

Наталья Бонецкая

## П.А. ФЛОРЕНСКИЙ: ИМЯ – ОБРАЗ – ПРОИЗВЕДЕНИЕ

### I. Эстетика Флоренского

Обращение к произведениям искусства, в частности – словесного искусства, Флоренского, мыслителя, ориентированного на "последние" проблемы бытия, вместе с тем, вполне закономерно: изначально мирозерцание мыслителя насквозь пронизано интуициями эстетическими. Всю целокупность его воззрений в определенном смысле можно было бы определить как эстетику. Что такое эстетизм Флоренского – вещь неочевидная; и хотя здесь мы имеем дело с одним из общих мест оценки его творчества, требуется уточнение этого понятия. Об эстетическом духе *Столпа и утверждения Истины*, первом и фундаментальном сочинении молодого Флоренского, принесшем ему известность, писали критики его поколения, как симпатизировавшие ему, так и принципиально отрицавшие его взгляды. Как известно, "красота" – вместе с "Истиной" – ключевое понятие среди категорий *Столпа*, книги о Церкви. Православная церковность, вполне традиционно утверждает Флоренский, это не идеология, но жизнь неотмирная, "жизнь в Духе". Но наряду с этим святоотеческим положением Флоренский выдвигает нечто принципиально новое: критерием правильности – праведности – этой жизни является красота<sup>1</sup>. Церковная красота – явленный аспект божественности и спасительности – это не красота богослужебного обряда, как иногда думают; вернее сказать, это не в первую очередь красота богослужения, которую, кстати, Флоренский исключительно ценил. Церковная красота имеет чисто с духовную природу и воспринимается не столько зрением, сколько сердцем. Прекрасна духоносная личность, личность православного святого. И эта духоносность есть светоносность: в пределе, на вершинах святости, лик подвижника излучает свет – Флоренский здесь опирается на опыт восточной аскетики, возводимый отцами Церкви к Фаворскому Преображению Христа. Святоотеческое же предание – и здесь особенность Флоренского – истолковано им в ключе неоплатонической эстетики: свет, который видит или мистически переживает созер-

цающий святого – и есть сама высшая красота ("Абсолютный [...] свет есть абсолютно прекрасное"<sup>2</sup>).

Богословски, догматически – "Красота", в определенном смысле, это Бог. "Истина, Добро, Красота, – пишет Флоренский, – эта метафизическая триада есть не три разных начала, а одно. Это – одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая. 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 вовне лучащаяся – Красота"<sup>3</sup>. Заострим внимание на том, что красота "предметно", с внеположной предмету позиции, созерцается остранным наблюдателем. В Святой Троице, в тайне Ее единосущия, смысл бытия Третьей Ипостаси, Святого Духа – созерцание любви Отца и Сына, – здесь святоотеческое представление. И, по Флоренскому, Дух Святой – именно благодаря этому Своему "созерцательному" существу – есть Источник абсолютной Красоты: "Венчающий Собою любовь Отца и Сына Дух Святой есть и предмет, и орган созерцания прекрасного"<sup>4</sup>. Святые лучатся энергиями Святого Духа, отмечены Его печатью – возведены к Нему как к абсолютному Источнику. Фундаментальные богословские проблемы представлены Флоренским с позиций и в терминах эстетики: тайна Троиединого Божества, смысл святости, существо церковности. Также и аскетика, учение о подвижничестве, объявлена Флоренским, во-первых, путем созерцания Света, а во-вторых, – "художеством", "искусством", противопоставленным науке и нравственной работе<sup>5</sup>.

Н. Бердяева, Г. Флоровского, Е. Трубецкого смущало в книге Флоренского именно это, выступающее на первый план, эстетическое начало – смущало в той мере, в какой с ним отождествлялась, к нему приводилась религиозная жизнь. Сторонника "суровой" (А. Ахматова) византийской духовности, Г. Флоровского, отталкивало от Столпа то, что Флоренский исходит "не из православных глубин", что к восточному пути спасения "западник" – Флоренский относится "мечтательно и эстетически". "На русское богословие, – заключает Флоровский, – надвигался эстетический соблазн, как прежде моралистический, и книга Флоренского была одним из самых ярких симптомов этого искушения"<sup>6</sup>. В глазах Бердяева Столп и утверждение Истины – тоже "первое явление эстетизма на почве православия"<sup>7</sup>. Но для мыслителя-экзистенциалиста духовность Столпа – "православие сложных и рафинированных эстетических отражений"<sup>8</sup> – неприемлемо по отсутствию в нем непосредственного религиозного опыта, который подменен стилизацией на новый лад традиционных православных реалий. В отличие от Флоровского и Бердяева, Е. Трубецкой положительно оценивает Столп, за исключением

этого же самого эстетического момента, опасность которого – в субъективизме, в утрате незыблемости догматики. "Затмение вселенского сознания и анархия индивидуальных переживаний вместо церковной соборности – таков тот неизбежный логический конец, к которому приводит критерий 'православного вкуса'"<sup>9</sup> – так оценивает позицию автора *Столпа* – индивидуума, созерцающего православную красоту – Е. Трубецкой.

