
УДК 21 [Трубецкой:Флоренский]

Карпенко М. В.

Е. Н. ТРУБЕЦКОЙ И П. А. ФЛОРЕНСКИЙ ОБ ИДЕЕ ДВОЕМИРИЯ В ИКОНОПИСИ

В статье раскрыто различие в понимании Е. Н. Трубецким и П. А. Флоренским идеи двоемирия в иконописи. Показано, что расхождение во взглядах мыслителей связано с использованием ими различных онтологических предпосылок.

Ключевые слова: иконопись, идея двоемирия, ноумен, феномен, дуединство.

У статті розкрито відмінність у розумінні Є. М. Трубецьким і П. О. Флоренським ідеї двоєсвітості в іконопису. Показано, що розбіжність у поглядах мислителів пов'язана з використанням ними різних онтологічних передумов.

Ключові слова: іконопис, ідея двоєсвітості, ноумен, феномен, двоєдність.

The article reveals distinction of E. Trubetskoy and P. Florensky idea of dual unity in iconography. It is shown that difference of the thinkers' opinion is related to different ontological pre-conditions they used.

The keywords: iconography, dual unity idea, noumen, phenomenon.

Развивая основанную В. С. Соловьевым русскую религиозно-философскую традицию, Е. Н. Трубецкой и П. А. Флоренский в своем стремлении противостоять позитивизму и рационализму западноевропейской философии обращаются к исследованию духовного наследия древнерусского религиозного искусства. Предметом их рассмотрения становится метафизика иконописи. Ее центральной религиозно-философской идеей и для Е. Н. Трубецкого и для П. А. Флоренского является идея двоемирия – взаимоотношения «дольнего» и «горнего» миров, раскрытию которой они посвятили свои широко известные работы: «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи» (1916), «Два мира в древнерусской иконописи» (1916) (Е. Н. Трубецкой), «Обратная перспектива» (1919 – 1922), «Иконостас» (1922) (П. А. Флоренский).

Е. Н. Трубецкой, проясняя духовное содержание иконописи, указывает на нашедшую в ней свое выражение идею двоемирия как ключевую для всего древнерусского религиозного искусства. Он пишет: «Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, – потусторонний вечный покой; с другой стороны – страждущее, греховное, хаотичное, но стремящееся к успокоению в Боге существование, – мир ищущий, но еще не нашедший Бога» [5, с. 221–222]. Схожую мысль лаконично выражает П. А. Флоренский: «Писание иконы – этой наглядной онтологии – повторяет основные ступени Божественного творчества, от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари»

[8, с. 426]. Оба мыслителя не только считают, что в искусстве иконописи воплощена идея двоемирия, но и отмечают, что для ее реализации древними мастерами были разработаны специальные приемы и вещества. Поэтому особое внимание они уделяют раскрытию техники написания иконы, а также изучению ее цветовой символики и т. д.

Однако при имеющемся сходстве во взглядах мыслителей очевидно также и различие их позиций. Оно заключено в понимании и истолковании самой идеи двоемирия Е. Н. Трубецким и П. А. Флоренским. Установить, что означает эта идея для Е. Н. Трубецкого и как понимает ее П. А. Флоренский, и является целью этой статьи. Задача статьи – показать, что расхождение во взглядах мыслителей связано с тем, что они исходят из различного понимания онтологии духовных феноменов.

Со слов Е. Н. Трубецкого, идея двоемирия заключена в изначальном противопоставлении божественного и тварного как двух планов бытия или двух реальностей, которое нашло свое отражение в древнерусской иконописи. Он пишет о борьбе двух миров и двух мироощущений в истории человечества, запечатленной древними иконописцами: «С одной стороны, мы видим миропонимание *плоскостное*, все сводящее к плоскости *здесь*. А с другой, противоположной стороны выступает то мистическое мироощущение, которое видит в мире и *над* миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план» [5, с. 237]. Е. Н. Трубецкой не только признает существование двух реальностей, но и подчеркивает их онтологическую разобщенность и противоположность. Для него между эмпирическим и трансцендентным или «дольным» и «горним» мирами существует разделяющая их метафизическая пропасть.

