

еще способен на истинное существование, он еще может жить, творить, еще может жить творчески, т.е. играючи. Спасение же и Ницше, и Хайдеггер видят в творчестве, в языке, в поэзии, а значит, — в игре. В танце Безумия, в лепете ребенка, в слове поэта заново рождается мир.

¹ Гессе Г. Степной волк // Избранное. М., 1977. С.263.

² Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм // Соч. В 2 т. М., 1998. Т.1. С.83.

³ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет. М., 1993. С.87.

⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990. С.123.

И.В.ВОРОБЬЕВА

РЕЛИГИОЗНЫЙ ИДЕАЛ КУЛЬТУРЫ о. ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО

Павел Флоренский, религиозный философ, ученый, инженер, — выдающаяся личность русской культуры начала XX в. Он занимался физикой, химией, математикой, его интересовали также проблемы лингвистики, философии и искусствознания. И при этом, всю жизнь оставаясь богословом, своим творчеством он стремился показать ограниченность возможностей науки, неспособность ее решить все проблемы бытия. Флоренский пытался создать единую систему науки, философии, искусства и религии.

Будучи эстетически одаренной личностью, о. Павел очень тонко чувствовал проявление в жизни красоты и уродства, правды и лжи. С самого детства он взволнованно воспринимал произведения искусства, особенно музыку и стихи.

Вся жизнь философа полна неожиданностей и противоречий. Вырос в атеистической семье и в детстве насмешливо относился к религии. Но в юношеском возрасте произошел коренной перелом в мировоззрении Павла Флоренского. Окончив физико-математический факультет Московского университета, он хотел уйти в монастырь, но по совету старца Антония поступил в духовную академию. Он обрел веру в Бога как Истину, в соответствии с которой должна строиться вся жизнь. Все последующее творчество о. Павла посвящено решению проблемы соотношения церковности и светской культуры.

В разные периоды и по отношению к разным эпохам Флоренский давал коренным образом отличающиеся друг от друга определения культуры. Например, в "Автореферате" он писал следующее: «...культура, как свидетельствуется этимологией, есть производное от культа, т.е. упорядочение всего мира по категориям культа. Вера определяет культ, а культ — миропонимание, из которого далее следует культура»¹. Тем самым философ ставит на первое место религиозное миропонимание, подчеркивает первичность и фундаментальность культа. С этим нельзя не согласиться. Ведь в истории искусство первоначально возникло из религии, его основой был именно церковный культ. Другое дело, что тогда это не воспринималось как искусство, а являлось образом жизни. Иконами не любовались, на них молились. Храм не оценивался как эстетический феномен: он был местом общения с Творцом.

Таким образом, зародившееся и просуществовавшее в чистом виде несколько веков религиозное искусство было выражением замысла Божьего, который заключался в том, что человек создан для творчества. Культура, в свою очередь, является не чем иным, как творчеством человека, которое на протяжении веков не было однородным и однозначным. В этой связи П.Флоренский всегда отрицал существование культуры как процесса, единого во времени и пространстве. Он выделял два сменяющих друг друга типа культуры: средневековый и возрожденческий.

Средневековая культура, просуществовавшая в России до XV в., являлась для философа идеалом. Он характеризовал ее как конкретную, объективную

и ограниченную. Культура Возрождения, по мнению о. Павла, закончившая свое существование в начале XX в., являлась раздробленной, поверхностной и субъективной. Собственное мировоззрение П.Флоренский считал соответствующим по стилю XIV–XV вв. русского средневековья. В связи с этим его представление о религии, искусстве и культуре в целом зачастую сильно отличалось от взглядов современников. Например, он говорил о существовании двух миров: дольного, т.е. земного, и горнего – небесного. Творец, создавая художественные образы, существует в этих двух мирах. Истинное искусство появляется на границе дольного и горнего. Оно является символическим и содержит опыт мистической жизни.

Эта характеристика полностью соответствует средневековой религиозной культуре, основой которой был культ – то место, где встречались горнее и дожнее. Служение же культу, по Флоренскому, это главное предназначение человека. И произойти это может только в храме.

