, Д.Ю. Знак и символ в феноменологии. URL: <http://www.maxscheler.spb.ru/content/view/139/52/>
71. Древнерусское искусство XIV-XVвв. [Текст]/ Отв. ред. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1984. – 320 с.
72. Думитраке, Ю.К. Термин «просопон» - этимологический и концептуальный взгляд [Текст]// Дискуссия. – 2014. – №3 (44). – С. 23-26.
73. Дунаев, М.М. О чем говорит русская икона: Очерки русской культуры XII-XX веков [Текст]/ М.М. Дунаев. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. – 216 с.

74. Духан, И.Н. Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого [Текст]// Историко-философский ежегодник 2010; отв. ред. Мотрошилова Н.В. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 171-204.
75. Дьяков, А.В. Желание видимое и невидимое: Лакан и Мерло-Понти [Текст]// Хора. – 2008. – №3. – С. 14-20.
76. Евдокимов, П.Н. Искусство иконы. Богословие красоты [Текст]/ П.Н. Евдокимов. – Клин: Христианская жизнь, 2005. – 384 с.
77. Евстропов, М.Н. «Иное, чем бытие: лицо в метафизике Эмманюэля Левинаса. Часть I: Черты лица [Текст]// Вестник Томского государственного университета. – 2011. – №342. – С. 44-49.
78. Евстропов, М.Н. «Иное, чем бытие: лицо в метафизике Эмманюэля Левинаса. Часть II: Лицо и стихия эстетического [Текст]// Вестник Томского государственного университета. – 2011. – №343. – С. 38-44.
79. Евстропов, М.Н. Опыты приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланшо [Текст]/ М.Н. Евстропов. – Томск: Изд-во Том. ун-ва, 2012. – 346с.
80. Жегин, Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнерусского искусства) [Текст]/ Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 235 с.
81. Живопись Древней Руси XI – начала XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы. [Текст]/ Сост. Н. Салько. М.: Художник РСФСР, 1982 – 312 с.
82. Зайцев, А. Историческое развитие христианского учения о вечности. URL: http://azbyka.ru/dictionary/03/vechnost_v_hristianstve-all.shtml
83. Замятина, Н.А. Терминология русской иконописи [Текст]/ Н.А. Замятина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 272 с.
84. Зенкин, К.В. Понятие прообраза художественной формы в православной философии XX века и специфика музыкального искусства [Текст]// Научный вестник Московской консерватории. – 2013. – №4. – С. 7-19.
85. Зеньковский, В.В. История русской философии [Текст]/ В.В. Зеньковский. – М.: Академический проект, Раритет, 2001. – 880 с. – (Summa).

86. Иванов, В.И. Родное и вселенское [Текст]/ В.И. Иванов: сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX века).
87. Имяславие. Антология. М.: Изд-во Факториал Пресс, 2002. – 544 с.
88. Инишев, И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества [Текст]// Философско-литературный журнал «Логос». – 2012. – №1(85). – С. 184-211.
89. Иоанн Дамаскин. Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Том 1. СПб.: Издание Императорской С.-Петербургской Духовной Академии, 1913. – 441 с.
90. Ионайтис, О.Б. Образы русской средневековой иконописи. URL: http://ricolor.org/history/ka/ort_art/iconopis/language/ik/
91. Исаев, А.А. Философия цвета: феномен цвета в мышлении и творчестве [Текст]/ А.А. Исаев, Д.А. Теплых. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – 180 с.
92. Исаев, М.В. Цветовая символизация священных объектов в иконописи [Текст]// Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия «Мыслители». Выпуск 8 / Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. URL: http://www.xpra-spb.ru/libr/___NAUCH/Isaeva-Cvetovaya-ikonopisi.html
93. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. [Текст]/ Под ред. Т.В. Моисеевой. Тверь: ИП Верхов С.И., 2014. – 288 с.
94. Карпенко, М.В. Е.Н. Трубецкой и П.А. Флоренский об идее двоemiрия в иконописи// Гуманитарный часопис. – 2013. – №3. – С. 44-53.
95. Карсавин, Л.П. Религиозно-философские сочинения. Т.1. [Текст]/ Л.П. Карсавин. – М.: «Ренессанс», 1992. – 325 с.
96. Карсавин, Л.П. Сочинения [Текст]/ Сост., вступ. статья и прим. С.С. Хоружего. – М.: Раритет, 1993. – 496 с. (Библиотека духовного возрождения).

