

Научная статья
УДК 75.046



Метафизика искусства: платонические мотивы в произведении П. А. Флоренского «Иконостас»

И. В. Флоренский

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия
fjw93@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается работа П. А. Флоренского «Иконостас». Проводится компаративистский анализ взглядов Платона и отца Павла на вопросы философии изобразительного искусства. Рассматриваются такие понятия, как культ, культура, икона и символ в философской системе Флоренского. Нравственный аспект определяется как важнейший в процессах познания и творчества. Анализируется выстраиваемая Флоренским парадигма истории искусства, ключевым в которой становится духовный вектор человеческой деятельности. Русская иконопись XIV–XV веков признается высшим достижением духовной и изобразительной культуры. Период эпохи Возрождения определяется как отход от культа и установление вектора на секуляризацию.

Ключевые слова: метафизика искусства, культура, русская иконопись, символ, платонизм

Для цитирования: Флоренский И. В. Метафизика искусства: платонические мотивы в произведении П. А. Флоренского «Иконостас» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. Вып. 8 (889). С. 165–172.

Original article

The Metaphysics of Art: Platonic Motifs in “Iconostasis” by P. Florensky

Ivan V. Florensky

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
fjw93@mail.ru

Abstract. The article examines the work of P. Florensky “Iconostasis”. A comparative analysis of the views of Father Pavel and Plato on issues of philosophy of fine art is carried out. Such concepts as cult, culture, icon and symbol in Florensky’s philosophical system are considered. The moral aspect is defined as the most important in the processes of cognition and creativity. The paradigm of art history built by Florensky is analyzed, in which the spiritual vector of human activity becomes the cornerstone. Russian icon painting of the 14th-15th centuries is recognized as the highest achievement of spiritual and visual culture. The Renaissance period is defined as a departure from cult and the establishment of a vector towards secularization.

Keywords: the metaphysics of art, culture, Russian icon painting, symbol, Platonism

For citation: Florensky, I. V. (2024). The metaphysics of art: platonic motifs in “Iconostasis” by P. Florensky. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 8(889), 165–172. (In Russ.)

ВВЕДЕНИЕ

Творчество выдающегося мыслителя Павла Александровича Флоренского (1882–1937) справедливо относится исследователями к самым разным областям знания: философии, богословию, культурологии, естественным наукам. В своих произведениях Флоренский постулировал идеи единства и взаимосвязанности мира и всех его явлений. Примером такого творчества в наследии философа является и произведение «Иконостас» (1922), цельность мысли в котором складывается на стыке философии, богословия и искусствоведения. «Иконостасу» посвящено значительное количество исследований, что во многом связано с возможностью рассмотрения данного текста с точки зрения различных дисциплин. Но Флоренскому была чужда раздробленность мировосприятия. Именно поэтому «Иконостас» стоит рассматривать целокупно, объединенный православным идеалистическим миропониманием его автора.

Важнейшая для Флоренского проблема символа [Флоренский, 1992], вокруг которой во многом строится его философия вообще и философия иконы и искусства в частности, для мыслителя неразрывно связана с его интерпретацией платонизма. Под платонизмом в рамках данной статьи подразумевается учение Платона, сердцевиной которого является учение об идеях, которые остаются умопостигаемыми в отличие от чувственно воспринимаемого мира вещей [Новая философская энциклопедия, 2010]. Говоря о платонизме и предлагая свою интерпретацию этого учения в работе «Смысл идеализма», Флоренский называет его «могущественным духовным движением» [Флоренский, 1999, т. 3 (2), с. 68], и отождествляет с понятием «идеализма». Для этого учения характерно признание двухуровневой системы бытия: мир вещей и идей, или по Флоренскому – мир дольний и горний [там же, с. 73]. Признание существования духовного мира дает начало научному знанию, где «единое во многом», как Платон определяет идею [там же, с. 74]. Какие мотивы платонизма в трактовке самого отца Павла наблюдаются в произведении «Иконостас», и какую роль они играют в решении богословских, философских и искусствоведческих задач? Какова философия иконы и искусства по отцу Павлу Флоренскому? Как в этой философии коррелируются православие и платонизм? И где проходит грань между предметом культа и культуры? На эти вопросы мы постараемся ответить в рамках данной статьи.