В этих оценках нам сейчас важно то, что, осмысливая *Столп*, все его ранние критики указывали на одну и ту же черту представлений автора книги – на выключенность его из анализируемой реальности (то есть Церкви), внеположность его своему предмету, внешнее видение этого предмета, – в чем и состоит существо "эстетизма". Флоровский упрекает Флоренского за то, что он о православии рассуждает "не из православных глубин", а с некоей чуждой православию западнической позиции; *Столп*, как некое зеркало, эстетически "отражает" религиозную жизнь – этот образ также указывает на внешнюю в отношении Церкви точку зрения; Трубецкой полагает, что Флоренский в своем философствовании пребывает вне церковной соборности и судит о ней изнутри обособившегося индивида. Безусловно, они правы. Флоренский эстетически мыслит о церкви не только потому, что прилагает к церковности эстетические категории – но и потому, что, как мыслитель и писатель, не погружается в собственный опыт церкви, не становится на ее точку зрения – но видит церковность как бы со стороны. В *Столпе* не отразилась экзистенциальная жизнь церкви с ее двумя главными аспектами – покаянием и молитвой; заметим, что их следов не найти и в позднем творчестве Флоренского. Вмения это в недостаток книги Флоренского или не вмения – другой вопрос, нам сейчас не важный; но нельзя не согласиться с Бердяевым, что в ней произошло "превращение религиозного пути в онтологию"<sup>10</sup>. Эстетическое сам Флоренский понимал как "предметное", остраненное видение, видение с позиции третьего лица, выключенного из ситуации. Именно такое видение важнейших духовных реалий свойственно ему самому: его личный экзистенциальный опыт – несмотря на интимную лиричность большинства его произведений – в последней своей глубине все же остается тайной.

## II. Культ формы

С так понимаемым эстетизмом в мышлении Флоренского неразрывно связан культ формы: внешнее видение – оно же есть видение формы<sup>11</sup>, – тогда как экзистенциальное переживание исключает формальное завершение. Чувство формы сказалось уже в самых первых, до-философских

работах Флоренского. Флоренский-математик – вслед за Н.В. Бугаевым, курс лекций которого он слушал в свою бытность студентом физико-математического факультета университета – восстал против господства в науке и, главным образом, в мировидении, принципа непрерывности, рожденного лейбницевым анализом бесконечно малых. В университете Флоренский написал диссертацию *Идея прерывности как элемент мирозерцания*.<sup>12</sup> XIX век был веком торжества непрерывности, аналитичности, – и, как вытекающего из них, детерминизма; на рубеже же XIX-го и XX-го веков было осознано – в частности, в трудах Г. Кантора – что всеобъемлющим в математике является, напротив, принцип дискретности, тогда как непрерывности удовлетворяет лишь относительно малое число исключений. Отсюда вытекает целый ряд мировоззренческих следствий, которые, действительно, характеризуют взгляд XX века: это господство в противоположность детерминизму принципа вероятности, – в частности, непредсказуемости и катастрофизма в истории, пределом чего является эсхатология; затем, вырождение рационального знания в антиномическое, дающее место вере, обнажающее глубины бытия; далее, подчинение трагическому пафосу всяческого земного оптимизма; наконец – что нам сейчас особенно важно – это возрождение к новой жизни таких утраченных, по мнению Флоренского, категорий как число, мера и форма. В работе 1922 года *Пифагоровы числа* Флоренский, вспоминая свои ранние представления, говорит, что именно революция в науке XX века вернула сознанию идею формы – целого, которое пребывает прежде своих частей<sup>13</sup>. Пафосом формы живут многие важнейшие концепции Флоренского. Начнем с онтологического верха. Даже "Божественное бытие" Флоренский стремится оформить. Конечно, Бог невидим и непредставим; с Ним возможен лишь экзистенциальный контакт<sup>14</sup> – но, тем не менее, Бога Флоренский осмысляет с помощью числа, хотя и особого – "Троицы-Единицы" (*Столп и утверждение Истины*). Разумеется, это подход не с точки зрения субъекта молитвы, онтологический подход, – число для Флоренского – один из аналогов формы. Более того, Флоренский ищет пути к оформлению Божества с помощью принципа иконы. В "Иконостасе" выдвинут критерий: "Если есть 'Троица' Рублева, значит, есть Бог"<sup>15</sup>. Мысль Флоренского совершенно серьезна, хотя и осознает себя парадоксальной. Но, правда, в данной формулировке нет приведенного с последней ответственностью бытийственного отождествления иконы и Троицы Божества; рассуждение Флоренского останавливается на символической концепции иконы. Но в работе "Троице-Сергиева Лавра и Россия" Флоренский выражается совсем не "научно", и тенденция его проявляется предельно отчетливо. Взгляд на рублевскую "Троицу", пи-

шет Флоренский, сдвигает перед нами "завесу ноуменального мира"<sup>16</sup>; мы видим – прежде всего, нашим плотским зрением – само Божество, – Флоренский почти выговаривает это положение, во всяком случае, оно действительно просится на язык, есть почти сформулированный тезис риторики статьи. Конечно, "Троица" – это не пластический образ Триипостасного Божества, "Бог есть Дух" (Ин. 4, 24), лишенный какой бы то ни было образности. Но этот дух – Дух Любви – все же явлен через фигуры трех ангелов, через "эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность". Не ангелы как таковые, но их "общение неизсякаемой бесконечной любви" – "есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего"<sup>17</sup>. При всей тонкости рассуждений Флоренского ясно ощутимо его желание – пускай во всей полноте оно и неисполнимо – желание увидеть Бога, – не мистически-сердечно приобщиться к нему, но воспринять Его эримо, образно, конкретно. И в этом желании сказалась всегдашняя тяга мыслителя к оформлению предмета его познавательного интереса.