97. Карташев, А.В. Вселенские соборы [Текст]/ А.В. Карташев. – Минск: Издательство Белорусского Экзархата – Белорусской Православной Церкви, Харвест, 2008. – 640 с.
98. Керимов, Т.Х. Время и сознание времени: границы феноменологического анализа [Текст]// Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. Том 121. – 2013. – №4. – С. 158-171.
99. Клеман, Оливье Отблески света. Православное богословие красоты [Текст]/ О. Клеман. – М.: ББИ, 2004. – 100 с.
100. Книга ангелов: Антология [Текст]/ Сост., вступ.ст. и примеч. Д.Ю. Дорофеева. – СПб.: Амфора, 2001. – 654 с.
101. Колесниченко, Ю.В. Проблема мифа и личности в работа А.Ф. Лосева «Диалектика мифа» [Текст]// Философия и общество. – 2013. – №3 (71). – С. 121-130.
102. Кондратьева, Е.В. Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти [Текст]// Известия Томского политехнического университета. – 2013. – №6 (том 322). – С. 99-103.
103. Кочетков, И.А. Житийная икона в ее отношении к тексту жития [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: Кочетков И.А.; Моск. гос. ун.-т им. М.В. Ломоносова. – Москва, 1974. – 220 с.
104. Кошелева, В.Л. Мерло-Понти (Новая философская энциклопедия). URL: <http://iph.ras.ru/elib/1860.html>
105. Круг, Г., инок Об изображении Бога Отца в Православной Церкви. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35911.php>
106. Круг, Г., инок Торжество Фаворского Преображения. Мысли о православной иконе [Текст]/ Г. Круг, инок. – М.: Аксиос, 2002. – 239 с.
107. Кутковой, В.С. Философские основы восточнохристианской иконы. Проблемы морфемики и семантики образа: монография [Текст]/ В.С. Кутковой. – Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2012. – 159 с.

108. Лазарев, В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века [Текст]/ В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. – 395 с.
109. Лапин, А.И. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом [Текст]/ А.И. Лапин. – М.: Л.Гусев, 2005. – 160 с.
110. Левина, Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве [Текст]// Артикульт. – 2011. – №1(1). – С. 141-187.
111. Левинас, Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное [Текст]/ Э. Левинас. – М.; СПб: Университетская книга, 2000. – 416 с. (Книга света).
112. Левинас, Э. Избранное. Трудная свободу [Текст]/ Э. Левинас. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 752 с.
113. Лепяхин, В.В. Икона и иконичность [Текст]/ В.В. Лепяхин. – СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. – 400 с.
114. Лепяхин, В.В. Икона и символ. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35891.php>
115. Лепяхин, В.В. Икона и слова: виды, уровни и формы взаимосвязи. URL: <http://artpolitinfo.ru/ikona-i-slovo-vidyi-urovni-i-formyi-vzaimosvyazi/>
116. Лепяхин, В.В. Иконическая агиография. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35902.php?ELEMENT_ID=35902&PAGEN_1=2
117. Лепяхин, В.В. Иконичность акафиста. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35900.php>
118. Лепяхин, В.В. Иконология и иконичность. URL: <http://www.russhod.ru/2012/02/иконология-и-иконичность/>
119. Лепяхин, В.В. Слово как икона и образ. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35896.php?ELEMENT_ID=35896&SHOWALL_1=1
120. Лидов, А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Сборник статей [Текст]/ А.М. Лидова. – М.: «Прогресс-традиция», 2006. – 757 с.
121. Лиманская, Е.Н. Икона в традиционной русской культуре [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук:

- 09.00.13 / Лиманская Елена Николаевна; Юж. фед. ун-т. – Ростов н/Д, 2009. – 129 с.
122. Лиманская, Е.Н. Русская икона в культуре народа [Текст]// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1. Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2008. – №8. – С. 24-32.
123. Лихачев, Д.С. Литература-реальность-литература [Текст]/ Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель. Ленинг. отд-ние, 1981. – 214 с.
124. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы [Текст]/ Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
125. Лихачева, В.Д. Искусство Византии IV – XV веков [Текст]/ В.Д. Лихачева. – Л.: Искусство, 1986. – 310 с.: ил.
126. Лоргус, А., свящ. Православная антропология. URL: http://azbyka.ru/hristianstvo/chelovek/lorgus_pравославная_antropologiya_01-all.shtml
127. Лосев, А.Ф. Бытие – Имя – Космос [Текст]/ Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
128. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
129. Лосев, А.Ф. Из ранних произведений [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Издательство «Правда», 1990. – 656 с.
130. Лосев, А.Ф. Миф. Число. Сущность [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 920 с.
131. Лосев, А.Ф. Философия имени [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Московского университета, 1990. – 269 с.
132. Лосев, А.Ф. Форма – Стиль – Выражение [Текст]/ А.Ф. Лосев; сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
133. Лосский, В.Н. Боговидение [Текст]/ Пер. с фр. В.А. Решиковой; сост. и вступ. ст. А.С. Филоненко. – М.: АСТ, 2006. – 759 с.