ПОЗНАНИЕ ИСТИНЫ И СОЗДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ПРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

Одним из важнейших тезисов в философии П. А. Флоренского становится признание двухуровневой системы бытия: мира дольного и горнего. В «Иконостасе» философ предлагает свой взгляд на возможность точек соприкосновения этих двух миров: это сон человека, который является ступенью нашей жизни в невидимом мире [Флоренский, 1996, т. 2, с. 419]. Приведенный автором пример сновидений показывает, что сон и явь связаны между собой, но время в сновидении движется навстречу настоящему, против реального времени. Оно вывернуто через себя и, значит, вывернуты его конкретные образы. Флоренский заключает: «...мы перешли в область мнимого пространства» [там же, с. 426].

В продолжении своей мысли о мнимом пространстве Флоренский обозначает наш мир его онтологическим отражением. В то же время, в этом отражении возможно узнать области мнимого. Они доступны лишь тем, кто дошел до духовного средоточия мира. Знание о духовном мире дают «лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первозданный лик, образ Божий, а по-гречески, идею» [там же, с. 427].

Таким образом, мы подходим к нравственному аспекту познания горнего, истинного мира. Познать его суть может лишь человек, взрастивший праведное, духовное состояние личности. Схожая мысль наблюдается и в платонизме. Человек, переставая быть причастным идее Блага, не может направить свою душу на восприятие идеи, познание недоступно ему, и напротив, всякое познание возможно через причастность идее Блага [Платон, 1994]. В данном контексте Флоренский сравнивает платоновскую идею с образом Божиим. Процесс обожения рассматривается в православной традиции как процесс личностного духовного роста в достижении первозданного лика, как участие в Божественном Свете [Св. Иоанн Дамаскин, 2003]. Сравнивая эти понятия, Флоренский предлагает свою интерпретацию платоновской идеи, которая становится *личностной*, ликом, истинной и высшей сутью каждой личности. Но уместно ли говорить о том, что Флоренский использует не только терминологию платонизма, но и суть термина «идея» в платоновском понимании умопостигаемой идеипервообраза всех вещей [Новая философская энциклопедия, 2010] для конкретизации своей трактовки состояния святости?

Для отца Павла платонизм мог выражать *близкое* православному миропониманию, что объясняется ориентацией платонизма на культ [Флоренский, 1996]. Несмотря на хронологическое первенство, платонизм оставался концептуально вторичным по отношению к христианству. Платон на основе своих интуиций, как бы черпая знание Истины из общего источника света, из своего рода первооткровения, был Моисеем, говорящим по-аттически. Но предположение такой связи сам Флоренский определял скорее как то, что остается в сфере чувств, догадки и интуиции, а не в области строгой доказательной базы [Флоренский, 2023]. Размышляя на тему христианского личностного пути к Богу, философ не экстраполирует суть платоновской идеи на православное понимание обожения, но, напротив, экстраполирует суть христианского понимания становления прекрасной личности на платоновские эйдосы.

Развивая тему познания истины нравственной личностью, философ отмечает близость этого процесса и акта *творчества*, который начинается с попадания души художника в горный мир. Она (душа), попадая в горный мир, познает вечные нумены вещей. С этим знанием душа возвращается в дольний мир, и полученное облекается в символические образы, создающие само художественное произведение [Флоренский, 1996]. Для Платона близка схожая интерпретация вдохновения поэта. В диалоге «Ион» Платон определяет хорошего поэта как того, кто может выразить данное ему свыше, находясь в состоянии экстаза и транслируя то, что дает ему муза [Платон, 1990].

Флоренский отмечает, что на границе двух миров человек встречает оболщения: они могут захватить в свою власть душу полную страстей. Это может привести человека в состояние прелести: он думает, что приближается к Богу, но на самом деле отдаляется от Него. То видение, с которым сталкивается душа, может быть «непонятным знамением нашей собственной пустоты» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 432], тогда оно не передает истину горнего, а может лишь испортить душу человека. Если душа чиста и осознает свою греховность, а предмет ее заботы не она сама, а Бог, то она получает видение, которое становится основой земного творчества и *символом* духовного мира [там же].