Подтверждение онтологическому несоответствию реальностей он находит в искусстве иконописи, в котором сообразно закрепленным в нем изобразительным канонам, с помощью специальных приемов и средств, передается встреча двух противоположных планов бытия. Так, например, относительно иконописных изображений святых Е. Н. Трубецкой замечает, что их истонченная телесность означает отрицание биологизма, возводящего «насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь» [6, с. 202–203]. Он пишет: «Измощенные лики святых на иконах противопоставляют этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только «истонченные чувства», но прежде всего – новую норму жизненных отношений. Это – то царство, которого плоть и кровь не наследуют» [6, с. 203]. Поэтому переход из плана в план, от чувственного бытия к бытию трансцендентному, Е. Н. Трубецкой описывает как «трагическое столкновение», «драму» противоположных способов существования. И в этом смысле иконопись он рассматривает как откровение двух разобщенных миров, символическое выражение их встречи. Е. Н. Трубецкой пишет о созерцании древними иконописными мастерами не только «здесь неба», но и иного «неба потустороннего», подчеркивая, что: «...их художественное творчество связывало

то и другое» [5, с. 226]. Для Е. Н. Трубецкого иконописное изображение этой онтологической встречи двух различных планов бытия выражает символический характер древнерусского искусства в целом. Он отмечает, что: «основной пафос этого символического письма особенно ярко раскрывается в тех иконах, где мы имеем прямое противоположение двух миров – древнего космоса, плененного грехом, и мирообъемлющего храма, где этот плен окончательно упраздняется» [6, с. 212].

Следует отметить, что такая поляризация эмпирического и трансцендентного у Е. Н. Трубецкого позволяет закрепить за иконописным изображением статус символа, но при этом, исключает возможность понимания онтологии иконы. На эту же особенность указывает исследователь философии иконы Е. В. Ковалева. Она приходит к выводу, что дуализм философской системы Е. Н. Трубецкого «не позволяет исследователю выйти на уровень онтологического понимания иконы», поэтому философский анализ иконы у него ограничивается гносеологией, т. е. «иконописные образы рассматриваются им как символическое или аллегорическое отражение наиболее общих черт абсолютного бытия» [2]*.

Итак, у Е. Н. Трубецкого отсутствует онтологическое понимание иконы. У него иконописный образ отделен и отличен от трансцендентно-духовной сферы божественного бытия. А поскольку последнее может открываться человеку только посредством мистического созерцания, то его материальное иконописное изображение, может быть только символом, т. е. знаком, который соотносит нас с мистически созерцаемым трансцендентным, не раскрывая его. Это означает, что иконописный лик не одноприроден с первообразом, т. е. материя иконы не воплощает в себе нематериальное, мистически-духовное. Это приводит Е. Н. Трубецкого к убеждению, что существуют два полярных по своей природе мира – чувственный мир феноменов и сверхчувственный мир ноуменов.

Разумеется, идея двоемирия как у Е. Н. Трубецкого, так и у П. А. Флоренского коренится в их религиозном мировоззрении, но, осуществляя ее концептуальную разработку, каждый из них идет своим путем. Они расходятся в ответе на вопрос о том, в каком отношении находятся между собой ноумен и феномен. Если для Е. Н. Трубецкого ноумен представляет собой трансцендентную реальность, которая полностью отделена от явления, феноменального мира, то для П. А. Флоренского идея, образуя собой область трансцендентного, в тоже время выступает по отношению к феномену как его внутреннее. Последнее указывает на то, что ноумен не является для П. А. Флоренского всецело трансцендентной реальностью; он соотносится с феноменом как с имманентно трансцендентным. Так, А. М. Кравец отмечает, что у Е. Н. Трубецкого и П. А. Флоренского различное понимание взаимоотношения ноумена и феномена проявляется в том, что у Е. Н. Трубецкого «мир не есть явление идеи», она для мира – «задание, а не заданность», тогда как у П. А. Флоренского он «представляет уже сейчас единое

* Здесь и далее в статьях из Интернета страницы не указываются.

