

Берестовская Д.С. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ И ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ: ЛИКИ ПРЕКРАСНОГО

Актуальность темы. В переходную эпоху рубежа веков и тысячелетий особое значение приобретают проблемы духовности, обращение к нашему великому наследию, поиски Истины и Красоты, воплощенные в искусстве.

Целью статьи является анализ концепций искусства выдающегося русского религиозного философа первой трети XX века Павла Флоренского и основоположника абстракционизма Василия Кандинского. Для реализации поставленной цели необходимо выполнить следующие *задачи*: раскрыть своеобразие позиций каждого мыслителя и в то же время показать, что сближает их эстетические воззрения, мысли о духовности, о символической природе искусства, о силе воздействия истинного искусства на духовный мир человека.

Сближение имен выдающегося православного философа П. Флоренского и крупнейшего живописца, основоположника абстракционизма в европейском искусстве В. Кандинского представляется, на первый взгляд, произвольным и необоснованным. Но обращение к рассуждениям об искусстве, содержащихся в трудах П. Флоренского («Столп и утверждение Истины», «Обратная перспектива», «Особенное», «Статьи по искусству» и др.), к трактату В. Кандинского «О духовном в искусстве» и его художественной практике рассеивает недоумения. И П. Флоренский, и В. Кандинский сформировались как личности в России начала XX века, они испытали влияние духовного опыта древнерусского искусства, византийско-древнерусской художественной традиции. Знаменательно, что в начале XX века на русской почве произошла встреча православной эстетики с главной тенденцией европейского художественного авангарда, которая может быть обозначена как устремленность к духовности, к поискам Прекрасного.

Отец Павел Флоренский – человек великих дарований и трагической судьбы. Крупнейший философ, он занимался естественными и точными науками, искусствоведением и филологией, оставаясь при этом богословом и священником, не укладывавшимся в традиционные рамки богословия.

Большую часть своей жизни (1904–1933) он 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 водораздела 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 благодатного вечера, и ликование сверкающего таинства – ухода – звучат в ней. Особенно радостное и величественное Adagio, этот воистину победный ширококрылый гимн умирающего Солнца. ...И – реюшее Adagio cantabile, эта кроткая жалоба догорающей зари... И то и другое всегда звучит в моей душе» [7, с.19].

И, как символ Прекрасного, рождается образ Звезды, в котором «как залог» начало «иноного бытия», «заветное волнение: Геспер есть Фосфор» [7, с.19].

Знаменательно, что сам П. Флоренский утверждал символическую природу своих эстетических воззрений, рассматривал символ как основополагающую категорию гносеологии познания. Символ для Флоренского – это восхождение от явления к сущности. Воспитанный на идеях неоплатонизма, П. Флоренский трактует символы как сущностные образы, интерпретация которых связана с интуицией, прозрением, наитием. Только через символы возможно достичь подлинное знание первооснов сущего. Вслед за псевдо-Дионисием Ариопагитом П. Флоренский мог бы сказать: «все о небесных существах сверхблагопристойно передано в символах».

Для П. Флоренского несомненна была образная природа символа. В работе «Символическое описание» он утверждает: «Действительность описывается символами или образами» [5, с.90]. Именно символическому образу дано устанавливать связи между принципиально несоотносимыми уровнями «бытия и сверхбытия» – «мира горнего и мира дольного», именно символический образ даст возможность раскрыть смысловую бесконечность сущего.

Художественные символы для П. Флоренского – это вершина проявления природы символа. Они взаимодействуют с религиозными и философскими, в них заключена неисчерпаемая смысловая глубина, ибо образная форма символического выражения предполагает широкий спектр ассоциативных возможностей для раскрытия «духовных сущностей», сокрытых под «покровами вещества» [6, с.14].

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» [2, с.10], П. Фло-

ренский проводит мысль о неразрывной связи внешних покровов и сокровенного сущностного содержания, т.к. «без этих покров духовные сущности были бы незримы...» [6, с.14]. Через образ происходит прикиновение в незримое, в «мир горний», именно образу «приличествует наибольшая степень воплощенности, конкретности, жизненной правдивости» [5, 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 такое 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 облакает «вещи невидимые» в образную оболочку, «воплощает их в символическое тело, сообразное им, хотя и приспособленное к нашей, – земной, затемненной, – способности познания» [4, с.566].

Вводя в свои эстетических размышления понятия двух миров Универсума – дольного и горнего, Флоренский и в искусстве различает два рода образов: восхождения и нисхождения. Образы восхождения знаменуют собой «отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире». Это «духовно пустые» элементы земного существования.

