

УДК 261.6:1Ф(092).001.11

Д. С. Берестовская

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ В КОНЦЕПЦИИ П. А. ФЛОРЕНСКОГО

П.А. Флоренский – мыслитель, математик, физик, искусствовед, богослов, пришедший к христианской вере и в любых обстоятельствах остававшийся православным священником, отцом Павлом, принадлежал к блестящей плеяде русских философов «серебряного века».

Русская философская традиция относится к таким феноменам, в которых философскую систему мыслителя невозможно представить без его жизненных перипетий, его «жития». Поражает многогранность интересов и деятельности о.Павла. Окончив физико-математический факультет Московского университета, П.Флоренский поступает в Московскую Духовную Академию. Им движет не только стремление погрузиться в религиозное мирозерцание, изучить его основы, но и «произвести синтез церковности и светской культуры, вполне соединиться с Церковью, но без каких-нибудь компромиссов, честно воспринять всё положительное учение Церкви и научно-философское мировоззрение вместе с искусством» [1, с. 6].

Большую часть своей жизни П.А. Флоренский (1904 – 1933) прожил в городе Сергиеве Посаде, на Маковце – холме, где в середине XIV века Сергей Радонежский основал монастырь в честь Пресвятой Троицы; в XV веке «в память и похвалу преподобному Сергию» воздвигли каменный храм – Троицкий собор, «подписывал» который Андрей Рублев. И здесь же, в деревянной келье на Маковце, игумен Никон просил Андрея Рублева «образ написать пресвятые Троицы в похвалу отцу своему святому Сергию».

И для великого художника Руси, и для Павла Флоренского, жившего пятью веками позже, свет идей Сергия, их сокровенный смысл стал содержанием жизни и творчества: «Да воззрением на святую Троицу побеждается страх ненавистной розни мира сего...» И как противостояние этой «ненавистной розни» - любовь и готовность жертвы во имя людей. Именно на Маковце сложились те эстетические воззрения, сформировались те представления о Прекрасном, которые легли в основу эстетической системы П.Флоренского. Это были впечатления от окружающей природы и искусства, слившиеся, сплавившиеся воедино в душе ребенка в возвышенный образ Прекрасного.

В лирическом вступлении к труду «У водоразделов мысли», в основу которого положено письмо В.Розанову от 20 мая – 4 июня 1913 г., написанное в Сергиевом Посаде, П.Флоренский в поразительно живых и ярких образах описал это слияние эстетических впечатлений, рожденных музыкой Бетховена, звуками и красками уходящего дня: «Золото заката и набегающая живительная прохлада ночи, и смолкающие птицы, и вечерние пляски крестьян и песни, и грустная радость благодатно-

го вечера, и ликование сверкающего таинства – ухода – звучат в ней. Особенно радостное и величественное *Adagio*, этот воистину победный ширококрылый гимн умирающего Солнца. ...И – реющее *Adagio cantabile*, эта кроткая жалоба догорающей зари... И то и другое всегда звучит в моей душе» [2, с. 18 – 19].

И, как символ Прекрасного, рождается образ Звезды, в котором «как залог» начало «иног бытия», «заветное волнение: Геспер есть Фосфор» [2, с. 19].

Научные интересы Флоренского в период 1908 – 1919 годов отразили круг проблем, волновавших деятелей русской культуры начала XX века. Он преподавал историю античной философии, освещал в своих курсах кантовскую проблематику, занимался философией культа и культуры, возглавлял журнал «Богословский вестник». Современники отмечали, что он являлся как бы связующим звеном между Церковью и московской интеллигенцией. И всё это время, и далее, в весьма сложных и трагических обстоятельствах 20-х – 30-х годов, он оставался священником.

Профессор Московской Духовной Академии, он, несомненно, понимал, что может означать для него победа революции. Но он не эмигрировал, предпочитая, как писал С.Булгаков, Соловки – Парижу: «... он избрал ... Родину, хотя то были и Соловки (в то время – сталинский концентрационный лагерь – Д.Б.), он восхотел до конца разделить судьбу со своим народом» [4, с. 9].