многослойное целое, где сердцевина есть идея, воплощающаяся в каждом последующем слое» [3]. Если для Е. Н. Трубецкого существуют два онтологически несовместимые плана бытия, феноменальный и ноуменальный, и он всячески подчеркивает их неравнозначность, то для П. А. Флоренского, напротив, структура бытия представляет собой феноменально-ноуменальное двуединство. Он, в отличие от Е. Н. Трубецкого, пытается элиминировать онтологический зазор между эмпирическим и трансцендентным и, таким образом, предельно сблизить два мира.

Идея двоемирия положена П. А. Флоренским в основу его учения о бытии как конкретной духовной реальности. Соотношение двух миров – феноменального и ноуменального – представлено у него как онтологическое двуединство имманентного духовного и трансцендентного духовного. Он характеризует бытие следующим образом: «Это – одна реальность. Точнее, она не одна, а единственная, единственная реальность бытия, ибо всякое бытие есть лишь сгусток, оплотнение, световой слиток этой первореальности...» [9, с. 309]. У П. А. Флоренского нет считающегося традиционным* для теистических учений противопоставления сверхъестественного, которое для него является ноуменальным, естественному как феноменальному. Он хочет видеть реальность конкретной, то есть такой, в которой ноуменальное является «тонкоматериальным», а феноменальное – «прозрачным» для внутреннего. Конкретность для него – это, прежде всего, наличие ноумена в феномене, воплощенность смысла в явлении, содержания в

* А. Н. Паршин в своей статье «Лестница отражений (от гносеологии к антропологии)», раскрывая проблему двоемирия в метафизике П. А. Флоренского, отмечает, что в богословии нет однозначного ответа на вопрос о взаимоотношении двух миров. Он пишет: «Надо сказать, что в богословии эти два мира не являются твердо очерченными областями, которые могут только соприкоснуться друг с другом, и то, что принадлежит одному миру, не может принадлежать другому. Правильно было бы говорить об антиномичном (или дополнительном) отношении между ними. Тем не менее, в каком-то приближении, которое мы здесь примем, можно говорить о двух мирах, но отнюдь не заранее очерченных, строго определенных. Даже и в такой постановке этот вопрос решается далеко не однозначно. Так, ангелы, явно принадлежащие сверхчувственному и умопостижаемому миру, являются людям, т. е. доступны и чувственному восприятию. В богословии велись большие споры о том, телесны ли ангелы и в какой степени? Известен спор на эту тему в русском богословии XIX века между святителями Игнатием Брянчаниновым и Феофаном Затворником. Феофан Затворник считал, что у ангелов нет ничего телесного, а Игнатий Брянчанинов допускал какую-то степень «плотскости». Этому предшествовала и давняя традиция в патристике. Как писал о. Г. Флоровский, согласно преп. Максиму Исповеднику, чувственный мир есть «некое таинственное “уплотнение” (или даже “сгущение”) духовного мира». Таким образом, этот вопрос остается открытым» [4, с. 275]. В этой же статье А. Н. Паршин, ссылаясь на богословскую традицию, замечает: «Тем не менее, некоторые основания для сравнения этих миров несомненно имеются. Так же как есть очи обычные, которые видят чувственный мир, так есть и умственные очи. Как есть слух телесный, так и умопостижимый. О подобии двух миров имеются прямые высказывания отцов Церкви, например, преподобного Макария Египетского: “Есть сходство между телом и душой, между телесным и душевным, видимым и сокровенным” (Слово 49). О. Георгий Флоровский, ссылаясь на Св. Максима Исповедника, писал, что “в мире два плана: духовный или умопостижимый, и чувственный, или телесный. И между ними есть строгое и точное соответствие” (Св. Г. В. Флоровский. Восточные отцы V – VIII веков. Париж, 1933. С. 207)» [4, с. 275].

