

СИНТЕТИЗМ УЧЕНИЯ О. ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО

Рассмотрены эстетические взгляды одного из видных русских философов начала XX в. о. П. Флоренского. Автор подчеркивает синтетизм мышления философа, что характерно для этого периода русской истории. Это отразилось в тесном взаимодействии эстетики с метафизикой, онтологией и другими областями философского знания в учении Флоренского. Флоренский является ярким образцом ученого и богослова, интеллектуала и глубоко духовной личности, верной прошлому и грезящей о будущем.

Ключевые слова: Божественная Красота; творчество; дионисизм; аполлонизм; синтез искусств.

Религиозно-философский ренессанс в России – явление уникальное, принципиально отличное от западной школы. Впервые так близко сошлись проблемы философские и богословские. Это схождение происходило, прежде всего, по инициативе и со стороны философии, которая, затронув основополагающие вопросы духовной культуры и базируясь на богатом религиозном опыте, вскоре окрасилась религиозным смыслом. Николай Бердяев в работе «Русская идея» так характеризует это явление: «На Западе существовало резкое разделение между богословием и философией, религиозная философия была редким явлением, и ее не любили ни богословы, ни философы. А в России в начале века философия, которая очень процветала, приобрела религиозный характер и исповедание веры обосновывалось философски» [1. С. 388].

Одним из проявлений устремленности философии и культуры в целом к духовным основам было принятие священства выходцами из интеллигентной среды в нарушение существовавшей в России «жреческо-кастовой» замкнутости. Среди наиболее ярких имен, таких как С. Соловьев, С. Дурылин, С. Булгаков, значительное место занимал Павел Александрович Флоренский. Бердяев считал его «очень характерной фигурой ренессанса». Многие современники называли его «русским Леонардо», подчеркивая образованность и даже энциклопедизм, широкий кругозор и профессионализм в самых разных областях, а подчас отмечая гениальность его дарования. Сергей Булгаков в Некрологе так характеризует своего сподвижника: «Из всех моих современников, которых мне суждено было встретить за мою долгую жизнь, он есть величайший <...> Отец Павел был для меня не только явлением гениальности, но и произведением искусства: так был гармоничен и прекрасен его образ» [1. С. 391]. Флоренский явил собою новый тип священника, соединившего глубокую веру, основанную на личном духовном опыте, и культуру ума как результат воспитания, образования и, несомненно, природного дарования.

«В о. Павле, – писал С. Булгаков, – встретились и по-своему соединились культурность и церковность, Афины и Иерусалим, и это органическое соединение само по себе уже есть факт церковно-исторического значения» [2. С. 395]. Далеко не все считали подобный симбиоз церковности и учености позитивным в оценке наследия и в целом личности П. Флоренского. В своих работах Флоренский развивает не устоявшиеся традиции церковного богословия, сложившегося в XVIII в., а уходит в древнее прошлое допетровской Руси, что у современников вызывало двоякую оценку. С одной стороны, признавая необычность используемого материала и подходов, Флоренского все же признавали как

представителя ортодоксального христианства, иногда подчеркивая его связь с традициями русских славянофилов. Это отмечает в частности В. Розанов: «Флоренский – вождь нового поколения русских славянофилов. Множество сердец и умов в Москве и даже Петербурге находятся под его влиянием. Познания его и эрудиция колоссальны, и он горит громадным энтузиазмом поиска истины. Он показался мне святым, так необычен и исключителен был дух его»¹. С другой стороны, многие русские философы видели в учении Флоренского нечто чуждое православию. Степень отхода от ортодоксии у разных критиков обозначена по-разному. Так, В.В. Зеньковский в разделе своей «Истории русской философии», посвященном метафизике всеединства, говорит о православной основе учения П. Флоренского. Но только как основе, т.к. к ней присовокуплены «опыт «цельной» народной души», «окультизм», «синтетическое зрение» у святых и в народном сознании» [3. С. 425]. Тем самым Зеньковский отмечает двойственность учения Флоренского, благодаря включению «внецерковных идей»: «Он хочет сохранить всецелую верность традиции церкви и в то же время выразить свои новые идеи» [3. С. 426]. В конце концов Зеньковский приходит к выводу об использовании Флоренским метода «церковного облачения», тем самым ставя под сомнение ортодоксальность его учения. Критик видит в этой увлеченности церковной формой, наряду с нетипичным материалом и идеями, проявление нового религиозного сознания, носителем которого он считает отца Павла.