Многообразной была деятельность Флоренского в 20-е годы, до ареста: член комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры, профессор Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), участник разработки плана электрификации России и т.д., П.Флоренский много времени посвящает творческой разработке проблем культуры. Публикуются его работы: «Столп и утверждение истины», «Обратная перспектива», «Иконостас», «У водоразделов мысли», «Философия культа», «Платонизм и иконопись» и другие, наряду с ними – «Мнимости в геометрии» и ряд работ по прикладной физике, связанных с техническим применением его научных разработок. Только для «Технической энциклопедии» им написано 127 статей.

Обдумывая пути синтеза научного, художественно-философского и религиозного мышления, П. Флоренский обращается к концепциям мыслителей древности – Платона, Аристотеля, Птолемея, к «Божественной комедии» Данте, теориям Канта и других. Знаменательно свидетельство выдающегося русского философа А.Ф. Лосева: Флоренский «дал концепцию платонизма, по глубине и тонкости превосходящую всё, что я читал о Платоне» [4, с. 7].

В 20-е гг. XX века в российской философии культуры актуальной стала разработка новых форм единения человека с высшими духовными смыслами культуры. Значительными стали проблемы, связанные с раскрытием бытия определенных культурных феноменов. П.А. Флоренский, считая себя продолжателем религиозной метафизики в новых условиях, выделил роль и значение диалектического метода. Он подчеркивал, что «диалектика есть касание действительности... имя описания, свободно определившего себя к углубляющемуся воззрению» [2, с. 130 – 131].

Признавая величайшую ценность культуры, П.Флоренский, тем не менее, считал, что эта ценность не заключена в самой культуре: «всякая культура представляет целевую и крепко связанную систему средств к осуществлению и раскрытию некото-

рой ценности, принимаемой за основную и безусловную, т.е. служит некоторому предмету веры» [5, с. 114].

Размышляя об истории культуры, П. Флоренский отрицал теорию единого во времени и пространстве процесса и, следовательно, идею эволюции и прогресса культуры. Он обосновывал мысль о ритмической смене двух типов культур: средневековой и возрожденческой, ренессансной, выделяя признаки средневекового типа – целостность и органичность, соборность, динамику, активность, волевое начало, способность к деянию, синтетичность, конкретность и самособранность. Именно такой представлялась Флоренскому культура русского средневековья XIV – XV веков, соответствующим которой он считал и свое мировоззрение.

Во многих работах мыслитель посвятил проникновенные строки иконе, считая, что «икона имеет целью вывести сознание в мир духовный». Особенно высоко ставил П. Флоренский русскую иконопись XIV – XV веков, оценивая ее как «совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства» [1, с. 82]. Знаменательно, что по «воплощению духовных образов» о. Павел сопоставлял с русской иконописью только греческую скульптуру. В иконе он видел воплощение «канонов воистине всечеловеческих», ее «формы оказываются заветнейшими исконными формами всего человечества» [1, с. 82]. В иконописи П. Флоренский выделял соборное начало русского искусства, а «соборное... – всечеловеческое». Знаменательно, что философ проводит мысль о взаимосвязи средневековой христианской культуры и предшествующих ей древних культур, древнеегипетской и классического периода древнегреческой культуры, в которых он видит воплощение «заветнейших исконных форм всего человечества». Так, в рассуждениях религиозного философа появляются образы Зевса, Афины, Изиды, Деметры как «предчувствия» эллинов о Христе и Матери Божией.

На смену средневековой культуре, считает мыслитель, приходит новый тип – ренессансный, который отличается механическим, деятельным характером, погружением во внешний мир. Возражения П. Флоренского вызывает все: прямая перспектива, холст, масляные краски, даже звучащий в католическом храме орган. Он видит взаимосвязь между звуком органа и сочностью масляной живописи. «И цвета эти, и звуки земные, плотяные» [1, с. 97]. Масляную живопись, да еще осуществленную на упругом холсте, Флоренский называет чувственной, что, по его понятиям, несовместимо с истинной духовностью.

Излишне категорично, с нашей точки зрения, исследователь заявляет: «Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой...» [1, с. 66].