134. Лосский, В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви; Догматическое богословие [Текст]/ В.Н. Лосский. – М.: Центр «СЭИ», 1991. – 288 с.
135. Луговой, В.Н. Идеал соборности в русском религиозном искусстве иконописи X-XVI веков [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.14 / Луговой Владимир Николаевич; Тульский гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого. – Тула, 2011. – 154 с.
136. Луковникова, Е.А. Древнехристианская изобразительная символика [Текст]// Альфа и омега. – 1995. – №3 (6). – С. 160-168.
137. Лысков, А.П. Философская антропология [Текст]// Вече. – 1998. – №11. – С. 138-141.
138. Любина, В.И. Слово в иконе [Текст]// Альманах современной науки и образования. – 2009. – №7 (26). – С. 95-96.
139. Любохонская, О.В. Энергичная ономотология Дионисия Ареопагита [Текст]// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Т.2. Философия. – 2014. – №2. – С. 14-22.
140. Майорова, Н.О. Шедевры русской иконописи [Текст]/ Н.О. Майорова, Г.К. Скоков. – М.: Белый город, 2008. – 416 с.: ил.
141. Макарий Египетский. Духовные беседы [Текст]/ Макарий Египетский. – М.: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2015. – 544 с.
142. Малков, П.Ю. По образу слова [Текст]/ П.Ю. Малков. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. – 227 с.
143. Марьон, Ж.-Л. Идол и дистанция [Текст]// Символ. – 2009. – №56. – С. 9-288.
144. Марьон, Ж.-Л. Метафизика и феноменология – на смену теологии [Текст]// Логос. – 2011. – №3. – С. 124-143.
145. Марьон, Ж.-Л. Перекрестья видимого [Текст]/ Ж.-Л. Марьон. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 176 с.
146. Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое [Текст]/ Пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Мн.: Логвинов, 2006. – 400 с. (Conditio Humana).

147. Мерло-Понти, М. Око и дух [Текст]/ Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
148. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия [Текст]/ М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 609 с.
149. Михель, Д.В. Жан-Люк Нанси в мире Corpus'a [Текст]// Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2006. – №1 (4). – С. 77-87.
150. Молчанов, В.И. Время и сознание. Критика феноменологической философии [Текст]/ В.И. Молчанов. – М.: Высш.шк., 1998. – 144 с.
151. Муратов, П.П. Русская живопись до середины XVII века [Текст]/ П.П. Муратов. – М.: Библиополис, 2008. – 464 с.
152. Нанси, Ж.-Л. Corpus [Текст]/ Ж.-Л. Нанси. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
153. Нижников, С.А. Философия имени в России: становление и современная дискуссия. Часть 1. Имяславие П.А. Флоренского [Текст]// Пространство и время. – 2011. – №4 (6). – С. 64-71.
154. Никитина, И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа [Текст]: диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук: 09.00.04 / Никитина Ирина Петровна; Рос. ун-т дружбы народов. – Москва, 2003. – 286 с.
155. Никольская, Т.М. Семиотика уставной православной иконы как текста [Текст]// Аналитика культурологии. – 2010. – №18. – С. 29-31.
156. Никольский, М.В. Культурфилософские особенности знаковой символики уставной православной иконописи [Текст]// Социально-экономические процессы и явления. – 2013. – №12 (58). – С. 271-277.
157. Новейший философский словарь. [Текст]/ Сост. и гл. н. ред. А.А. Грицанов, 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
158. Оболевич, Т. Восточно-христианский символизм [Текст]// Богословие. Культура. Образование. – 2013. – Том 17. Выпуск 3. – С. 371-389.

159. Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума [Текст]/ редактор-составитель А.М. Лидов. М.: Индрик, 2011. – 192 с.
160. Остроумов, Г. Догматическое значение Седьмого Вселенского Собора. Научно-историческое исследование важности и необходимости иконопочитания, по поводу заблуждения г. Пашкова и его единомышленников. Карлсруэ. – Придворная Типография В. Гаспера (Ф. Гокеля). – 1884. – 204 с.
161. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства [Текст]/ Пер. с англ. В.В. Симонова. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.
162. Петраш, Е.В. Икона как феномен культуры XX века [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01 / Петраш Елена Вадимовна; Гос. акад. славянск. культ. – Москва, 2007. – 175 с.
163. Петровская, Е.В. Теория образа [Текст]/ Е.В. Петровская. – М.: ИФ РАН, 2010. – 283 с.
164. Пирогов, С.В. Горизонты исследований визуального [Текст]// Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2013. – №4 (24). – С. 124-131.
165. Подорога, В.А. Феноменология тела [Текст]/ В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 341 с.
166. Правда, В.Л. Мировая культура и искусство: русская средневековая живопись [Текст]/ В.Л. Правда. – Кемерово: КузГТУ, 2008. – 60 с.
167. Православная икона [Текст]/ СПб.: ООО «Издательство «Полигон», 2005. – 320 с.
168. Православные иконы [Текст]/ Авт.-сост. А.А. Евстигнеев. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 448 с.

169. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси [Текст]// Редактор-составитель А.М. Лидов. – М.: Индрик, 2011. – 704 с., 334 ил.
170. Пуминова, Н.В. Влияние *Corpus Areopagiticum* на формирование иконописного канона на Руси XVI-XVII веков [Текст]// Вестник МГТУ. – 2008. – Том 11. – №1. – С. 9-12.
171. Раушенбах, Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие [Текст]/ Б.В. Раушенбах. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2002. – 320 с.
172. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи [Текст]/ Б.В. Раушенбах. – М.: Изд-во «Наука», 1975. – 184 с.
173. Резвых, Т.Н. Онтология личности у о. Павла Флоренского и С.Н. Дурылина [Текст]/ Т.Н. Резвых// XIX Ежегодная Богословская конференция ПСТБИ: Материалы, 2009. М., 2009. С. 68-74.
174. Резниченко, А.И. О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк и *ett dii minores* [Текст]/ А.И. Резниченко. – М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012. – 416 с.
175. Рубцов, Н.Н. Иконология: история, теория, практика [Текст]/ Н.Н. Рубцов. – М.: Наука, 1990. – 160 с.
176. Русская философия: словарь [Текст]/ Под общ. ред. М.А. Маслина/ В.В. Сапов. – М.: Республика, 1995. – 656 с.
177. Самсонова, И.В. Акафист в православной культурной традиции [Текст]/ И.В. Самсонова, М.Ю. Красильникова// Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2015. – №2 (46). – С. 435-446.
178. Самсонова, И.В. Иконографическая традиция изображения Акафиста Богоматери в русской культуре XV – XVIII веков [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01 / Самсонова Ирина Васильевна; Яросл-ий. гос. пед. ун-т. – Ярославль, 2007. – 257 с.

179. Самсонова, И.В. Иконографическая традиция изображения акафиста Богоматери в русской культуре на пороге Нового времени [Текст]// Теория и практика общественного развития. – 2013. – №1. – С. 270-274.
180. Семенков, В.Б. «Corpus» Жан-Люк Нанси: экстремальный телесный опыт как повод для экстремального дискурса [Текст]/ В.Б. Семенков// Вестник Санкт-Петербургского государственного университета искусств, 2013. №2 (15). С.99-104.
181. Серов, Н.В. Цвет культуры. Психология, культурология, физиология [Текст]/ Н.В. Серов. СПб.: Речь, 2004. – 672 с.
182. Сказание отца нашего Агапия. URL: <http://old-ru.ru/03-10.html>
183. Сосна, Н.Н. Невидимое лицо Другого: феноменологические исследования Ж.-Л. Мариона [Текст]/ Н.Н. Сосна// Коллаж-5. М.: ИФ РАН, 2005. С.112-122.
184. Сосна, Н.Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное [Текст]/ Н.Н. Сосна. – М.: Институт философии РАН, Новое литературное обозрение, 2011. – 212 с.
185. Сямина, О.В. Категории «лик/ лицо/ личина (маска)» в культурологии П.А. Флоренского [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01 / Сямина Ольга Васильевна; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2006. – 148 с.
186. Тарабукин, Н.М. Смысл иконы [Текст]/ Н.М. Тарабукин. – М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. – 224 с.
187. Терентьева, И.Н. Визуальное, слишком визуальное... [Текст]// Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». – 2012. - №2. – С. 29-35.
188. Топоров, В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси [Текст]/ В.Н. Топоров. – М.: Гнозис – Школа «Языки русской культуры», 1995. – 875 с.