Спустимся ниже и от Божества обратимся к *софийному уровню бытия*, особенно интересовавшему Флоренского. София – библейская Премудрость Божия – по Флоренскому, есть божественный замысел тварного мира, есть творение в Боге, творение в аспекте его святости. Вслед за Соловьевым, Флоренский не разделяет наиболее распространенного воззрения патристики, отождествлявшего Софию с Христом<sup>18</sup>. Для Флоренского София – это особая реальность, граница Бога и творения; его представления о ней, еще сильнее, чем в случае Троицы, тяготеют к оформлению. Здесь Флоренский оказывается преемником идеи "Трех встреч" Соловьева. Но если Соловьев вполне доверяет своему опыту визионера, то Флоренский стремится удержаться в рамках церковности: его богословие Софии тесно связано с канонической иконой – новгородским образом Софии Премудрости Божией. София – некое высшее существо, женственный ангел – представлена на иконе восседающей на престоле, обладающей царственным достоинством, позволяющим ей принимать поклонение Богоматери и Иоанна Предтечи. София для Флоренского – не абстрактная идея абсолютной премудрости, не размыто-непредставимые энергии Божества (еще один вариант святоотеческого взгляда), но вполне конкретная, живая, *изобразимая* личность. София – это "Ангел-Хранитель твари, Идеальная личность мира"<sup>19</sup>. В желании дать "идеальному моменту тварного бытия" лик, образ сказалось мифологическое или же оккультное начало мировоззрения Флоренского. Но с эстетической точки зрения персонификация Софии есть не что иное, как все тот же поиск мыслителем

формы для мирового всеединства: София оказывается Красотой как таковой, Формой форм. Характерно, что у А.Ф. Лосева, в конце жизни открыто признавшего себя учеником Флоренского, с идеей софийности явно связан принцип личности, телесности, *формы*<sup>20</sup>. Тенденция учителя доведена им до конца и сформулирована в категориях логики и эстетики.

Наконец, *человеческое бытие* понимается Флоренским диаметрально противоположно интуициям экзистенциализма и философии жизни. Это не бытие-бывание, не личностное переживание времени или вечности. Человеческое бытие никогда не осмысливается Флоренским в аспектах "я" или "ты". Человек всегда созерцается им со стороны, всегда есть некий "он". Антропология Флоренского онтологична, и именно этот глубинный онтологизм мышления – он же эстетизм – был неприемлем для экзистенциалиста Бердяева. Флоренский исходит из ключевого библейского представления – человек есть образ и подобие Божие – и переосмысливает его в духе платонизма. Каждая личность обладает божественной идеей, через которую она причастна Богу, вечности; эта идея, скрытая материальными покровами и затемненная грехом, вызывает к жизни, актуализируется через аскетический подвиг. Земное лицо человека должно быть преобразовано в небесный лик (одна из мыслей "Иконостаса"), лик же есть нечто иное, как "доступная внешнему созерцанию идея данного лица"<sup>21</sup>. Понятие лика уместно по отношению к святым; антропология Флоренского отправляется от агиологии. Святость, иконная завершенность – вот как мыслится им подлинная человечность. Если к этому добавить, что обычного человека Флоренский воспринимает портретно ("Смысл идеализма"), то становится совершенно ясной роль формы, внешнего видения в его антропологии. Другие категории познания человеческого бытия также суть принципы формы: это имя, род, гороскоп, "тип возрастая". В антропологии Флоренского нет свободы, воля понимается им, вслед за Шопенгауэром, как темная подоснова бытия, как непросветленная духом усия ("Философия культа"). Высшее начало в человеке представляется оформленным – лик, идея есть форма, – так что духовное творчество, понимаемое как создание принципиально нового, оказывается невозможным; учение Флоренского о человеке окрашено в фаталистические тона. Примечательно, что именно с эстетических позиций пишет о самом Флоренском его ближайший друг: здесь не только сходная концепция С. Булгакова, но и, видимо, проникновение в глубинную работу Флоренского над собой. "Отец Павел был для меня не только явлением гениальности, но и произведением искусства, – сказано в некрологе погибшему мыслителю, написанном Булгаковым в 1943 году: – так был гармоничен и прекрасен

его образ. Нужно слово или кисть или резец великого мастера, чтобы о нем миру поведать. При этом он сам не только родился таким, но был и собственным произведением духовного художества, для чего ему была присуща вся тонкость духовного и художественного вкуса"<sup>22</sup>.