Но П. Флоренский противоречит сам себе. Утверждая, что «иконность есть закрепление небесных образов», воплощение сверхчувственных идей, он приводит в пример... Рафаэля, одного из самых ярких представителей эпохи Возрождения. Автор книги «Иконостас» цитирует письмо Рафаэля графу Бальдасаре Кастильоне и рукопись его друга Браманте (известного архитектора), из которых явствует, что образ Мадонны являлся художнику, как он говорил, «навещал его душу». И, наконец, «он не мог удерживаться долее, трепетной рукою принялся живописать Мадонну, и во время работы «дух его все более и более воспламенялся» [1, с. 74]. Та-

ким образом, П. Флоренский иллюстрирует свое положение о том, что «истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно прекрасного, то есть художественно воплощенной истины...» [1, с. 77].

Одна из центральных проблем, к которой обратился П.А. Флоренский, – связь двух миров, видимого и невидимого, горнего и дольнего. Наиболее глубокие размышления по этому поводу – в статьях и книгах конца 10-х – начала 20-х годов. Объединяет эти миры, по мнению Флоренского, религиозный культ. Он пишет: «Религия же ведет к таинственно страшному и непостижимому объединению двух миров, и это делается культом» [6, с. 107]. В нем, считает мыслитель, «встречается имманентное и трансцендентное, дольнее и горнее, здешнее и тамошнее, временное и вечное, условное и безусловное, тленное и нетленное» [6, с. 89]. Именно культ помогает установить связь с «мирами духовными».

Культуру П.А. Флоренский считает производной от культа: культура «ядром своим и корнем имеет культ. Культурные ценности – производные культа, как бы отселяющаяся шелуха культа». Культ – тоже реальность, считал П.А. Флоренский, но реальность иная, с иным пространством и временем, выделенная из всех прочих. Культ раскрывается как служение, точнее Бого-служение. По словам П. Флоренского, культ – универсальное, организующее начало в мире, «и если бы в самом деле (люди) могли сполна выкачать из сознания своего культовое содержание, то не только лишились бы высших духовных ценностей, но и просто сознания: для нас не было бы распознавания мест – мы не видели бы пространства, оно бы свилось, как свиток, в безразличную среду... Сознанию не за что было бы в нем зацепиться... Пространство есть, ибо есть культ» [7].

В связи с рассуждениями о феноменологическом анализе культуры П. Флоренский обращается к категории символа как одной из структур, позволяющих увидеть сопричастность «человеческого» измерения культуры (т.е. ее осуществления) «сущему», соотносимость человеческого бытия с Абсолютом, пограничность трансцендентной и имманентной областей реальности, т.е. место их встречи в качестве особой сферы. П. Флоренский дает свое определение символа: «бытие, которое больше самого себя. Символ – это нечто, являющее собою то, что не есть он сам, больше его, и однако существенно через него объявляющееся» [2, с. 287].

Символ дает возможность открывать Абсолютное в определенном, он есть «часть, равная целому», где «целое не равно части» [2, с. 148]. Именно в этом исток его неисчерпаемости, он неадекватен всему, чем является. Символ постоянно смещает и раздвигает границы «культурных определенностей». Исходя из этого, П. Флоренский характеризует символ как антиномический феномен: «... структура их насквозь антиномична. Но эта антиномичность есть не возражение против них, а напротив – залог их истинности» [2, с. 344].

Так происходит синтезирование феноменологического и онтологического понимания символа.

Для П. Флоренского несомненна была образная природа символа. В работе «Символическое описание» он утверждает: «Действительность описывается символами или образами» [3, с.90]. Именно символическому образу дано устанавливать связи между принципиально несоотносимыми уровнями «бытия и сверхбытия» –

«мира горнего и мира дольнего», именно символический образ даст возможность раскрыть смысловую бесконечность сущего.

Развивая мысль античного философа о том, что «уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий, иначе как через посредство свойственного ему вещественного руководства, полагая видимые красоты изображением невидимой красоты» [8, с.10], П.Флоренский проводит мысль о неразрывной связи внешних покровов и сокровенного сущностного содержания, т.к. «без этих покров духовные сущности были бы незримы...» [8, с. 14]. Через образ происходит проникновение в незримое, в «мир горний», именно образу «приличествует наибольшая степень воплощенности, конкретности, жизненной правдивости» [3, с. 91]. Так символ предстает как диалектическое единство двух составляющих его компонентов: реального и идеального, чувственного и духовного. В работе «Имеславие как философская предпосылка» Флоренский дает определение: «...символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю».