Богослужение имеет внешнюю и внутреннюю стороны. Внутреннее, т.е. духовное, содержание культа невидимо и имеет лишь внешнее выражение. Носителями святости являются не только священнослужители и таинства, которые они совершают, но и все окружающие их предметы: кресты, иконы, чаша, кадило... Все они двуедины по своей сути. Во-первых, они имеют внутреннюю связь с тем, что символизируют, а во-вторых, – обладают духовной силой. Для Флоренского символ был даже чем-то большим, чем само явление, которое он символизировал, потому что в нем еще сосредоточивалась энергия определенной сущности.

В организации богослужения участвует целый ряд искусств: архитектура, живопись, видимая и обоняемая атмосфера храма, музыкальное и поэтическое искусства, а также хореография священников. В храмовом действе нет ничего случайного, в нем все гармонично. Архитектура храма воздействует через внешнее на внутреннее. Телодвижения священников способствуют полному успокоению. И такой, казалось бы, незначительный элемент, как благовонный дым фимиама, играет важную роль, придавая живость всему действу. «Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и поэтому все, соподчиненное тут друг другу, не существует, или, по крайней мере, ложно существует, взятое порознь»².

Высшим видом изобразительного искусства о. Павел считал икону. Он посвятил ей массу работ и заметок. При этом он всегда подчеркивал, что ее нельзя созерцать вне храма. В иконах отсутствует эффект перспективы. И это преднамеренный прием. Ведь способы передачи перспективы были известны задолго до появления первых икон. Но творцы этих чудодейственных картин не то чтобы не умеют, а не хотят пользоваться приемами перспективы. Иконописное искусство П.Флоренский сравнивал с детскими рисунками, где тоже отсутствует перспектива. А как только она появляется, рисунок сразу утрачивает эффект непосредственного отношения к миру. Эта обратная перспектива как на детских рисунках, так и на иконах является выражением своеобразного способа видения мира. Если при линейной перспективе, используемой живописцами эпохи Возрождения, все линии сходятся в одной точке картины, то при обратной перспективе эта точка соединения изображаемого находится перед иконой и концентрируется в душе смотрящего на нее. Таким образом, обратная перспектива, как отмечал П.Флоренский, предполагает взгляд оттуда–сюда.

В храме отсутствие перспективы в иконах возмещается присутствием огня и дыма. Свет лампад или свечей не убивает краски, а оживляет золото, которое в светских условиях при электрическом свете приобретает эффект богатства, противоречащий замыслу Создателя. «Никто не станет спорить, что электрический свет убивает краску и нарушает равновесие цветовых масс; если я скажу, что нельзя рассматривать икону в богатом синими и

фиолетовыми лучами электрического свете, то едва ли кто станет спорить со мною. Всякий знает, что электрический свет, как ожог, уничтожает и психическую восприимчивость»³.

Неверно в иконе видеть красоту сочетания определенных красок и композиционные находки. Все это чисто эстетический подход, неприемлемый для иконописи. В иконе проявляется красота святости, неземного смысла Божественной Истины. Она напоминает верующим о первообразах и этим пробуждает в их сознании духовные видения. Икона – это своеобразное окно, за которым простирается область света, излучаемого святым, изображенным на ней. К тому же она обладает своеобразной энергией: прикосновение к этой духовной сущности не имеет познавательного значения, а оказывает на человеческое сознание духовное воздействие. И только духовно спящий может воспринимать икону просто как картину, не имеющую чудодейственного значения, потому что в ее основе заложен подлинный духовный опыт иконописца.

Ремесло иконописца сравнимо с подвигом святого. Эти люди по своей нравственности занимали высшее положение сравнительно с другими мирянами. Они должны были быть кроткими, соблюдать душевную и телесную чистоту, пребывать в молитве и посте. С одной стороны, церковь возвеличивала иконописцев, но, с другой, – надзидала не только за их работой, но и за образом их жизни: «...иконописцев царь жалует, а епископы берегут и почитают "паче простых человек". Напротив, если иконописец не соблюдает указанных требований, он отрешается от своего дела, а в будущей жизни осуждается на вечные муки»⁴.