Прямо противоположное мнение с точки зрения нового религиозного сознания предлагает Н. Бердяев в статье «Стилизованное православие». Философ отмечает архаическую направленность учения Флоренского, при которой невозможны ни свобода, ни творчество. Анализируя книгу П. Флоренского 1914 г. «Столп и утверждение истины», Бердяев отмечает, что «враждебна эта книга новой религиозной жизни, духу творческому. Свящ. Флоренский с огромными духовными усилиями заглушил в себе ростки новой жизни, умертвил в себе новую душу» [4. С. 281]. Бердяев проводит иную параллель; он возводит учение Флоренского не к новому религиозному сознанию, а к художественному эстетизму рубежа XIX и XX вв., говоря о нем как о «первом явлении эстетизма на почве православия» [4. С. 264]. Свое утверждение Бердяев подкрепляет весомыми аргументами, главный из которых – это стилизаторство Флоренского под архаические православные формы. Тем самым русский философ, по мнению критика, порождает «православие сложных и рафинированных эстетических отражений», сам выступая представителем «православия периода упадка», истинным

«александрийцем» [4. С. 265]. В то же время Бердяев не отказывает Флоренскому в таланте, характеризуя его как «блестящего, даровитого, изысканно умного», но не философа, а скорее литератора. «Слабее в нем творческий синтез. В нем есть углубленность, но нет полета, нет шири. Ученый в лучшем смысле этого слова и своеобразный художник-стилизатор в нем преобладают над мыслителем и философом» [4. С. 267]. С точки зрения Бердяева, православие и стилизаторство не совместимы, т.к. православие, его сущность «не нуждается во внешних охранениях и стилизованных реставрациях – она таинственно перейдет в новую творческую религиозную жизнь» [4. С. 282]. Именно поэтому Бердяев считает невозможным для Флоренского проповедовать, ибо эта проповедь не есть проявление творческой свободы и не может быть предварением новой религиозной эры.

В более мягкой форме, но с теми же замечаниями выступает в своей критической статье «Свет Фаворский и преображение ума» Е.Н. Трубецкой. Он, как и Н. Бердяев, говорит о связи Флоренского с «древним христианским преданием» с целью «приблизить к сознанию людей веру отцов» [5. С. 291]. В то же время критик подчеркивает опору Флоренского не на традиции официального богословия, а на церковную практику, в частности на богослужение и православную иконографию. Для осмысления учения Флоренского Трубецкой считает важным свойственный ему фактор включенности субъективного мотива – личного духовного опыта. «Главный источник его – не какие-либо литературные образцы, а собственные мучительные переживания, проверяемые коллективным, *церковным* опытом» [5. С. 287].

Интересна еще одна ремарка по поводу православия Флоренского. О «соблазне» в рамках православия пишет в статье «Отец Павел Флоренский» С.А. Левицкий. Критик подчеркивает несомненность православных истоков творчества философа, к которым, однако, присоединяются совсем не ортодоксальные идеи. Это дает основание критику характеризовать Флоренского скорее как «глубокого мистика, хотя и превосходно владеющего даром острой аналитической мысли» [6. С. 445]. Близкую интерпретацию мы встречаем на страницах исследования Г.В. Флоровского «Пути русского богословия». Автор отмечает «налет *богословской прелести*» на сочинениях Флоренского. Природу этой прелести критик видит в отходе от основ православия в платонизм и древние религии и даже в оккультизм и магию. В этом Флоровский обнаруживает связь учения Флоренского с поздним западноевропейским романтизмом; в обоих случаях неизменно присутствуют эстетизм и мистицизм. Причем Флоровский в этом видел не столько личную трагедию отца Павла, сколько проявление народившейся и усиливающейся тенденции в русской духовной культуре: «Здесь была несомненная муть в самом религиозном опыте, муть двоящихся мыслей и двойных чувств, муть эротической прелести... На русское богословие надвигался эстетический соблазн, как прежде моралистический, и книга Флоренского² была одним из самых ярких симптомов этого искушения» [7. С. 361].