189. Торопыгина, М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга [Текст]/ М.Ю. Торопыгина. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 368 с.
190. Трубецкой, Е.Н. Смысл жизни [Текст]/ Е.Н. Трубецкой. – М.: Республика, 1994. – 432 с.
191. Трубецкой, Е.Н. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе [Текст]/ Е.Н. Трубецкой. – Париж: YMCA-PRESS, 1965. – 168 с.
192. Тюлькин, В.И. Древнерусская иконопись: духовное предстояние – эстетическое созерцание [Текст]// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – №93. – С. 259-266.
193. Успенский, Б.А. Семиотика искусства [Текст]/ Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
194. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви [Текст]/ Л.А. Успенский. – М.: ДАРЪ, 2007. – 480 с.
195. Фаворский, В.А. Литературно-теоретическое наследие [Текст]/ В.А. Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.
196. Федотова, Р.М. Икона в литургическом пространстве храма [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Федотова Римма Александровна; Санкт-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2010. – 356 с.
197. Феодор Студит, преп. 1-е опровержение иконоборцев. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Feodor_Studit/Pervoe_oprovergenie_ikonoborcev/
198. Феодор Студит, преп. 2-е опровержение иконоборцев. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Feodor_Studit/Vtoroe_oprovergenie_ikonoborcev/
199. Феодор Студит, преп. Некоторые вопросы иконоборцам, утверждающим, что Господь наш Иисус Христос неопишем по телесному образу. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Feodor_Studit/nekotorie_voprosi_ikonoborcam_utverгда_ushim_что_Gospod_nash_Iisus_Hristos_neopisuem_po_telesnomu_obrazu/

200. Феодор Студит, преп. Письмо Платону, его (духовному) отцу, о почитании икон. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Feodor_Studit/pismo_Platonu_ego_duhovnomu_otcu_o_pochtanii_ikon/
201. Феодор Студит, преп. Против иконоборцев семь глав. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Feodor_Studit/protiv_ikonoborcev_sem_glav/
202. Флоренский, П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней [Текст]/ П.А. Флоренский. – М.: Моск. рабочий, 1992. – 559 с.
203. Флоренский, П.А. Избранные труды по искусству [Текст]/ П.А. Флоренский. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 286 с.
204. Флоренский, П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству [Текст]/ П.А. Флоренский. – СПб.: МИФРИЛ, Русская книга, 1993. – 365 с.
205. Флоренский, П.А. Иконостас [Текст]/ П.А. Флоренский. – СПб.: Общество памяти игуменьи Таисии, 2006. – 192 с.
206. Флоренский, П.А. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии) [Текст]/ Сост. игумен Андроник (Трубачев). – М.: Мысль, 2004. – 685 с., ил., схем., 1 л. портр. – (Филос.наследие).
207. Флоренский, П.А. Сочинения. В 4 т. Т.1 / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой. – М.: Мысль, 1994. – 797 с., 3 л. портр. – (Филос. наследие).
208. Флоренский, П.А. Сочинения. В 4 т. Т.2 / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 1996. – 877 с.
209. Флоренский, П.А. Сочинения. В 4 т. Т.3 (1) / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 621 с.
210. Флоренский, П.А. Сочинения. В 4 т. Т.3 (2) / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 623 с.

211. Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи [Текст]/ П.А. Флоренский. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 640 с. – (Philosophy).
212. Флоренский, П.А. У водоразделов мысли. Т.2. [Текст]/ П.А. Флоренский. – М.: Изд-во Правда, 1990. – 448 с.
213. Франк, С.Л. Духовные основы общества [Текст]/ С.Л. Франк. – М.: Республика, 1992. – 512 с.
214. Фриауф, В.А. Православная традиция и русская философия имени [Текст]// Известия Саратовского университета. Т.6. Сер. Философия. Психология. Педагогика. – 2006. – Вып. 1/2. – С. 57-61.
215. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст]/ Пер. с нем. В.В. Бибихина. – М.: Академический Проект, 2013. – 460 с. – (Философские технологии).
216. Хомяков, А.С. Сочинения в двух томах. Т.2. Работы по богословию [Текст]/ А.С. Хомяков. – Издательство «Медиум», 1994. – 479 с.
217. Хоружий, С.С. После перерыва. Пути русской философии [Текст]/ С.С. Хоружий. – СПб.: Алетейя, 1994. – 447 с.
218. Хоружий С.С. Свет Платинов и свет Фавора: мистика света в неоплатонизме и исихазме [Текст]// Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума/ редактор-составитель А.М. Лидов. М.: Индрик, 2011. – С. 29-36.
219. Хрипун, В.И. Эстетика А.Ф. Лосева [Текст]// Вестник ОГУ. Приложение Гуманитарные науки. – 2005. – №2. – С. 33-36.
220. Чекаль, А.Г. Шрифт в иконе и иконический текст. URL: <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/chekal.htm>
221. Черная, Л.А. Антропологический код древнерусской культуры [Текст]/ Л.А. Черная. – М.: Языки славянских культур, 2008. – 464 с. (Studia Historica).
222. Чеснов, Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание [Текст]/ Я.В. Чеснов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2007. – 213 с.

223. Чурсанов, С.А. Лицом к лицу: Понятие личности в православном богословии XX века [Текст]/ С.А. Чурсанов. - М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. – 264 с.
224. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.2. Всемирно-исторические перспективы [Текст]/ О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – 672 с.
225. Шпигельберг, Г. Феноменологическое движение. Историческое введение [Текст]/ Пер. с англ./ Перевод группы авторов по ред. М. Лебедева, О. Никифорова (Ч.3) – М.: Логос, 2002. – 680 с.
226. Щербинин, А.И. Конструкт «Святая Русь» и ее смысловые актуализации [Текст]/ А.И. Щербинин, Н.Г. Щербинина// Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. - № 3(31). – С. 5-14.
227. Щипанова, Н.А. Символическая природа русской иконы [Текст]// Творчество и культура: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Екатеринбург, 16-17 декабря 1997 г.)/ отв. ред. В.В. Ким. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1997. – С. 59-61.
228. Элкинс, Дж. Исследуя визуальный мир [Текст]/ пер. с англ. – Вильнюс: ЕГУ, 2010. – 534 с.
229. Эмманюэль Левинас: Путь к Другому [Текст]/ Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э.Левинаса. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. – 239 с.
230. Этингоф, О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII вв. [Текст]/ О.Е. Этингоф. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 312 с.
231. Ягубова, С.Я. Категория «соборность» в философской антропологии С.Л. Франка [Текст]// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2009. – №2. – С. 37-45.
232. Языкова, И.К. Богословие иконы: учебное пособие [Текст]/ И.К. Языкова. – М.: Изд-во Общедоступного Православного университета, 1995. – 212 с.

233. Языкова, И.К. Со-творение образа. Богословие иконы [Текст]/ И.К. Языкова. – М.: Издательство ББИ, 2012. – 368 с.
234. Яковлева, А.И. «Ерминия» Дионисия из Фурны и техника икон Феофана Грека[Текст]// Древнерусское искусство XIV-XV вв. Отв. ред. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1984. С. 7-25.
235. Marion, J.-L. In the Self's Place: The Approach of Saint Augustine (Cultural Memory in the Present) / Jean-Luc Marion. - Stanford University Press, 2012. – 448 p. – (ISBN-13: 978-0804762915).
236. Marion, J.-L. Negative Certainties (Religion and Postmodernism) / Jean-Luc Marion. – University Of Chicago Press, 2015. – 288 p. – (ISBN-13: 978-0226505619).
237. Marion, J.-L. The Idol and Distance: Five Studies (Perspectives in Continental Philosophy) / Jean-Luc Marion. – New York: Fordham University Press, 2001. – 257 p. – (ISBN-13: 978-0823220786).
238. Marion, J.-L. The Visible and the Revealed / Jean-Luc Marion. – New York: Fordham University Press, 2008. – 181 p. – (ISBN-13: 9780823228836).
239. Mondzain, M.-J. Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary (Cultural Memory in the Present) / Marie-Jose Mondzain. – Stanford University Press, 2004. – 280 p. – (ISBN-13: 978-0804741019)