Тут надо отметить, что антропологический эстетизм Флоренского как будто отправляется от церковного, святоотеческого представления: аскетика есть не только наука, но и искусство. Однако, вовсе не очевидно, какой смысл вкладывали в это понятие древние подвижники; во всяком случае, в аскетических писаниях акцент всегда делается на экзистенциальном аспекте аскезы, на покаянии, молитве и других моментах внутреннего "умного делания". Флоренский же осмысливает аскезу извне, дает – в платоническом ключе – философию *результата* подвига. Более того, он эстетизирует этот результат, эстетизирует святость, сопоставляя духовный лик святого с произведением искусства. Идея эти принадлежат позднему времени, эпохе кризиса церковности, когда представление о художественном творчестве стало человеку несравненно ближе чаяния спасения. Святой спас свою душу, – говорит Церковь, говорили в христианскую древность; святой сделал свое лицо ликом, преобразовал себя в произведение искусства, – мыслит позднее, эстетическое, в религиозном отношении упадочное сознание. Здесь не просто философское осмысление, здесь внесение в изначальное представление принципиально новых интуиций, – однако, этот круг вопросов уже выходит за рамки настоящей работы.

### III. Искусство и произведение искусства

1. Совершенно естественно, что при таком врожденном эстетизме, при ориентации сознания на прекрасные формы, Флоренский должен был рано или поздно обратиться к осмыслению искусства. Действительно, на протяжении его творческого пути такие обращения происходили постоянно. Так, 1904–1905 годы были отмечены написанием нескольких литературоведческих статей<sup>23</sup>; ряд важных искусствоведческих экскурсов есть в *Столпе*; наконец, на рубеже 10–20-х годов идеи Флоренского об искусстве развиваются в лекционных курсах и теоретических трудах. Искусству Флоренский придавал огромное бытийственное значение. Если, осмысляя в целом творчество Флоренского, дать ему имя апологета церкви в XX веке, то надо признать, что им создана *искусствоведческая* концепция церкви. В частности, это выразилось в следующем. Церковь для мысли Флоренского являет себя в культовой жизни, культ же есть ничто иное, как обряд в его символичности. Из многих аспектов церкви Флоренский выделяет, как наиболее интересную ему, обрядовую,

богослужebную – художественную ее сторону. И "храмовое действо" для него есть "синтез искусств"; подчеркнем в этой формулировке, во-первых, полуэстетическое именованiе богослужения "действом", и во-вторых, первичность перед этим "действом" отдельных искусств. Не богослужение при такой логике порождает из своих духовных недр частные искусства, не дух представляется источником формообразующих сил, сил воплощения – но, напротив, как бы самостоятельно возникшие конкретные искусства – архитектура, живопись, музыка и т.д. – встречаясь в некоей точке пространства-времени, производят новый эффект, сливаются в действо, – так что эстетическое производит религиозное, а не наоборот. Флоренский преемственно возводит богослужение к "священной трагедии Эллады" и считает, что "храмовое действо" является "музыкальной драмой", в которой "все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы". Правда, таковой храмовое действо является "в плоскости эстетики"<sup>24</sup>, – значит, предполагаются какие-то другие, более глубокие его срезы. Однако, акцент на данном моменте – моменте не просто церковного искусства, но *церковности как искусства* – уже сам по себе говорит о многом. Когда Троице-Сергиеву Лавру Флоренский мыслит "сплошной 'музей'"<sup>25</sup>, когда этот монастырь в будущем представляется ему как "опытная станция и лаборатория для изучения существеннейших проблем современной эстетики, отчасти подобная, например, современным Афинам"<sup>26</sup>, то он отнюдь не следует, профанируя священное, одним задачам текущего момента – спасти Лавру под предлогом превращения ее в живой музей<sup>27</sup>. Здесь не одна политика, но концепция и логика, даже для читателя, осведомленного о тогдашних обстоятельствах Русской церкви. Если вспомнить о том, что церковная мысль видит богослужение не только человеческим служением богу, но и служением бога его народу, встречей человека с живым богом (Иоанн Сергиев (Кронштадтский)), то становится понятным, почему с религиозной позиции мысль Флоренского представляется "роковым соблазном эстетизма" (Г. Флоровский). Во всяком случае, пример данной статьи, где искусство показано концептуально *предваряющим* культ, свидетельствует об исключительно высоком статусе искусства в мировоззрении Флоренского.