КУЛЬТ И КУЛЬТУРА

Важнейшее место в творчестве отца Павла занимает понятие культа. Философ ставит его в центр мироздания, а задачей философии видит объяснение его возможностей. Культ есть живой организм, но не может быть полноценно выражен. Целью культа

является спасение и освящение каждого человека [Половинкин, 2015]. Но важно отметить, что это не односторонний процесс: человек деятельно, творчески участвует в культе. По Флоренскому творчество пронизывает все виды деятельности человека, а в качестве высшего его вида философ видит путь к состоянию обожения [Половинкин, 2015], это есть оформление и проявление личности, возведение ее «в перл создания» [Флоренский, 1999, т. 3 (2), с. 218], т. е. достижение человеком своего лика. Но как соотносятся культ и культура?

Для определения видов культурной деятельности Флоренский выделяет три типа орудий: *материальные орудия технической культуры* (хозяйство); *орудия мысли, смыслы и слова* (теоретическая деятельность, создающая мировоззрение); *орудия культа*, такие как *обряд, храм, тексты молитв* и т. д. (литургическая деятельность, Богослужение) [Половинкин, 2015]. В зависимости от того, какой из этих видов культурной деятельности занимает первичное место возникают различные типы человеческого бытия, например: исторический материализм при первичности *хозяйственно-экономической деятельности*; рационализм XVIII века при первичности *теоретической деятельности*. Предпочитаемое соотношение трех видов культурной деятельности по Флоренскому – это первичность *литургической деятельности*. Этот тип человеческого бытия есть «конкретный идеализм» [там же, с. 259]. В древности такое соотношение было реальностью, это теургия: она была точкой опоры всех других деятельностей человека и исходным пунктом всех наук и искусств. Флоренский отмечает историческую связь искусства Древнего Египта и православной иконы. Такая связь возможна благодаря причастности этого древнего искусства культа: Древний Египет есть пример теургического культурного пространства [Флоренский, 1996]. Но с ходом истории это теургическое единство распалось и возникли два направления движения культуры: в сторону Бога, горнего мира; в сторону от Бога, к миру дольному [Половинкин, 2015].

Первое направление остается в сфере культа – это истинная наполненность, живая среда. Второе направление характеризуется философом как светская культура. Она отходит от источника живительной силы культа, отвоёвывая автономию, замыкается на себе, становится лишь «шелухой культа» [Половинкин, 2015, с. 260]. Флоренский остается последовательным в этой позиции и критически оценивает русскую иконопись начиная с конца XVI века, которая движется в направлении светского искусства: происходит ее трансформация, в ней появляется «дух аллегоризма». Высшим состоянием русской иконописи отец Павел

определяет период XIV–XV веков: «достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 460]. Аллегоризм, рационализм и чувственность уводят икону от ее истинного бытия, она перестает быть символом, тем окном в Божественный мир, которое пропускает свет Истины.

Развивая тему корреляции двух типов культур, стоит обратить внимание на те условия, в которых существует произведение искусства. По Флоренскому, оно должно находиться в условиях максимально приближенных к тем, в которых возникло. Феномен античной пластики, явленный в скульптурах Древней Греции, *живет* под небом Эллады, открытый атмосфере, ветрам, дождю и солнцу, а не в музейном зале. Так и с иконой, по-настоящему она *живет* не в музее, а в действующем храме [Бычков, 1990]. В этой интерпретации предмет искусства, попадая в искусственную среду, теряет свои внутренние силы.