форме. Последнее означает, что ноумен и феномен у него образуют неразрывное единство, т. е. двуединство. Этим двуединством и обусловлена как ноуменальность феномена, так и феноменальность ноумена. В этом, согласно П. А. Флоренскому, и состоит конкретность реальности: конкретность феномена в его ноуменальности, а конкретность ноумена в его феноменальности. Однако это конкретность одного и того же – бытия или, по П. А. Флоренскому, духовной реальности. Для П. А. Флоренского не существует такого феномена, который не заключал бы в себе ноуменального содержания. Любое эмпирическое явление им рассматривается как зримый, конкретный облик ноумена. Он пишет: «Все что есть, имеет форму; всякая форма содержит в себе некое „*есть*”. Нет бытия без формы, нет формы пустой, без бытия, ею оформленного. Ни зерна, ни скорлупы – а лепестки розы, и каждый из них есть оболочка и содержание зараз, цветное благоухание и благоуханный цвет, содержательная оболочка и зримое содержание – проще: **явление**, в древнем смысле этого слова, как являющаяся ноуменальность, как воплощенная духовность, как созерцаемая умопостигаемость» [8, с. 142].

В свете сказанного икона для П. А. Флоренского также является феноменально-ноуменальным единством, т. е. двуединством. Он пишет о том, что независимо от своего назначения в храме (чтимая, праздничная, чудотворная) икона всегда представляет собой «свидетельство о горнем мире», она – явление духовной сущности: «...иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола облака свидетелей. Иконы вещественно намечают эти пронизанные знаменательностью лики, эти сверхчувственные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными» [8, с. 369]. Из этого следует, что у П. А. Флоренского, в отличие от Е. Н. Трубецкого, иконописное изображение неотделимо от той трансцендентной реальности, которую оно являет. В нем наглядно или, по П. А. Флоренскому, зримо выражена «онтологическая связь между образом и первообразом» [8, с. 369]. Н. К. Бонецкая отмечает, что для П. А. Флоренского образ на иконе не является «условным изображением», «он реален, онтологичен», поэтому икона – «это сам *святой*» [1].

Посредством иконописного образа становится возможным, согласно П. А. Флоренскому, «онтологическое соприкосновение» человека с «горним» первообразом, т. е. созерцание иконописного лика святого для него означает предстояние перед самим святым. Он пишет: «Где бы ни были мощи святого (...) воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не и з о б р а ж а е т святого свидетеля, а е с т ь самый свидетель» [8, с. 448]. И, в этом смысле, у П. А. Флоренского, в отличие от Е. Н. Трубецкого, икона, понимаемая как двуединство, приобретает онтологический статус, она может быть названа наглядной онтологией.

Следует также отметить, что у П. А. Флоренского иконописное изображение имеет иной, чем у Е. Н. Трубецкого, гносеологический статус. Иконописный образ

или изображение в понимании Е. Н. Трубецкого только символически соотносит с изображаемым трансцендентным бытием. Таким образом, снижается гносеологическая ценность самого изображения, которое по своей значимости не сопоставимо с изображаемым. Это означает, что изображаемый первообраз сохраняет свою запредельность или «иномирность» по отношению к своему чувственному подобию, оставаясь, таким образом, непознаваемым. П. А. Флоренский, напротив, повышает гносеологический статус изображения или образа, возводя их к идеальному первообразу. Так, например, он пишет об иконостасе как о видении, открывающем человеческому созерцанию «свидетелей мира невидимого», «агиофанию и ангелофанию». Эти свидетели или «живые идеи» невидимого мира возникают на границе «мира видимого» с «миром невидимым», которую символизирует иконостас. Образы, явленные иконостасом, П. А. Флоренским понимаются как конкретные, онтологические, «тонкоматериальные». Для него они составляют «живую стену» иконостаса, т. е. не являются только иконописными образами Христа, Богородицы, святых, а есть сами Христос, Богородица, святые. Таким образом, гносеологическая ценность иконописного изображения у П. А. Флоренского определяется конкретностью его двуединства, т. е. предельной проявленностью ноумена в структуре феномена и «тонкоматериальностью» ноуменального. Из этого следует, что первообраз открывается познанию, говоря словами самого П. А. Флоренского, не в значении «последнего познаваемого», а мистически «в своей подлинной сущности, т. е. как тайна» [8, с. 797], сохраняя свою «ино-мирность».