2. Если вспомнить, что особенностью эстетизма Флоренского был пафос формы, то выявляется основа его особого интереса к художественным *образу и произведению*. Это – главные категории эстетики Флоренского, осмыслены они в ключе Платоновского учения об идеях. То, что искусство в своих высочайших образцах перерастает границы "чистого" искусства и выходит в сферу объективной действительности, было обосновано Флоренским в связи с богослужением, о чем только



шла речь. Реализм, по Флоренскому, присущ, прежде всего, соборному искусству – но не только: гениальный художник способен в творческом акте возвыситься до постижения объективного бытия, трактуемого в духе метафизически понятого Платона. "Вечное и вселенское стоит перед созерцающим художественные образы, хотя они более конкретны и индивидуальны, чем сама конкретность и сама индивидуальность чувственных представлений. [...] Искусством возносится действительность горé, к ее вечным первообразам, ведя нас a realia ad realiora"<sup>28</sup> – высшее призвание искусства Флоренский определял, следуя в русской традиции за Вяч. Ивановым. При этом "реализм" Флоренского более радикален, чем "реализм" Иванова: если Иванов ставит искусству "границы", отличает художественное от мистериального, признавая за искусством способность к познанию реальности лишь низшего порядка ("Границы искусства"), то Флоренский бескомпромиссен в постулировании бытийственности искусства. Художественный гений приравнивается им к мистериальной посвященности, творчество – к литургии, вызывающей для видения художника бытийственные образы. Художник способен зреть те мировые сущности – точнее же сказать, существа – которые Платон называл Идеями, – здесь один из главных моментов эстетики Флоренского. Флоренский считал, что под идеями Платон понимал "л и к и или з р а к и божеств или демонов, являвшихся в мистериях посвященным"<sup>29</sup>. В мир идей, в "Столпе" осмысленный как София, входят и идеальные сущности людей, – платонизм Флоренский стремится соединить с христианским представлением о святости. Сейчас важно то, что идеи для Флоренского – непременно формы, лики; художник воплощает свое видение этих духовных форм в образах произведений искусства. В эстетике Флоренского понятия "образа" и "произведения" очень близки; для изобразительного искусства они фактически совпадают, – так, портрет и икона суть и образы, и произведения. Во всяком случае, *произведение* у него стремится определиться через *образ*; как это осуществляется словесным искусством, будет рассмотрено ниже.

Итак, "образ" вступает в эстетику Флоренского вслед за фундаментальным для его мировоззрения понятием "идеи"; "образ" обусловлен тем, что "идея" понимается как оформленный, заверченный, живой лик. И "образ" есть символ "идеи", что для Флоренского означает почти их тождество. Если символ одновременно – затемненность и явленность символизируемого, если он обнаруживает, но и скрывает, то для Флоренского интересен и значим в символе реалистический момент, момент явления, откровения невидимого в видимом, метафизического в эмпирическом. Такой пафос Флоренского где-то полемичен – направлен

против кантианства и неопозитивизма, или отрицающих высшее бытие, или отказывающих ему в праве на самообнаружение. Флоренский – не просто метафизик: он хочет убедить трансцендентное – мир идей, Софию – в привычном, обыденном, – причем хочет воспринять лики высшего бытия, прежде всего, чувственным зрением. Его сокровенное желание – в том, чтобы каждый ощутил себя окруженным духовными существами, демонами, "идеями", чтобы всякий почувствовал, что и он – гражданин духовного мира. Здесь воззрения Флоренского тяготеют к мифологичности, на его религиозной эстетике заметен оттенок фетишизма. Особенно эта тенденция учения Флоренского о символическом образе сказывается в "Иконостасе": душой данного труда Флоренского, на наш взгляд, является представление, по которому икона в некотором смысле – это сам святой. Иконописный канон, вещественные средства создания иконы, о которых так подробно говорит Флоренский, служат не просто тому, чтобы наиболее адекватно воспроизвести облик святого, "небесное видение" – слово "воспроизвести" принадлежит ненавистному для Флоренского "позитивистскому", "интеллигентскому" лексикону – но тому, чтобы образ стал живым носителем вневременного и внепространственного, реального духа святого. И в этом смысле икона есть сам святой. "Икона, – пишет Флоренский, – (...) уже не изображение святого свидетеля, а есть самый свидетель. Не ее, как памятник христианского искусства, надлежит изучать, но это сам святой ею научает нас. И в этот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей"<sup>30</sup>. Икона есть сам святой не для человеческой молитвы; нельзя мыслить, что икона отождествляется со святым в акте молитвенном – Флоренский в основном устремлении своей мысли чужд каких бы то ни было феноменологических интуиций, дескать, человеческая активность "оживляет" икону<sup>31</sup>. Недаром написание иконы он сопоставляет с творением мира, а иконописца – с Богом-Творцом: иконный образ обладает бытийственностью, которая – не что иное, как присутствие святого в изображении. И эта метафизика образа в более раннем, чем "Иконостас", "Смысл идеализма", присутствует в теории портрета: портрет – это тоже в некотором смысле "идея данного лица"<sup>32</sup>. Позже мы увидим тот же реализм образа в представлениях об образах словесных.