В различных работах П. Флоренский приводит примеры подобных «плотских» образов, находя их в живописи и европейской, и русской. По его определению, европейская живопись, начиная с Джотто, – это живопись «подобосущия», направленная на создание подобий, а не на выявление сущности. Это направление он называет «джоттизмом», подвергая критике линейную перспективу, к пониманию которой интуитивно приходит Джотто и теоретически обосновывает Леонардо да Винчи. Сама перспектива, считает Флоренский, возникла при написании декораций и выражает «отноюдь 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» [7, с.51].

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» [7, 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. Отступление от этих тенденций П. Флоренский видит в живописи Возрождения, начиная с Джотто, где происходит постепенное перерождение «чистого религиозного действия» в «полутеатральные мистерии», иконы – «в так называемую религиозную живопись». Волна «омиращения» приводит к торжеству начал натуралистической живописи и скульптуры, примеры которой автор находит в творчестве Ф. Брунеллески, П. Учелло, Л. Альберти, Донателло, Мазаччо, Ф. Липпи и др.; завершают этот процесс Леонардо, Рафаэль и Микеланджело. Этот переход Флоренский считает «насильственным перевоспитанием... психофизиологии», обусловленным новым миропониманием.

Для обоснования этих положений П. Флоренский использует два классических термина святоотеческого богословия, связанные с тринитарной (относящейся к Троице) проблематикой: «единосущие» ипостасей Троицы, утвержденное официальным православием, и «подобосущие». 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, неперебиваемое на язык логики, П. Флоренский противопоставляет мир «тварный», плотский, натуралистически воссозданный в произведении. Примером является и живопись передвижников, в полотнах которых П. Флоренский видит лишь «внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий» [7, с.51]. Таким

образом, считает Флоренский, можно создать «имитацию жизненной поверхности», но не «творческие основы жизни».

Подлинным воплощением Прекрасного П. Флоренский считает «Троицу» Андрея Рублева, открывающую духовному взору «бесконечный, невозмутимый, несокрушимый мир, «свышний мир» горного мира» [3, с.240]. Описывая это творение гениального мастера, Флоренский обращается к своей теории света как воплощения Прекрасного. В свете он видит главное свойство Прекрасного – самоценность: «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» [4, с.552–553].

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

Подробно излагает П. Флоренский содержание работ Фр. Портала по символике цвета [8]. Опираясь на теорию Портала 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]. Мир творит божественная премудрость, поэтому Бог – творец голубого цвета. Сопоставляя символику различных религий, о. Павел определяет символику лазурного 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.

Учение о духовном содержании искусства было развито и Василием Кандинским, который принадлежит к открывателям нового художественного языка XX века. Кандинский был глубоко верующим человеком. В христианстве он видел «корень духовности, сродни тому, что мы постигаем в искусстве. Будучи в эмиграции, он ассоциировал свет из России с христианством, считая, что этот свет поможет «очистить зачумленность воздуха».

В трактате «О духовном в искусстве» В. Кандинский высказывает мысли, роднящие его с православным философом о. Павлом в понимании цели и назначения искусства, его формы и содержания. Художник определяет основанием «гармонии форм» принцип «целесообразного прикосновения к человеческой душе», названный им «принципом внутренней необходимости!» [1, с.49]

Пройдя через увлечение импрессионизмом и постимпрессионизмом, Кандинский выработал свою концепцию искусства, свой художественный метод и стиль. Подобно П. Флоренскому, Кандинский рассматривает два вида искусства. Одно, дитя своего времени, способно лишь «художественно повторить то, чем уже ясно заполнена современная атмосфера». Это выхолощенное искусство, оно кратковременно и морально умирает с гибелью создавшей его атмосферы.

Иная судьба уготована искусству, которое «имеет корни в своей духовной эпохе», но обладает «пробуждающей, пророческой силой». Мощным фактором движения этого искусства вперед и ввысь является духовная жизнь. «Оно есть движение познания» [1, с.15 – 16].

Вспомним мысли П. Флоренского о «горнем» и «дольном» мирах, об искусстве, устремленном к выявлению сущности или направленном на создание подобий. Эти же основополагающие категории имеет в виду Кандинский, когда пишет о телесном и духовном в искусстве. Несмотря на то, что телесное стараются передать в мраморе, железе, бронзе, оно, считает художник, не имеет никакого значения на пути служения духовному.

Исходя из этого, Кандинский считает, что невозможно и, главное, нецелесообразно стремиться к точной передаче «материальной формы», заключенной «в пределах фотографических целей».

Благодаря влиянию Клода Моне, а затем Матисса, Кандинский пришел к мысли о самооценном значении живописи, о том, что форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке. Отсюда – утверждение о невозможности и бесполезности бесцельного копирования предмета, о необходимости идти дальше, к чисто художественным целям, достичь которые можно, только «придав краске духовность».