Философско-критическое наследие П.А. Флоренского весьма неоднородно. Оно включает сочинения

малых и больших форм; касается локальных и конкретно очерченных вопросов наряду с работами, претендующими на системное изложение. Не менее разнообразна сфера интересов Павла Александровича: метафизика, гносеология, философия творчества, теория символа и многое другое. Но через все работы красной нитью проходит представление Флоренского о Божественной Красоте, которую он мыслит не свойством и не качеством мира и его элементов, но их сущностью. Тем самым Флоренский приходит к толкованию Красоты как Божественной энергии, воли, действующей в мире в единстве с Истиной и Добром. В этом он близок Вл. Соловьеву с той разницей, что не отождествляет Истину, Добро и Красоту со Святой Троицей напрямую. Он связывает эту триаду с непосредственной духовной жизнью человека, рассматриваемой с трех позиций «Я», «Ты», «Он». «Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я свое средоточие имеющая – есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим, как во вне лучащаяся – Красота» [8. С. 75]. В то же время Флоренский переносит этот принцип на образ Троицы, усматривая в согласовании Ее ипостасей ту же закономерность. Бог Отец являет собою знание о человеке; Его любовь воплощена через Сына; а радость от подобия своего – через Духа Святого. Установление этой аналогии Флоренский считает возможным, т.к. мыслит Бога высшим принципом, законом по отношению к миру; мир же – отображением Его величия, наиболее адекватным из которых является человек.

Основой мироустройства Флоренский считает Бога – начало целостное, неделимое, неразложимое и неущербное. Чувственно мы созерцаем Бога как свет. «Свет же прекрасен помимо всяких расчленений, помимо формы, – в себе, и он делает собою прекрасным все зримое» [8. С. 98]. Противоположно свету вещество, не пропускающее свет далее себя, что Флоренский именуется «тьмой кромешной». Серединное положение занимает «метафизическая пыль», то, что предшествует оформлению материи, «*ничто* – пустое пространство, т.е. свет, в котором интенсивность мыслится равною нулю, – чистая *возможность* воссиять свету, которого, однако, нет (курсив мой. – Г.В.)» [8. С. 58–59]. Эту первотварь Флоренский связывает с образом Софии Премудрости Божией, рождающей цвет в мире, т.е. претворяющей совокупную световую энергию Бога. «Свет есть деятельность Божия, София же – первое огустение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее» [9. С. 60]. Тем самым Флоренский определяет природу красоты как свет неизреченный, а путь восхождения к ней связывает с «художеством из художеств» – с аскетикой. Философ подчеркивает именно эстетический аспект аскетики, возводя свои рассуждения к древнему смыслу слова «доброта», «обозначающего скорее красоту, нежели моральное совершенство» [8. С. 99]. Тем самым Флоренский утверждает целью аскетики созидание прекрасного человека, отличного от обывателя не только и не столько своими добродетелями, но обладающего, прежде всего, красотой духовной. В то же время Флоренский оговаривается, что «только очищенное сердце может принять в себя неизреченный свет Божества и стать прекрасным» [8.

С. 99]. Это говорит о сближении понятий добра и красоты, которые Флоренский мыслит нераздельно.

Таким образом, источником красоты по Флоренскому, выступает Бог: являя себя миру в свете, тем самым Он привносит в мир красоту. Познание и созидание этой красоты и, прежде всего, красоты духовной, мыслитель связывает с образом Святого Духа. «Вдохновение, творчество, свобода, подвиг, красота, ценность плоти, религия» суть Его дары человечеству. Эти категории Флоренский рассматривает как прерывные, противоположные науке с ее подчиненностью логике, причинно-следственным связям, установленным законам и закономерностям.

Флоренский дает толкование творческого акта как перехода из сферы видимого в область невидимого. Но если для аскета важно достичь этого проникновения в горный мир и удержаться в этом состоянии по возможности дольше, то для артистической личности проникновение в сущность мира сопровождается овеществлением духовного знания. Результатом духовного восхождения становится рождение символических образов, которые Флоренский считает сердцем художественных произведений. Он называет искусство «оплотневшим сновидением». Процесс перехода через границу дальнего и горнего миров дарует творческой личности два рода образов: образы восхождения и образы нисхождения. Первые Флоренский называет «отброшенными одеждами дневной суеты», «накипью души» и «вообще – духовно неустроенными элементами нашего существа» [10. С. 21]. Эти образы философ считает сырьем, лишенным художественности, т.е. глубины. В результате рождается искусство механическое, мнимое. Флоренский именует его натурализмом за столь сильную зависимость от образов природного мира: «Натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни» [10. С. 22]. Напротив, образы нисхождения включают в себе Истину мира, бесценный опыт мистической жизни, претворяя образы нисхождения в материале, художник созидает произведение символического искусства, тем самым «воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшей реальностью» [10. С. 22].