Одним из важнейших элементов создания произведения искусства или творчества вообще (будь то искусство, наука или философия) отец Павел отмечает используемые для создания средства. Сами эти средства, или в случае иконописи материал, вещество, – символичны, имеют свою конкретно-метафизическую характеристику. Через нее они соотносятся с духовным бытием, и само произведение через них соотносится с миром горним. Для других видов искусства это также характерно. Материал для писания иконы отличен от холста в живописи и ставится ему в оппозицию: мягкий и непостоянный холст и твердая поверхность доски или стены храма. Эта структура налагает на иконописца определенную ответственность, ставит перед ним *только* духовно значимую задачу [Колесников, 2018]. Иконописец и его творческая воля направлены на выражение метафизики в произведении. Роль личности художника значительна для светского искусства, но икона, даже будучи написанной одним мастером, становится не просто произведением искусства конкретного автора, но предметом культа и произведением всей Церкви [Половинкин, 2015].

ЛИК, ЛИЦО, ЛИЧИНА: МЕЖДУ СИМВОЛОМ И ПОДОБИЕМ

В данном разделе хотелось бы обратить внимание на понятие «символ» в творчестве П. А. Флоренского. Для философа особое значение имело *тайное* и *неведомое* мира, а познание заключалось в восприятии этого мира, не нарушая его тайны. Символ становится «подглядыванием тайны»

[Флоренский, 1992, с. 158], средством познания, окном, через которое проливается свет Истины. Но каким должен быть истинный символ, являющий горний мир?

Флоренский предлагает рассмотреть слова *лицо*, *личина* и *лик*. Под первым автор подразумевает реальность здешнего мира, явление дневному сознанию, «это сырая натура, над которой работает портретист, но которая еще не проработана художественно» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 433], познание *лица* имеет в себе реальную сторону, но оно не полно. *Лик* же являет онтологию изображаемого субъекта. Флоренский приводит понятия образа и подобия Божиего и разъясняет, что первое есть онтологический дар Божий, второе же выражает потенцию человека к совершенствованию. Проводится параллель между лицом и образом Божиим, ликом и подобием Богу. Лицо остается актуальной данностью человека, лик же приобретает им в ходе достижений на пути уподобления Богу. Таким образом, лицо становится ликом, когда оно наполняется божественной энергией, когда осуществляется подобие Божие в лице. Когда перед нами «подобие Божие, мы в праве сказать: вот образ Божий, а образ Божий – значит, и Изображаемый этим образом, Первообраз его» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 434]. В данных строках наблюдается элемент имяславия Флоренского, где Имя Бога есть Сам Бог, только в данном случае образ Бога, передающий не лицо, но лик, становится самим Богом, являющим тайны невидимого мира без слов (несогласие Флоренского с иконоборчеством может быть интерпретировано в схожем ключе имяславия, ведь иконоборцы отрицали онтологическую связь иконы с первообразом). Философ приводит греческие слова εἶδος и ἰδέα, которые также могут обозначать лик. Это становится явлением вечной красоты и духовной сущности, горнего первообраза, что Платон называет идеей [Флоренский, 1996].

Под *личиною* отец Павел понимает противоположное лику, т. е. обманчивое, то, что выдает себя за субъект, которым на самом деле не является. В этом смысле личина имеет отрицательный характер, она уводит нас от понимания лика Божия, обманывает и лживо указывает на несуществующее. Сам грех философ называет обманом, тем, что уводит от истинного понимания Бога и не дает личности возможности быть причастной Богу [Флоренский, 1996].

Понимание Флоренским лика, лица и личины и их концептуального значения можно назвать интерпретацией трех типов образов в учении Платона: 1) эйдос (*греч.* εἶδος): вечный и неизменный первообраз, умопостигаемый образец; 2) эйкон (*греч.* εἰκών): икона как подлинное подобие,

отражение эйдоса; 3) эйдолон (*греч.* εἶδωλον) или фантазма (*греч.* φάντασμα): идол или фантазм как призрачное подобие, которое есть лишь призрак [Зудилина, 2020].

Для Флоренского лик может соединиться с лицом, это и есть процесс обожения человека или создания иконы-символа, в то время как платоновский эйкон остается лишь отражением эйдоса. Типы образов эйкон и эйдолон выводятся из двух типов подражания: искусство творить образы и искусство создавать призраки. Об этих изобразительных искусствах Платон пишет в своем диалоге «Софист». Одно из них есть создание подражательного произведения, т. е. искусство творить образы, а другое создание призрачного подобия [Платон, 1993].