Сущностное, духовное для П. Флоренского реальнее «мира тленного». Мир духовный – это высший, «горний мир», а свойства «дольного» – «не более как затемненные грехом и огрубленные порчею свойства горнего». Духовное созерцание облекает «вещи невидимые» в образную оболочку, «воплощает их в символическое тело, сообразное им, хотя и приспособленное к нашей, – земной, затемненной, – способности познания» [9, с. 566].

Одним из критериев истинности искусства П.А. Флоренский считал способ организации пространства. Он писал: «Вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, - в миропонимании вообще» [2, с. 102]. Исходя из этого, искусство определяется как «особая форма реорганизации с целью придания телесной реальности статуса духовного бытия» посредством различных типов организации пространства: «прямой» и «обратной» перспективы. Картина мира, основанная на «прямой» перспективе, «не есть факт восприятия, а лишь – требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений» [2, с. 77]. Через нее, считает П.Флоренский, передается только «содержание пространства», но не его «организация».

Сама «прямая», или линейная, перспектива, считает Флоренский, возникла при написании декораций и выражает «отнюдь не живое художественное восприятие действительности», не соответствует задачам живописи. «Ведь живопись имеет задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее смысла». Именно «чистая живопись», а не обман декорации, может быть «правдою жизни, жизнь не подменяющею, но лишь символически знаменующею в ее глубочайшей реальности» [10, с. 51]. Истинную живопись, постигающую сущность бытия, мыслитель видит в искусстве Средневековья, которое решительно порывает с «иллюзионизмом» и ставит «своею целью не созидание подобий, а символы реальности...» [10, с. 57].

Наиболее творческое, непосредственно художественное восприятие Флоренский находит в русской иконописи, противоречащей правилам линейной перспективы.

Более того, преднамеренное и сознательное нарушение этих правил Флоренский считает проявлением художественного чутья автора, «дерзкого» художественного расчета, но никак не «наивного»; он утверждает превосходство икон, «перспективность нарушающих», что приводит к «изумительной выразительности и полноте» художественного воплощения. То же относится и к светотени. В иконах – своеобразное распределение теней, выделяющее «несоответствие иконы изображению, требуемому натуралистической живописью». Этой же цели – дать «максимум художественной выразительности» – служат так называемые «разделки» (чаще всего золотые или серебряные линии), «оживки, движки, отметины.... пробелы» и т.п. средства изображения, применение которых «эстетически плодотворно». Все эти элементы художественного произведения подчинены главной задаче, с позиций которой определяется их художественная значимость: воссозданию сущности предмета или явления, проникновению в его «метафизическую схему», недоступную «натуралистическому» копированию. Имея это в виду, П. Флоренский пишет о «потенциальных линиях строения... предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системы эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых» [10, с. 47].

Такой подход к созданию художественного образа-символа дает возможность не дублировать действительность, а глубоко постигнуть ее архитектонику, ее смысл, добиться правды жизни, но не подменять ее, а символически знаменовать «в ее глубочайшей реальности». Так «обратная» перспектива знаменует «своеобразный охват мира», являясь «зрелым и самостоятельным» изобразительным приемом.

Для обоснования своих положений, связанных с пониманием перспективы, П. Флоренский использует два классических термина святоотеческого богословия, относящихся к тринитарной (т.е. истолковывающей Троицу) проблематике: «единосущее» ипостасей Троицы, утвержденное официальным православием, и «подобосущее». Для Флоренского – это типы мышления или философствования: омоусианский (единосущный) и омиусианский (подобосущный), которые соответствуют определенным типам культуры. Философия «единосущия» – это «философия идеи и разума, философия личности и творческого подвига», она характеризует, в основном, православие и, в частности, русское. Философия «подобосущия» – «рационализм, т.е. философия понятия и рассудка, ...это плотская философия», характеризующая западноевропейскую культуру Нового времени. Именно здесь Флоренский видит стремление не к выявлению сущностей, а к созданию подобий.

Художественному миру, где зримое символизирует незримое, невыразимое, непередаваемое на язык логики, П. Флоренский противопоставляет мир «тварный», плотский, натуралистически воссозданный в произведении. Примером является живопись передвижников, в полотнах которых П. Флоренский видит лишь «внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий» [10, с. 51]. Таким образом, считает Флоренский, можно создать «имитацию жизненный поверхности», но не «творческие основы жизни».