Таким образом, в искусстве на первый план, замечает Кандинский, выступает элемент абстрактного. Он считает это естественным процессом, т.к. «чем больше органическая форма оттесняется назад, тем больше само собою выступает на передний план и выигрывает в звучании абстрактное» [1, с.53].

Кандинский органически воспринял идеи европейского символизма. Но еще более значительным было воздействие идей русских символистов. Сам художник публиковался в журналах «Мир искусства»,

«Золотое руно», «Аполлон». Он воспринял и развил представления о синтетичности искусств, (идее, нашедшей воплощение в эпоху модерна), об их глубокой внутренней связи и взаимопроникновении. Синтез поэтического, музыкального и живописного воплотил он в своей работе «Звуки» (1913). В Мюнхене Кандинский совместно с композитором А. Сахаровым пишет либретто балета «Желтый звук», а в Баухаузе реализует концепцию «тотального театра», где взаимодействуют пантомима, музыка, освещение, краски, осуществив постановку «Картиною с выставки» Мусоргского. Это был единый художественный язык, по терминологии В. Кандинского – «параллельное повторение», «внутреннее созвучие».

Синтез действительности, воплощенный в «символах реальности», но не копиях ее, – вот мысль П. Флоренского, развивая которую он говорит о необходимости «отправляться от символических заданий» во всех видах изобразительного искусства.

«Образы искусств, – утверждает он, – ...суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности» [7, с.80]. Художник должен изображать «не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее».

Произведение искусства, по Флоренскому, не просто целостный, но и живой организм, «никогда не иссякающий, вечно бьющая струя самого творчества».

Как живое существо, отделившееся от художника, получившее самостоятельную жизнь, рассматривает произведение искусства и Кандинский.

Оно не «безразлично и случайно возникшее явление», но, «как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами» [1, с.99].

Знаменательно совпадение понятий, которые используют мыслители для выражения одного из важнейших тезисов – о связи художника с человеком, созерцающим его произведение [7, с.100 – 101].

По Флоренскому, это «живое представление», в котором происходит «непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба». Произведение искусства никогда не остается «мертвой схемой вещи», и при соприкосновении «у зрителя возбуждаются соответствующие вибрации», которые и составляют цель художественного произведения. Для В. Кандинского духовное обогащение человека – основное назначение искусства. Но только человек, достаточно развитый, душа которого открыта, способен ощутить «психическое воздействие цвета». «В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию» [1, с.44].

В. Кандинский в своем творчестве стремился уйти от изображения видимых форм действительности к художественному выражению сущностных основ бытия, к выявлению внутреннего звучания каждой вещи, что означало возрождение духовного потенциала художественного творчества. Он утверждал: «гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души» [1, с. 45], «она призвана служить «развитию и совершенствованию человеческой души» [1, с.102].

Таким образом формировалось в России учение о духовности в начале XX века, где слились воедино голоса крупнейшего религиозного мыслителя, искателя Истины и Красоты, и одного из ведущих художников века, трактат которого «О духовном...» стал евангелием нового искусства.

Источники и литература

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
2. См.: Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. – М., 1991.
3. Свящ. П. Флоренский. Собр. соч. – Т. 1. Статьи по искусству //Под общей ред. Н. А. Струве. – Париж, 1985.
4. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – Собр. соч. В 2т. – Т. 1. – М., 1990.
5. Флоренский П. Символическое описание. – М.: Феникс, 1922.
6. Флоренский П. Особенное. Из воспоминаний П. А. Флоренского. – М., 1990.
7. Флоренский П. Обратная перспектива. – Собр. соч. – В 2т. – Т. 2. – М., 1990.
8. Frederic Portal. Des Couleurs symboliques dans l'antiquite, le moyen – age et le temps moelernes. – Paris, 1837.
9. Frederic Portal. Les Symboles des Eguptiens, compares a ceus des Hebreux. – Paris. 1840.

Болотова В.В. КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО МІСТА І ЛЮДИНА

Актуальність. Сьогодні усе більш гострою стає проблема виживання і відтворення в міському просторі людини, здорової фізично, психічно і морально. Місто являє собою соціально-просторову форму існування суспільства, соціально організований простір життя, визначену соціально-територіальну спільність, соціокультурна ситуація якої має свої відмінні риси. Ці риси визначені всім міським середовищем, яке оточує людину, і соціальним світом, який включає в себе матеріальні і духовні умови становлення, існування, розвитку і діяльності людей.

Основна мета статті – проаналізувати соціокультурну ситуацію сучасного міста й охарактеризувати її вплив на людину. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити деякі **конкретні завдання**:

- визначити відмінні риси соціокультурної ситуації міста;
- охарактеризувати аспекти сучасного міста, які впливають на людину;
- визначити і проаналізувати ознаки нового соціально-психологічного типу особистості, яка сформована на містом;