Однако любое произведение остается онтологически вторичным по отношению к первообразу-эйдосу: это правдивая или лживая копия копии. Иначе мы видим понимание истинной иконы-символа у Флоренского. Она онтологически соединена со святым, который изображен на ней. Она причастна сразу двум мирам, горнему и дольному, а значит причастна сразу и эйкон, и эйдос [Флоренский, 1996].

Стоит отметить, что слово лик у Флоренского обозначает в определенной степени то же, что и идея у Платона. Лицо человека становится ликом, когда он уподобляется Богу, но в то же время лик Христа на иконе становится и первообразом Бога, который являет божественное знание своим присутствием.

Для Флоренского характерно рассматривать в символическом ключе не только икону, но и всё, что связано с культом: богослужение, молитву и сам храм. Он становится лестницей в горний мир, он весь направлен на небо, но в то же время, его алтарь становится небом и ноуменом, умопостижимым местом, которое становится трансцендентным по отношению к храму. Алтарь отделяется от храма физически, что нужно для человека, так как ему сложно увидеть духовную границу алтаря. Алтарная преграда есть иконостас, что разделяет два мира. Он возвещает верующим, что по ту сторону плоти другой, духовный мир. Без иконостаса храм отделен от алтаря глухой стеной, но свидетели Бога – ангелы, святые, Богородица и Сам Христос дают возможность недостаточно одухотворенному человеку сосредоточить свое внимание на этой вещественной преграде, а затем направить свое сосредоточение на горний мир. Иконостас становится не перегородкой между храмом и алтарем, не непреодолимой стеной, но окном из мира дольного в мир горний. Окно является окном благодаря свету, которое проходит сквозь

него. Без этого света оно остается просто стеклом и деревом. То же и с иконой и иконостасом. Без света духовного, икона есть просто доска и краски, но наполненная светом Божиим, она становится символом и откровением духовного мира [Флоренский, 1996].

Икона, являясь истинным символическим изображением, раскрывает свое горнее содержание в духовном восхождении человека к первообразу. Таким образом, при онтологическом соприкосновении с Божественным, человек познает через святой образ самого Бога. Икона напоминает о некотором первообразе, побуждает в сознании человека духовное видение. Флоренский отмечает, что для того, кто сознательно созерцал это, второе видение посредством иконы будет ярче и сознательнее, чем у того, кто имеет дремлющее восприятие духовного. Это «радостная весть из родимых глубин бытия» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 460], знание, которое являет истинный символ, приобретает человеком припоминанием. Подобное можно встретить и у Платона, это познание припоминанием (*греч.* ἀνάμνησις). Идеи есть первообразы вещей, и также должны познаваться припоминанием, так как душа уже созерцала их в мире идей до рождения человека [Платон, 1990]. В православной традиции до зачатия человека души не существует [Св. Иоанн Дамаскин, 2003], но то самое первое видение, раскрывающее духовное созерцание иконы, Флоренским может быть воспринято как мистический духовный опыт столкновения с Божественным.

ПУТЬ ИСКУССТВА: ОТ ОТОБРАЖЕНИЯ ДО МЕТАФИЗИКИ ОБРАЗА

Европейское изобразительное искусство традиционно выполняло функции отображения повседневного, начиная с эпохи Возрождения, до которой оно служило культу, было его частью, как и русская икона. В своей статье «О реализме», которая должна была выйти в журнале «Маковец» (1923), чему не суждено было произойти, Флоренский размышляет на тему оппозиции терминов реализм-натурализм. Как можно трактовать понятие реализм в рамках метафизики искусства Флоренского?

В истории живописи термин реализм традиционно обозначает изобразительное искусство, которое стремится реалистично передать действительность. Но в данной статье Флоренский не просто ставит под сомнение возможность такой передачи, но, называя это натурализмом, обвиняет такое искусство в обмане. «Реализм» пытается передать действительность натуралистично, но использует постановочные портреты, совмещает фрагменты пейзажей, так он

обманывает зрителя [Флоренский, 1996]. В учении Платона в десятой книге «Государства» мы наблюдаем схожую интерпретацию творчества живописца. Истинный «искусник» творит идеи, вещи же есть лишь тени этих идей. Живописец же встает со своим произведением в третий ряд, как подражатель тени. И своим произведением он может ввести другого человека в заблуждение [Платон, 1994].