3. В своей философии художественной формы – философии образа и произведения – Флоренский огромное значение придает, во-первых, материальной стороне, стороне воплощения духовного ядра образа в материале конкретных искусств, а во-вторых, стороне структурной, внутренней организации формы. Представления Флоренского принци-

пнально разнятся с воззрениями формалистов, занимавшихся теми же самыми проблемами. Материал и форма в ее структурированности обладает для него ценностью не сами по себе, но лишь в той мере, в какой они способствуют выявлению смысла целого – образа, произведения. Форму Флоренский понимал углубленно, по-аристотелевски – как "стержень" вещи ("Смысл идеализма"); к сожалению, у него не нашлось места разработке соотношения аристотелевской "формы" и "идеи", – по Платону, трансцендентной предмету. По-видимому, форма мыслится им как образ, художественное воспроизведение объективной цели; но при этом недра формы погружены в идею. Так, портретное изображение несет на себе отблеск "идеи", идеальной сущности человека, несмотря на скрывающие ее оболочки, порождаемые как причинами антропологическими, так и вторичной природой искусства. Форма, как уже говорилось выше, есть для Флоренского целое, которое *прежде* своих частей ("Пифагоровы числа"); это целое *должно* не пассивно составляться отдельными элементами, но – *господствовать* над ними, направлять их и делать их причастными своей целостности<sup>33</sup>. Каждый элемент произведения имеет свою форму (вне целого), в целом же эти элементарные формы подлежат деформации. Чтобы постичь целое, надо знать первичную, собственную форму элементов, – эстетический анализ Флоренского, как правило, следует данному принципу.

Правда, трудно сказать, как постижение произведения искусства осуществлялось в сознании самого мыслителя: думается, что первоначально происходило прозрение в форму целого, – смысл же элементов приравнивался к уже обретенной форме. Так, косоглазие Николая Чудотворца на келейной иконе Преподобного Сергия Радонежского осмыслялось как видение "третьим глазом", как сверхъестественная способность к созерцанию незримого мира, лишь в свете общего смысла этого образа: святитель Николай для церковного сознания – святой как таковой, и непременно тайнозритель духовной реальности ("Моление иконы Преподобного Сергия"). Или другой пример – именно внутри концепции искусства Возрождения, разработанной Флоренским, имеет смысл понимание прямой перспективы как способа передачи эгоцентрического, обезбоженного мирозозерцания. И, в сущности, тут герменевтическая проблема, отчетливо не поставленная мыслителем, но на практике решаемая им на путях целостного видения, непосредственного узрения. Если Флоренский не ощущает формы, в которую бы собирался некий конгломерат элементов, то это раздражает его, и он отказывается признать за подобным произведением право принадлежать области искусства.

Показательна здесь критика Флоренским поэзии футуристов. Он обращается к футуризму в связи с проблемами языка, видя у футуристов попытки языкотворчества. Но его разборы футуристических стихов говорят и о понимании им формы. Он отдает должное неологизмам Хлебникова, хотя пишет о них слегка иронично. "Глубирь" – существо, живущее в глубине; 'закипей нас' – 'заставь нас кипеть' – словообразования при волнении приятного. (...) Ну, конечно, хвой 'шуют', а не делают при ветре что-либо другое"<sup>34</sup> – элементы стихов футуристов осмыслены, иногда оказываются даже маленькими открытиями. Но в целом они не складываются, – и здесь любопытна полусерьезная попытка Флоренского все же оформить бессмысленный набор звуков. Вот что он пишет по поводу "дыр бул шыл" Крученых: "Мне лично это 'дыр бул шыл' нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом 'р лез' выводит, как немая дверь. Что-то вроде фигур Конненкова"<sup>35</sup>. Флоренский не только стремится постичь смысл этих звуко сочетаний в целом, но – характернейшая примета его мифологизирующего мировоззрения – он хочет усмотреть за звуками некое живое существо, лесного демона, – существо, которое можно видеть и осязать, как деревянную (!) скульптуру. Иначе говоря, он требует, чтобы набор элементов объединяли форма (скульптура) и объективно существующая, притом живая идея (лесное существо), которые зрятся одновременно с восприятием совокупности элементов: без них элементы рассыпаются и обесмысливаются.

Материалам придана в эстетике Флоренского исключительно важная роль. Произведение искусства для мыслителя – как духовная, трансцендентная образности, живая, объективная идея, так и материальная вещь. Но в этой диалектике материальная сторона произведения служит целям его смысла; по мнению Флоренского, изощренное развитие материальной стороны парадоксально имеет своей целью дематериализацию образа, его как бы развоплощение и возвращение к бесплотной идее, к самой духовной реальности. К сожалению, этот аспект не обрел в теоретических представлениях Флоренского должного места, так как он в принципе принадлежит эстетике восприятия. Флоренский же основными своими интуициями оставался в рамках онтологической эстетики. Но определение иконы как окна в потусторонний мир скрыто содержит мысль об упразднении материала в акте созерцания: оконное стекло – такой материал, который ценностно не входит в акт видения, – так же и материал иконы не существует для молящегося, обобщающегося с Первообразом. Чтобы произведение достигало этой своей конечной цели развоплощения, материалы должны быть предельно разумно выбраны и тщательнейшим образом приготовлены.