И Е. Н. Трубецкой, и П. А. Флоренский отмечают, что, раскрывая систему построения иконописного изображения, прежде всего следует учитывать специфику изображаемых объектов, а также изобразительных средств. О специфическом, искусном использовании красок древними иконописцами, а также символике применяемых ими цветов Е. Н. Трубецкой пишет следующее: «Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой поюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте свое особое смысловое оправдание и значение» [5, с. 226]. П. А. Флоренский так же, как и Е. Н. Трубецкой, акцентирует внимание на технике создания иконы, которая, по его мнению, не может быть произвольной, так как процесс написания иконы воспроизводит этапы Богосотворения мира. Он пишет: «Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении Культа, случайно подвернувшимися Церкви на ее историческом пути безболезненно, а тем более – с успехом, могущими быть заменяемыми иными приемами и иными материалами. (...) В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которую жива и существует икона» [8, с. 394].

С точки зрения Е. Н. Трубецкого, цветовая символика иконы передает онтологическую обособленность двух миров. Иконописец использует цвет или

краски для того, чтобы символически отделить образ от первообраза и тем самым усилить онтологическую полярность трансцендентного и чувственного, «горнего» и «дольнего». Е. Н. Трубецкой отмечает, что: «в древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, *потустороннем* применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельного от нашего, поюстороннего, *здешнего* плана существования. В этом – ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок» [5, с. 226].

Е. Н. Трубецкой пишет о символическом созерцании трансцендентного бытия в иконе, поэтому цвета или краски, применяемые в иконографии, у него выполняют функцию символа. Они имеют «условное», т. е. символическое значение, необходимы для того, чтобы в чувственно воспринимаемом отобразить трансцендентность сверхчувственного. На это указывает следующее его высказывание: «Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда – *небесные краски* в двояком, т. е. в простом и вместе *символическом* значении этого слова. То – *краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего*» [5, с. 225–226].

Е. Н. Трубецкой считает, что цветовое многообразие символически передает онтологическую иерархию, более того, сами цвета генерализированы. Так, например, пурпур наиболее соответствует образу Софии, но не может быть применен к изображению Христа, поскольку образу Царя соответствует только золото – «божественный цвет», называемый иконописцами ассистом. Все цвета являются подчиненными по отношению к одному – золотому или солнечному, которым в иконописи символически обозначается бытие Бога или, по словам Е. Н. Трубецкого, «*центр божественной жизни*» [5, с. 227]. Ассист, в отличие от других цветов, наиболее соответствует трансцендентному свету. Поэтому не только свет, но и золото или ассист трансцендентны по отношению к цвету как чувственному. Ассист необходим для того, чтобы онтологически отделить свет от цвета, трансцендентное от эмпирического. Е. Н. Трубецкой подчеркивает эту онтологическую функцию ассиста, когда пишет о том, что: «Особенно сильное впечатление достигается употреблением ассиста именно там, где иконописцу нужно противопоставить друг другу два мира, *оттолкнуть* запредельное от здешнего» [5, с. 228].

Сам по себе, вне света, цвет не имеет онтологического значения. Многообразие цветов свойственно тварному, чувственному миру. В связи с этим уместно привести высказывание исследователя психосемантики цвета П. В. Яньшина о том, что у Е. Н. Трубецкого цвет гносеологически не самоценен, а значим только как «форма проявления духовного света», «его символ и свидетельство», «ценность цвету придает духовное содержание (лингвист сказал бы «значение»», через него выражающее самое себя...» [10].