Говоря о метафизической основе иконы, Флоренский приводит слова апостола Павла: «Все бо являемое свет есть» (Еф. 5, 13). Всё, что есть не свет, есть тьма, а значит нереально. Икона передает истину, а значит саму реальность, поэтому в ней не используются тени, в отличие от живописи. Икона сама является источником света. Тень же, по Флоренскому, есть небытие, и оно не должно быть изображено на иконах [Флоренский, 1996]. С таким пониманием иконы можно провести параллель с мифом Платона о пещере, где тени, по сути, есть небытие, а источник света достовернее тех вещей, которые показывали узникам из теней [Платон, 1994]. Размышляя о символике цветов, Флоренский обозначает свет как единственную активную энергию, а освещаемое им как пассивное. Бог есть свет, но обозначая этот свет белым, человек чисто-аналитически подчеркивает его цельность. Но в самом деле любой цвет есть уже умаление и обеднение света: это своего рода приобретенная односторонность, выход из бесконечной энергии. Такая оппозиция философа – свет и тьма, где тьма есть ничто, а свет есть истинное бытие, дает возможность интерпретации понятия «реализм». Реализм есть истинно сущий. Если свет есть истинно сущее, то истинный реализм есть иконопись, которая пишет сам свет, воплощая истинно сущего, это осуществление православной онтологии. Для живописи же свет есть «только повод самообнаружения вещи» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 510], основываясь на мимесисе, живопись остается в рамках своего обманчивого реализма – натурализма, это пустое подражание.

По Платону художник не достигает истинного образа в изображении по той причине, что в его душе нет этого образа, ему остается лишь подражать миру вещей. Однако Платоном не отвергается живопись и изображение как таковое, художнику стоит стремиться к воплощению нравственных образов, а не к созданию призрачного подобия мира вещей [Платон, 1994]. С таким взглядом можно сравнить и позицию отца Павла, он выделяет два типа образов, создаваемых в живописи: 1) образы восхождения – подобие повседневной жизни, натурализм; 2) образы нисхождения – опыт мистической жизни, основа истинного искусства [Бычков, 1990].

Иконописная традиция в своих канонах стремится именно к этому нисхождению: отказ от

изображения земного мира и стремление к явлению мира духовного. Обратная перспектива, символика цветов, отказ от светотени – язык иконы не стремится к похожести, но становится семантическим и символическим [Трушина, 2014].

Языки живописи-подражания и иконы различны, как различна и их суть. Живопись Ренессанса Флоренский определяет как эклектичную, аналитическую по своей сути, она отрицает «теократическую цельность жизни» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 511]. В иконописи всё ее существо, от используемого материала до назначения, «соответствует органичности целостной церковной культуры» [там же]. Иными словами, водоразделом путей развития искусства становится именно выбранный вектор культуры: в сторону горнего мира или к миру дольнему; это путь культуры причастной культу или отрицающей его.

В последней части «Иконостаса» Флоренский использует форму диалога, что примечательно, ведь такая же форма характерна и для сочинений Платона. Участник диалога утверждает, что иконопись есть конкретная метафизика бытия. Одно из ее ключевых отличий от живописи заключается в ее целостном символизме, который проявляется во всем, не только в лике изображаемого святого, но в его одежде, в пейзаже, изображаемом на иконах.

Онтология платонизма и ее построение в культуре предполагает перенесение творчества земного художника в мир духа. Иным видит Флоренский воплощение православной онтологии. Это «письмо красками, умозрение наглядными образами», т. е. философия в иконописи, что князь Е. Н. Трубецкой называл «умозрение в красках» [Флоренский, 1996, т. 2, с. 785]. Православная иконопись не переносит созданное в дольном мире на мир горний, но она открывает окно в Божественный мир и дает его свету пролиться на человека.