Изначально материалы выбираются в соответствии со смыслом произведения; они суть не одна его физика, но непременно и метафизика. Как осмыслены элементы формы, точно так же осмыслены и материалы: имея собственные метафизические характеристики, они соотносены с духовным бытием. "...Нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего", – пишет Флоренский в "Иконостасе" именно в связи с проблемой материалов<sup>36</sup>. – "В консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующие поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках и других закрепителях написанного произведения и в прочих его "материальных причинах" уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника"<sup>37</sup>. Так, как масляный мазок, элемент возрожденской картины, своей плотной, плотской консистенцией скрывает духовную реальность, – тогда как прозрачная темпера, используемая в иконописи, ее являет; иконная доска указывает на небесные твердыни, а зыблущийся холст бессознательно воспринимается художником как знак всеобщей относительности; масляной краске стилистически параллелен густой, тягучий звук органа, который, по Флоренскому, также выражает глубины непросветленной человечности, и так далее, – в "Иконостасе" противопоставлены материалы возрожденского и средневекового искусства в их причастности противоположным, по Флоренскому, мировоззрениям.

Материал словесных художественных произведений также занимает Флоренского со стороны его символичности, – принцип подхода к материалу оказывается общим для различных видов искусства, – но в случае искусства слова этот принцип обладает своими особенностями, а именно – здесь Флоренский хочет дойти до мельчайших материальных частиц произведения и считает таковыми буквы, – в их озвученности. Позже мы увидим, что теория литературы Флоренского рождается из недр его философии языка; сейчас лишь укажем на то, что произведение им сводилось к слову, имени, – имя же мыслилось состоящим из букв, из звуков, опять-таки не посторонних для его значения и его носителя. Слово, имя есть знак вещи, внешний и случайный по отношению к ее идее – этот взгляд языкознания абсолютно неприемлем для Флоренского. Внешнее для него есть явление внутреннего и в области языка; быть может, самым сильным стремлением языкознания Флоренского было желание преодолеть пропасть между звуком и смыслом слова. Для решения этой задачи, неподвластной науке Нового времени,

мыслитель обращается к Каббале – еврейскому мистическому учению, согласно которому текст Библии есть живой, одушевленный организм, каждый элемент которого – вплоть до букв – символически являет ту или иную божественную силу, действующую в природе<sup>38</sup>. Для него был авторитетным трактат "Восстановленный еврейский язык" французского оккультиста XVIII–XIX вв. А. Фабра д'Оливе<sup>39</sup>, занимавшегося Каббалой и, в частности, осмыслявшего – в указанном символическом ключе – собственные имена Ветхого Завета. Воззрения Фабра д'Оливе и служат для Флоренского пособием для анализа имен, а также их составляющих буквенно-звуковых элементов, оказывающихся в концепции русского мыслителя элементами художественного произведения. Забегая вперед, приведем здесь его взгляд на поэму Пушкина "Цыганы". "Цыганы" – есть поэма о Мариуле; иначе говоря, все произведение роскошно амплифицирует духовную сущность этого имени и может быть определяемо как аналитическое суждение, подлежащее коего – и имя Мариулы. (...) Можно было бы по всей поэме проследить указанное звукостроение из У, Ю, Ы, О<sup>40</sup> – то есть звуков данного имени; здесь Флоренский вроде бы ставит перед собой задачи, подобные тем, какие решали его современники – формалисты, – но подход его принципиально иной. Действительно, он убежден, что буквы и звуки имени значимы, осмыслены, что за всеми ими стоят метафизические, духовные сущности, и каждая такая сущность делает свой вклад в метафизический смысл имени, а через него – в смысл поэмы. Флоренский расписывает имя "Мариула" еврейскими буквами и дает каждой букве метафизическую характеристику по Фабру д'Оливе. Получается следующее: "м" есть знак материнский и женский, "а" связан с идеей единства и начала, в "у" сквозит непостижимая тайна и т.д. – имя же "Мариула" в целом предстает как "проявление внутренней мощи пола", – не в высшем светоносном плане<sup>41</sup>, "а на границе бытия с небытием". "Это женское действие, простирающееся беспредельно вперед, это желание материнства, этот порыв проявить себя и раскрыться, близки к материальному, устремляются в пространство, не зная себе ни границы, ни цельности, ни внутренней меры" – так конкретизирует Флоренский метафизическое существо Мариулы. Вот как соотносит он звуковое целое поэмы и ее составляющие материальные элементы – звуки: "Это великолепный звуковой организм, тесно сплоченный, в котором каждый звук служит крепости целого. И все это целое имеет вознести возможно выразительнее вершину свою – звук у, доминанту всей поэмы"<sup>42</sup>. И заключает наконец о ее смысле: "Разве не точно определяет этот звуковой анализ основной замысел поэмы Пушкина? Стихийную женскую душу, наивно не знающую никакого запрета".