Действительно, иконописцы почитались в миру за то, что творили лики святых, которые несли духовную энергию. Законы иконописания изложены в «Ерминии, или Наставлении в живописном искусстве, составленном иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфом». Это наставление дает четкие указания о процессе иконописания, «начиная с прочерчивания переводов, изготовления углей, клея и гипса, гипсования икон, утолщения венцов на иконах, гипсования иконостаса ...изготовления различных красок, указания пропорций человеческого тела...»⁵

Подготовка к написанию икон проходила в постоянной молитве. И эта атмосфера сохранялась вплоть до XVIII в., когда началось обмирщение всей жизни, в том числе и церковной. Но истинные русские иконописцы передавали свое мастерство и духовное самосознание из поколения в поколение. Это был особый замкнутый мир хранителей тех таинств, которые они отображали в своих произведениях.

Иконы подразделялись на первообразные, т.е. основанные на подлинном духовном опыте иконописца, и копии, более или менее точно воспроизводящие традиционные формы. Первообразные иконы писались, с одной стороны, при нисхождении святого духа, с другой – согласно канону, по поводу которого не всегда было единое мнение. Поэтому считалось, что канон тормозил развитие живописи, ставил иконописца в строгие рамки, сковывал инициативу и творческую фантазию. Но средневековые живописцы в своих творениях выражали религиозную истину. Для них не имело значения, в который раз они говорят об этой истине, и канон их не стеснял. «Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения... Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает человеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое»⁶. Значит, все истинное было уже дано, а иконописцу оставалось только его запечатлеть.

Если иконописец не обладал личным опытом, он пытался на своей копии как можно точнее передать внешние признаки подлинника. При этом через подлинник должна была открыться изображенная на нем духовная реальность.

Он должен был увидеть ее как можно ярче, чтобы копия обладала той же духовной силой. Таким образом, в основе иконы-копии лежал вторичный духовный опыт, который подтверждал метафизическую правдивость изображаемого.

По источнику возникновения П.Флоренский делил иконы на библейские, портретные, на иконы, писанные по преданию, иконы явленные. На библейских иконах изображались сюжеты из Слова Божьего. Портретные иконы писались иконописцами, которые были свидетелями изображаемых событий или сами видели лица святых. Иконы по преданию опираются на устно или письменно переданный чужой духовный опыт. И наконец, явленные иконы всегда писались по собственному духовному опыту иконописца.

В храме иконы играют наиважнейшую роль. Большая их часть составляет иконостас, который представляет собой живую стену свидетелей. Они по эту, видимую, сторону изображены, а по ту, невидимую, неземную – существуют. «Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну»⁷. Алтарь – это свидетельство невидимого мира. Алтарная преграда разделяет два мира: небо и землю, горнее и дольнее, алтарь и храм. Но если бы все верующие были духовно зрячими, то преграды, разделяющей эти два мира, и не было бы. Именно из-за духовной немощи верующих Церкви приходится сотворять некий наминальный небесных видений. Вещественный иконостас несколько не прячет, а скорее открывает двери в иной мир, говорит о небесной Церкви. По мнению о. Павла, если убрать этот вещественный наминальный, то алтарь закроется для верующих глухой стеной незнания и маловерия. Иконостас открывает окна в этой стене.

Иконописное искусство для средневековой культуры было наиважнейшим, проливающим свет, открывающим окна духовной жизни. Наличие же в русской средневековой культуре только живописных работ не случайно. Скульптурные же изображения вещественны, материальны, а также трехмерны, что несовместимо с двухмерным средневековым религиозным искусством. Наличие двух миров, земного и небесного, или дольного и горного, является основополагающей характеристикой первой, богом данной культуры, которая процветала на Руси более шести веков, но и в последующее время не была полностью забыта, уничтожена, потеряна, так как она несет в себе Истину, данную свыше, и является идеалом культуры для о. Павла Флоренского: «Русская иконопись XIV–XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставить только греческую скульптуру – тоже воплощение духовных образов и тоже после светлого подъема, разложенную рационализмом и чувственностью»⁸.

¹ Флоренский П. А. Соч. В 4 т. М., 1994. Т.1. С.39.

² Он же. Иконостас: избранные труды по искусству. СПб, 1993. С.300.

³ Там же. С.289

⁴ Флоренский П. А. Соч. В 4 т. М., 1994. Т.2. С.465.

⁵ Там же. С.469.

⁶ Там же. С.461.

⁷ Там же. С.441.

⁸ Там же. С.460.