Задача иконы – явить этот Свет, вывести наше сознание в мир духовный. Если икона не достигает этой задачи, то можно говорить лишь о ее культурной ценности, но ее метафизическое значение не достигнуто. Живопись, в отличие от иконы, не стремится стать предметом культа, но ее задачей остается вывести зрителя в другую реальность за предел чувственно воспринимаемого материала: холста, краски. Тогда произведение разделяет со всеми символами их основную онтологическую характеристику – быть тем, что они символизируют [Усольцев, 2012].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ произведения священника Павла Флоренского «Иконостас», а также

компаративистский метод примененный к философии Флоренского и Платона, позволяют прийти к определенным выводам. Познание истины как для отца Павла, так и для Платона имеют нравственный характер. Признав существование иного мира, человек, не просто направляет туда свой взор, но должен быть духовно развит для постижения истины. То же состояние необходимо для творчества: только нравственный человек может создать истинное произведение искусства, явив в нашем физическом мире узренное в мире идей.

Понятие «культы» играет важнейшую роль в философии Флоренского. Культура может ориентироваться на культ или отрицать его. Первое отношение к культу и культуры является предпочитаемым и единственно верным для философа. В таком отношении культура наполняется истинным духовным смыслом, остается целостной и живой. При отрицании кulta человеческая деятельность теряет живительный источник, эта светская культура эгоцентрична и пуста. Культ становится отправной точкой платонизма, как мысли идеалистического толка, что во многом объясняет его родство с православием. Однако Флоренский считает платонизм концептуально вторичным по отношению к православию, которое не может быть рассмотрено как наивысшая точка развития учения великого грека.

Триада Флоренского «лик – лицо – личина» могут быть сопоставлены с тремя типами образов «эйдос – эйкон – эйдолон» Платона. Но если по Платону произведение искусства не может быть причастно эйдосу, то по Флоренскому истинное произведение причастно горнему миру, а значит и лику-эйдосу.

Отец Павел отождествляет понятия лик и идея и предлагает свою интерпретацию платоновского термина: в философии Флоренского лик-идея становится личностным, это духовно высшая форма субъекта.

Духовный аспект в любой деятельности человека, в особенности в культуре, играет ключевую роль. Эпоха Возрождения становится водоразделом путей развития человеческой деятельности, начинается постепенное склонение в сторону обмирщения культуры. Для истинного искусства характерна ориентация на культ и стремление к воплощению метафизического образа. Это есть истинный реализм в искусстве. Светская культура, отрицая культ, проводит свою эмансипацию от него. В основе такого искусства лежит натурализм, которому свойственно пустое подражание миру вещей. Такое понимание человеческого творчества близко и Платону, который определяет его как третичное по отношению к идее. Задачей художника греческий философ определяет воплощение идеального нравственного образа в произведении. Корреляцию платонизма и православия в учении Флоренского об иконе и изображении можно назвать взаимопроникновением и обогащением двух идейных систем.

Высшим проявлением искусства Флоренский считает русскую иконопись, в особенности период ее духовного и изобразительного апогея XIV–XV веков. Истинная икона, по Флоренскому, есть конкретная метафизика бытия, воплощение православной онтологии и предмет не только культуры, но и кulta. Икона есть произведение целостного символизма, являющая истинно существующее, т. е. Самого Бога.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М.: Московский рабочий, 1992.
2. Новая философская энциклопедия. Т. 3. М.: Мысль, 2010.
3. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 3 (2). М.: Мысль, 1999.
4. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996.
5. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.
6. Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение Православной веры. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2003.
7. Флоренский П. А. О Платоне и эллинизме (публикацию подготовил И. В. Флоренский) // Вестник московского университета. Серия 7. Философия. 2023. Т. 47. № 4. С. 41–45.
8. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
9. Половинкин С. М. Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: РГГУ, 2015.
10. Бычков В. В. Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского). М.: Знание, 1990.
11. Колесников С. А. Богословие иконы священника Павла Флоренского: метафизика преображения материальности // Христианское чтение. 2018. № 6. С. 10–20.
12. Зудилина Н. В. Учение Платона о трех типах образов (эйдос, эйкон, эйдолон) как источник смысла «мнимый» у понятия «виртуальный» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2020. Т. 6 (72). № 1. С. 35–45.
13. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993.
14. Трушина М. А. Платон, живопись и иконопись // Вестник РХГА. 2014. Т. 15. № 2. С. 295–298.