Процесс восхождения – нисхождения при переводе в плоскость мистики Флоренский связывает с дионисийскими (восторженность и восхищение) и аполлоническими (видение) силами. Философ особо оговаривает проблему грёз и мечтаний, которые актуализируются перед человеком в момент экстатического подъема. Флоренский выявляет их демоническую природу, предостерегая человечество от самообмана, возможного при духовной незрелости: «Это духи века сего пытаются удержать сознание в своем мире. Пограничные с миром потусторонним, они, хотя и здешней природы, уподобляются существам и реальностям мира духовного <...> духи и силы отнюдь не “стражи порогов”, т.е. не благие защитники заповедных областей, не существа мира духовного, а приспешники “князя власти воздушной”, прельстители и обольстители, задерживающие душу у грани миров» [10. С. 22–23].

Таким образом, Флоренский ставит проблему реализма в искусстве, акцентируя внимание не на традиционном отображении «ликов вещей», а на передаче посредством этих «ликов» их сущности. Тем самым из

богословия и философии он входит в область искусствознания, затрагивая ряд вопросов теории искусства, таких как теория символа и перспектива, предлагая свою критическую оценку современного искусства и его исторических типов.

Одна из центральных проблем работ эстетической направленности Флоренского – это синтез искусств, вопрос ключевой для культуры рубежа XIX–XX вв. В 1918 г. им была написана небольшая статья «Храмовое действо как синтез искусств». Анализируя храмовое действо с точки зрения синтеза искусств, Флоренский отмечает, что здесь приходят во взаимодействие не только разные виды искусства, но и различные творческие деятельности. Целью такого объединения усилий выступает достижение присутствующими катарсиса. Само действо с точки зрения эстетики философ называет «музыкальной драмой». Именно в силу органической связи всех элементов действия Флоренский считает непозволительным лишать его хотя бы самой малой части: «...все, соподчиненное тут друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь» [11. С. 210]. Это тяготение к синтезу Флоренский видит одной из ведущих тенденций в художественной культуре начала XX в., особенно акцентируя внимание на творческих поисках А. Скрябина и их религиозно-мистической сущности. «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности, стремится наше время» [11. С. 213].

Устремленность к сближению и взаимопроникновению разных видов искусства Флоренский объясняет природой художественного творчества и деятельности человека в целом. Основой культуры он считает деятельность человека, направленную на «организацию пространства». В зависимости от типа этого пространства («жизненные отношения», «мысленная модель действительности», свободное или художественное пространство), а также применяемых средств воздействия на него мы получаем три рода деятельности: техника, наука и философия, искусство. Три эти сферы находятся в постоянном общении, тем самым полная их изоляция невозможна, что также провоцирует синтетические поиски. Кроме того, Флоренский выделяет их единую родовую сущность: все они «изменяют действительность, чтобы перестроить пространство» [12. С. 113]. В отличие от техники и науки искусство способствует максимальному насыщению пространства содержанием. По средствам насыщения искусство варьируется, рождая сложную видовую структуру. Тем не менее Флоренский подчеркивает, что «все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это единство есть организация пространства» [12. С. 116].

Из всех видов искусства Флоренский особо выделяет поэзию и музыку, подчеркивая их «чрезвычайную свободу действия», относительно же музыки говоря о «безграничной свободе». Эта свобода позволяет моделировать бесконечное количество никогда не повторяющихся пространств. Причем роль слушателя (читателя) в этом случае активизируется также максимально, порождая феномен сотворчества. На другой полюс мира искусства Флоренский помещает театр, характере

ризуя его, как «искусство низшее». Причину этой подчиненности, несвободы театра как вида искусства мыслитель видит в его чувственной природе, жесткости применяемых средств, конкретности формы и механистичности соединения, в противовес синтезу, творческих усилий всех работников сцены – «начиная от поэта и музыканта и кончая ломовщиком» [12. С. 117]. В меньшей степени инертны архитектура и скульптура по причине большей податливости применяемых в них материалов. Флоренский считает, что человек, в отличие от камня, металла или дерева, более зависим от своей повседневной жизни, что не дает ему быть безболезненно перенесенным в иную среду. Серединное положение занимает графика и живопись. Философ выявляет общность живописи с музыкой и поэзией с точки зрения изначальной аморфности применяемых материалов: «Это почти безразличная возможность стать *всем*, что будет потребовано от него, не упираясь своею собственною формою против организации, накладываемой на материал художником» [12. С. 120].