Преодолев в своей философско-религиозной концепции онтологическую разобщенность бытия, П. А. Флоренский, в отличие от Е. Н. Трубецкого, созерцает

трансцендентное не опосредованно символически, а непосредственно как «тонкоматериальное». На это указывает не только исследуемый им феномен обратной перспективы, но и разработанная им метафизика света. Под феноменом обратной перспективы он понимает намеренное нарушение иконописцами правил построения пространственного изображения, которое производится для достижения наибольшего эффекта его выразительности, явленности в нем смысла изображаемого. Изображение, в котором соблюдены все правила его перспективного построения, как отмечает П. А. Флоренский, может оказаться ложным, лишенным присутствия в нем реальности, духовной сущности – бездуховным. Напротив, изображение, в котором для адекватного выражения смысла изображаемого производится намеренное нарушение законов перспективы, при поверхностном взгляде на него кажется плоским, лишенным ноуменальной глубины, тогда как в действительности оно обращено в свою внутреннюю плоскость или во внутреннюю структуру изображаемого, указывает тому, кто его воспринимает на особую, ноуменальную перспективу. П. А. Флоренский убежден в том, что не только обратная перспектива, но также и цветовая символика иконы способствует созерцанию трансцендентного в чувственном как конкретного или «тонкоматериального».

Вслед за Е. Н. Трубецким, назвавшим икону умозрением в красках, а ее мастеров – духовидцами, выразившими свои мысли не в словах, а в красках [6, с. 7], П. А. Флоренский называет икону написанным красками Именем Божиим [8, с. 369], подчеркивая, что цвет является оригинальным языком иконописи, средством выражения ее внеэмпирического содержания. Поскольку он размышляет о цвете в контексте метафизики света, цвет для него является чувственно созерцаемым протофеноменом или первоявлением в том смысле, что содержит в себе метафизический свет. Под этим светом П. А. Флоренский понимает божественное первоначало, называет его единственной подлинной реальностью, открывающейся иконописцу. Следовательно, цветовой протофеномен заключает в себе божественный свет как трансцендентное. Этот свет лишен какой бы то ни было примеси, он чист и прозрачен. В отличие от него цвет возникает из взаимодействия света как трансцендентного начала с метафизической пылью, которую П. А. Флоренский называет Софией-первотварью [7]. Поэтому он, так же как и все цвета, вторичен по отношению к свету, представляет собой «отвлеченную возможность» бытия, его «потенцию», «первое проявление качества» [8, с. 427], т. е. первоявление.

В своей работе П. В. Яньшин, анализируя отношение к цвету П. А. Флоренского и Е. Н. Трубецкого, вскрывает, по его словам, «очевидное противоречие» их позиций, которое состоит в том, что для П. А. Флоренского цвет – это что-то «второстепенное» по отношению к свету, тогда как для Е. Н. Трубецкого, напротив, наиболее значимо «именно *многоцветие* русской иконы». Однако П. В. Яньшин, указав на это «видимое противоречие», уточняет, что оно исчезнет, если принять во внимание следующее: «П. Флоренский через

процесс иконописи *реконструирует онтологию и метафизические законы сотворения* мира, или воплощение Духа в материальные формы. В этом процессе цвета – лишь ослабленный Свет. Но для смотрящего на икону (позиция Е. Трубецкого) это – „краски здешнего”» [10].