15. Усольцев Д. Е. О «Иконостасе» священника П. Флоренского // Труды Саратовской православной духовной семинарии. 2012. № 6. С. 288–294.

REFERENCES

1. Florenskii, P. A. (1992). *Detiam moim. Vospominan'ia proshlykh dnei* = To my children. Memories of past days. Moscow: Mosc. Raboch. (In Russ.)
2. *Novaia filosofskaia entsiklopediia*. (2010). T. 3. = New philosophical encyclopedia. V. 3. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
3. Florenskii, P. A. (1999a). *Sochineniia V 4 t. T. 3(2)*. = Works in 4 vol. V. 3(2). Moscow: Mysl'. (In Russ.)
4. Florenskii, P. A. (1996). *Sochineniia V 4 t. T. 2*. = Works in 4 vol. V. 2. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
5. Plato. (1994). *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 3*. = Collected works in 4 vol. V. 3. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
6. St. Ioann Damaskin (2003). *Tochnoe izlozhenie Pravoslavnoi very* = An accurate exposition of the Orthodox Faith. Moscow: Sretensky Monastery Publishing House. (In Russ.)
7. Florenskii, P. A. (2023). *O Platone i ellinizme (publikatsiia podgotovil I. V. Florenskii)* = About Plato and Hellenism (publication prepared by I. V. Florensky). *Bulletin of Moscow University. Series 7. Philosophy*, 4(47), 41–45. (In Russ.)
8. Plato. (1990). *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 1*. = Collected works in 4 vol. V. 1. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
9. Polovinkin, S. M. (2015). *Khristianskii personalizm sviashchennika Pavla Florenskogo* = Christian personalism of priest Pavel Florensky. Moscow: RSUH. (In Russ.)
10. Bychkov, V. V. (1990). *Esteticheskii lik bytiia (Umozreniia Pavla Florenskogo)* = The aesthetic face of existence (Speculations of Pavel Florensky). Moscow. (In Russ.)
11. Kolesnikov, S. A. (2018). *Bogoslovie ikony sviashchennika Pavla Florenskogo: metafizika preobrazheniia material'nosti* = Theology of the icon of priest Pavel Florensky: metaphysics of the transformation of materiality. *Christian reading*, 6, 10–20. (In Russ.)
12. Zudilina, N. V. (2020). *Uchenie Platona o trekh tipakh obrazov (eidos, eikon, eidolon) kak istochnik smysla «mnimyi» u poniatii «virtual'nyi»* = Plato's teaching about three types of images (eidos, eikon, eidolon) as the source of the "imaginary" meaning of the concept "virtual". *Scientific notes of the Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky. Philosophy. Political science. Culturology*, 6(72). No. 1. P. 35–45. (In Russ.)
13. Plato. (1993). *Sobranie sochinenii v 4 t.: T. 2*. = Collected works in 4 vol. V. 2. Moscow: Mysl'. (In Russ.)
14. Trushina, M. A. (2014) *Platon, zhivopis' i ikonopis'* = Plato, painting and iconography. *Bulletin of RCHA*, 15(2), 295–298. (In Russ.)
15. Usol'tsev, D. E. (2012). *O «Ikonostase» sviashchennika P. Florenskogo* = About the "Iconostasis" of priest P. Florensky. *Proceedings of the Saratov Orthodox Theological Seminary*, 6, 288–294. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Флоренский Иван Васильевич

аспирант философского факультета
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Florensky Ivan Vasilyevich

Post-Graduate Student
the Faculty of Philosophy
Lomonosov Moscow State University

Статья поступила в редакцию	22.04.2024	The article was submitted approved after reviewing accepted for publication
одобрена после рецензирования	10.06.2024	
принята к публикации	14.06.2024	