В то же время изобразительное искусство воссоздает в зримой форме предметы внешнего мира, способствуя конкретизации замысла художника. Это сближает его с театром, архитектурой и скульптурой. Эти наблюдения позволили Флоренскому уйти от популярной в начале XX в. идеи музыкальности мира и, в том числе, мира искусства. Он выстраивает свою иерархию искусств, основанную на принципе моделирования художественно преобразенной реальности. «Даваемое театром всегда имеет привкус обмана, иллюзии, несмотря на чувственную сырость и насыщенность житейскими элементами <...> Даваемое музыкой и поэзией воспринимается как подлинная реальность, но далекая, слишком далекая от возможности непосредственного к ней прикосновения. Даваемое графикой и живописью оценивается, в пределе, как откровение подлинной иной реальности, которую, раз узнав от художника,

мы далее знаем уже сами по себе, ибо видим ее теперь уже своими глазами» [12. С. 120].

Таким образом, Флоренский балансирует между искусством дионисическим, т.е. музыкальным по преимуществу, и аполлоническим, обращаясь к нашему зрению и сознанию. Ратуя за соборность, как неотъемлемый фактор культуры, философ отдает предпочтение зримому творческому образу, ибо, по его мнению, только в этом случае сокровенная тайна будет донесена до всех участников собора. В то же время Флоренский, в отличие, например, от Вяч. Иванова, делает ставку не на театральное искусство как самое демократичное, но, по утверждению мыслителя, так же лживое и условное. Его предпочтение на стороне изобразительного искусства, но не как самоцели, а как наиважнейшего компонента синтетического действия. В этом случае изобразительное искусство не столько изображает, сколько реконструирует, оформляет реальность, преображая привычное нам пространство. Соответственно, изменяются требования к искусству с такой сверхзадачей: его результаты не должны быть слепком с данных нам реалий, но суть символами мира высшего, духовного. Только в этом случае вновь созданное художественное пространство станет носителем Божественной энергии и окажется способным к преображению человека, к воздействию на его естество.

Итогом данного исследования, как нам видится, стало установление еще одного варианта художественно-эстетической утопии о преображающей силе искусства. В отличие от своих современников П.А. Флоренский не впадает в крайности, предлагая всего лишь с большим вниманием взглянуть в то духовное и одновременно художественное наследие, накопленное русским народом и культурой за их долгую и чрезвычайно противоречивую историю. Возрождения русской православной церкви, как некоего духовного тела – вот чего жаждет и к чему призывает мыслитель.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по кн.: П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001. С. 450.

² Речь идет о книге 1914 г. «Столп истины. Опыт православной теодицеи».

ЛИТЕРАТУРА

1. Флоренский П.А. Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
2. Булгаков С.Н. Священник о. Павел Флоренский // Флоренский П.А.: Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
3. Зеньковский В.В. История русской философии. Метафизика всеединства // Флоренский П.А.: Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
4. Бердяев Н.А. Стилизованное православие (Отец Павел Флоренский) // Флоренский П.А.: Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
5. Трубецкой Е.Н. Свет Фаворский и преображение ума // Флоренский П.А.: Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
6. Левицкий С.А. Отец Павел Флоренский // Флоренский П.А.: Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
7. Флоровский Г.В. Пути русского богословия // Флоренский П.А.: Pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиограф. К.Г. Исупова. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РХГИ, 2001. 824 с.
8. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в 12 письмах. М., 1914. С. 585–586.
9. Флоренский П. Небесные знамения (Размышление о символике цветов) // Священник Павел Флоренский. Собр. соч. I. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris: UMCA-PRESS, 1985. 399 с.
10. Флоренский П. Иконостаc. М.: АСТ, 2005. 203.
11. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Священник П. Флоренский. Избранные труды по искусству / Сост.: игумен Андроник (А.С. Трубачев), М.С. Трубачева, П.В. Флоренский, В.В. Бычков. М.: Изобразительное искусство, 1996. 335 с.
12. Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // П.А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева); Ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. 446 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 14 ноября 2008 г.