Подлинным воплощением Прекрасного П. Флоренский считает «Троицу» Андрея Рублева, открывающую духовному взору «бесконечный, невозмутимый, несокрушимый мир, «свышний мир» горнего мира» [1, с. 80 – 81]. Описывая это творе-

ние гениального мастера, Флоренский обращается к своей теории света как воплощения Прекрасного. В свете он видит главное свойство Прекрасного – самооценочность: «Свет уже и в чувственном созерцании есть преимущественно само по себе прекрасное, интуитивно прекрасное».

Определяя содержание «Троицы» как выражение «неиссякаемой бесконечной любви», о. Павел видит ее художественное воплощение в «ничему в мире не равной лазури». Эта «пренебесная» лазурь, недосказанная мечта свой голубизной, музыкою, красотой, «есть само небо».

В работе «Столп и утверждение истины» П. Флоренский подробно анализирует символику цвета в иконописи. Именно голубой цвет – «символ духовной чистоты и целомудрия»; голубизна, пишет он, символизирует «присутствие Божества в мире чрез его творчество, чрез его силы» [9, с. 552–553].

Интересно, что Джотто, явившийся, по оценке философа, зачинателем живописи «подобосущия», приводится им как пример «одного из величайших красочных символов», создававшего новые символы для каждой картины.

Подробно излагает П. Флоренский содержание работ Фр. Порталья по символике цвета [9, с. 554]. Опираясь на теорию Порталья о трех языках – божественном, священном и мирском – в выражении религиозной символики, П. Флоренский делает вывод о тройственной природе символа, то же относится и к символам цветовым, «каждый оттенок носит различное значение в каждом из трех языков». П. Флоренский согласен с Порталем, что в основе цветовой символики лежит «производство всех цветов от света и тьмы». Особое значение имеет голубой цвет, который означает «божественную премудрость, ... он есть символ духа истины; ... он был символом любви и возрождения души подвигами» [9, с. 555]. Мир творит Божественная премудрость, поэтому Бог – творец голубого цвета. Сопоставляя символику различных религий, о. Павел определяет символику лазоревого свода в христианстве как «мантию, которая покрывает и окутывает Божество», как Вечную Истину, которая спасает и как бы заново творит человечество.

Символом Прекрасного в эстетических теориях П. Флоренского является образ Софии, Премудрости Божией. Она преодолевает границу между горним и дольным, соединяя эти миры. Все многообразие цветов в мире говорит об отношении к Софии, к небесному свету. Солнце – и тьма пустоты в мире чувственном; Бог, София – и тьма кромешная, тьма метафизического небытия в мире духовном – такова символическая мифология цвета у П. Флоренского.

Для человеческого (тварного) мира София – средоточие творческой энергии, оплодотворяющей искусство. «София есть Красота», – заключает П. Флоренский.

Так формировались эстетические воззрения выдающегося мыслителя XX века. Высокое духовное начало было основой и жизни, и творчества философа и русского православного священника отца Павла Флоренского.

Список литературы

1. Флоренский П. Иконостас. – М., 1995.
2. Флоренский П. У водоразделов мысли. – Собр. соч. В 2^х т. – Т. 2. – М., 1990.
3. Флоренский П. Символическое описание. – М., 1922.
4. Трубачев А.С., Флоренский П.В. Священник Павел Флоренский: Вступ. статья // П.А.Флоренский. Иконостас. – М., 1995.
5. Флоренский П. Автореферат // Вопросы философии, 1988. - № 2.
6. Из богословного наследия священника Павла Флоренского («Философия культа») // Богословские труды, Сб. 17. – М., 1977.
7. Священник П.Флоренский. Собр. соч. – Т. 1. Статьи по искусству // Под общ. Ред. Н.А.Струве. – Парж, 1985.
8. Флоренский П. Особенное. Из воспоминаний П.А.Флоренского. – М., 1990.
9. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – Собр. соч. – В 2^х т. – Т. 1. – М., 1990.
10. Флоренский П. Обратная перспектива. – Собр. соч. – В 2^х т. – Т. 2. – М., 1990.

Поступило в редакцию 21 сентября 2005 г.