Можно сказать, что и Е. Н. Трубецкой, и П. А. Флоренский не элиминируют значимость цвета или красок в иконописи. П. А. Флоренский, как и Е. Н. Трубецкой, только подчеркивает онтологическое превосходство света перед цветом, когда пишет, что «свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, *золотится*, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. (...) всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение» [8, с. 426]. Из приведенного высказывания видно, что П. А. Флоренский так же, как и Е. Н. Трубецкой, акцентирует внимание на существенном различии между цветом и золотом или ассистом – веществом, с помощью которого на иконе передается метафизический свет. Подобно Е. Н. Трубецкому, он понимает свет как трансцендентную первооснову цвета. Но при этом, в отличие от Е. Н. Трубецкого, для которого цвета – только символы или символические формы онтологически несоизмеримого с ними света как божественной первореальности, он видит в цвете также и ноуменально-духовное начало, воплощенное в конкретном цветовом первоявлении. Таким образом, для П. А. Флоренского цвет – это протофеномен, но не в значении гетевского понятия идеи, всецело доступной познанию наряду с чувственно постигаемой природой, а в значении проявленной в явлении внеприродной сущности. В нем метафизический свет получает свое «тонкоматериальное», «зримое» бытие. Таким способом в метафизике света П. А. Флоренского находит свое воплощение его идея онтологического двуединства.

Из сказанного видно, что Е. Н. Трубецкой и П. А. Флоренский занимают противоположные позиции по вопросу об идее двоемирия, лежащей в основе искусства иконописи. Е. Н. Трубецкой остается в рамках традиционного теистического подхода, он считает, что идея двоемирия реализована в иконописи через онтологическое противопоставление двух миров. Эта точка зрения, с одной стороны, позволяет ему раскрыть символический характер древнерусской иконописи, ее образов, способов и средств изображения, а с другой – препятствует их онтологическому осмыслению. П. А. Флоренский, напротив, выходит за пределы символического понимания иконописи, а также специфики ее средств изображения и рассматривает ее как наглядную онтологию, т. е. как явление трансцендентного мира в мире чувственном. Для него идея двоемирия, понимаемая как двуединство, выражает предельную конкретность бытия, которая состоит в проявленности ноумена как трансцендентного духовного в феномене как имманентном духовном.

Рассматриваемая в статье идея двоемирия открывает новые возможности для

углубленного исследования духовного наследия представителей русской религиозной философии.

Литература:

1. *Бонецкая Н. К.* Русское гётеанство: преодоление символизма [Электронный ресурс] / Н. К. Бонецкая. – Режим доступа: <http://www.rudolf-steiner.ru/50000051/1466.htm/>
2. *Ковалева Е. В.* Философия иконы в системе идей русского платонизма: Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.03 / Е. В. Ковалева. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/filosofiya-ikony-v-sisteme-idei-russkogo-platonizma-en-trubetskoi-pa-florenski-sn-bulgakov/>
3. *Кравец А. М.* Сравнительный анализ философских позиций П. Флоренского и Е. Трубецкого [Электронный ресурс] / А. М. Кравец. – Режим доступа: <http://www.info-library.com.ua/books-text-11564.html/>
4. *Паршин А. Н.* Лестница отражений (от гносеологии к антропологии) / А. Н. Паршин // Историко-философский ежегодник. – М., 2005. – № 12. – С. 269–286.
5. *Трубецкой Е. Н.* Два мира в древнерусской иконописи / Е. Н. Трубецкой // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 195–219.
6. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Е. Н. Трубецкой // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. : антология. / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 220–246.
7. *Флоренский П. А.* Небесные знамения (Размышления о символике цветов) / А. П. Флоренский // Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / А. П. Флоренский. – СПб. : Мифрил-Русская книга, 1993. – С. 309–316.
8. *Флоренский П. А.* Имена : Сочинения / А. П. Флоренский. – М.: ЭКСМО–Пресс ; Харьков : Фолио, 1998. – 912 с. – Из содерж.: У водоразделов мысли. – С. 15–340; Иконостас. – С. 341–448; Имена. – С. 449–662; Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. – С. 663–853.
9. *Флоренский П. А.*, священник. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии) / А. П. Флоренский ; сост. игумен Андроник (Трубачев) ; ред. игумен Андроник (Трубачев). – М. : Мысль, 2004. – 685 с.
10. *Яньшин П. В.* Психология и психосемантика цвета [Электронный ресурс] / П. В. Яньшин. – Режим доступа: <http://colormind.narod.ru/YanshinMonograph/YnshinMngrph1-6.htm/>