## IV. Философия языка Флоренского

В роли теоретика литературы Флоренский развивал представления об образе и произведении; к этим категориям мы подошли, отправляясь от его общей эстетики. Теперь к ним же надо приблизиться с другой стороны: теория литературы – ответвление учения Флоренского о языке. Флоренский задался целью в условиях кризиса всех старых духовных оснований бытия – осмыслить "общечеловеческое" мировоззрение, – глубинную интуицию жизни, неизменную, себестождественную, при всем многообразии ее исторических форм. Он прозревал ее как в обликах древних до-христианских верований, так и под покровами православной церковности; и именно за разрыв с этим, истинным, по его мнению, представлением он самым резким образом критиковал "позитивистское" мирозерцание Нового времени. Этот общечеловеческий комплекс верований Флоренский намеревался представить в многотомном труде "У водоразделов мысли", выстроенном не системно, но состоящем как бы из гнезд, смысловых мировоззренческих центров, "склublенный" – по его собственному выражению – интуиций и проблем<sup>43</sup>. В самом общем виде суть "общечеловеческого" взгляда – как он реконструируется Флоренским – по нашему мнению, можно выразить так: кроме видимого мира существует мир невидимый, духовный, говоря же точнее – тонкоматериальный, который в определенном смысле есть основа мира зримо-вещественного. И правильно устроенная, созидательная и познавательная деятельность человека происходит в осмысленном контакте с невидимой реальностью, – отрыв от нее есть отрыв от корней бытия. Воззрение Флоренского – это платонизм, трактуемый мифологически: духовный мир для него – это мир Платоновских идей, а идея суть незримые живые существа, божества мистери, демоны ("Смысл идеализма"). Во всяком случае, очевидно, что стиль и категории мышления Флоренского далеки от христианского богословия, идея Бога не доминирует в представлениях "Водоразделов", и, скорее, мы имеем дело здесь с русским вариантом "тайноведения", с претензией на раскрытие важнейших тайн бытия, чем с философской трактовкой религии откровения и искупления.

В этом всеобъемлющем – по замыслу – труде единственным завершенным оказался раздел о языке. Фактически он составил две книги – *Мысль и язык* и *Имена*. Язык – явленная разумность человека – глубиннейший его аспект; слово и деяние, затем, для общечеловеческого взгляда не разделены стеной, как для позитивизма, – именно поэтому, реконструируя общенародное представление, Флоренский в первую очередь обратился к осмыслению языка. В философии языка Флоренский

заявил о себе как о последователе традиции В. Гумбольдта и А.А. Потебни; тем не менее, основные убеждения Гумбольдта в связи характера языка с духом народа, пожалуй, не является ни главной, ни особенной чертой теоретического языкознания Флоренского. Сказалось сильнее всего оно в отдельных, служебных по характеру, этимологических разысканиях. Так, обоснование того, что слово "истина" имеет у славян онтологический, у греков – гносеологический, у римлян – юридический смысловые оттенки, тогда как у евреев является священно-историческим понятием, – раскрывает одновременно важнейшую черту народного духа, некую ключевую интуицию бытия; однако, подобные рассуждения в книге *Столп и утверждение Истины* не самоцель, и подчинены верховной задаче исследования – раскрытию идеи церкви как "столпа и утверждения Истины".

Существо философии языка Флоренского, очевидно, в другом – в бескомпромиссном реализме, в самом решительном утверждении факта бытийственной причастности слова, языка не одному человеческому сознанию, но и самой реальности, которую язык осмысливает и именуется. От такого реализма теоретическое языкознание новейшего времени принципиальным образом отказалось. Если реалистическое – дух народа есть несомненная, объективная реальность – воззрение Гумбольдта выделило в языке его "человеческую" сторону, то дальнейшее развитие науки о языке пошло по пути его деспиритуализации, "народное" трансформировалось в "человечески-субъективное" и психологическое, представление о языке как о символе сменилось акцентом на его условно-знаковой природе. В языковедческих концепциях XIX–XX вв. язык все больше терял свою вещественность, полностью утратил опору в какой бы то ни было реальности, вырождаясь в призрачную систему знаковых отношений. Где-то это, безусловно, было плодотворным – язык как сущая в себе связанная структура исследовался досконально; но ключевой вопрос, некая мировоззренческая тайна – связь вещи с именуемым эту вещь словом – представлялись как бы не существующими. Флоренский нарушил это табу в науке о языке. Тем самым он вернулся к "донаучным" лингвистическим – мифологическим – представлениям о бытийственной мощи, ценности слова. И здесь одно из проявлений общей тенденции "Водоразделов": возвратиться к исконным общечеловеческим интуициям, преодолев авторитет современности, позитивности, научности.

В самом деле: философия языка Флоренского совершенно определенно ориентировалась, во-первых, на первобытное, магическое переживание слова и, во-вторых, на веру в силу слова в традиции православной мистики. В 1908 году Флоренский прочитал в Московской Духовной



академии доклад "Общечеловеческие корни идеализма", в котором в свернутом виде, но вместе с тем, отчетливо-обостренно, содержится все его учение о языке (развитие которого придется на 20-е годы). Доклад своей завязкой – лучшего слова здесь не подберешь – имел философию Платона; поскольку главным ее моментом Флоренский считал учение об идеях, он называл платонизм идеализмом. Но, в сущности, речь в докладе шла не о Платоне как таковом, а о питавшем его мироощущении, каковым Флоренский считал магический взгляд на мир. Доклад Флоренского – о магии и о роли слова в акте магического волхования; представления о магическом слове легли в основу его философии имени и языка.

Платоническое удвоение мира, по мнению Флоренского, свои истоки имеет в народной вере в мир невидимый, который – важнее, существеннее материального бытия и в котором материальное бытие имеет свою причину, свою цель и жизненный источник. Видимый мир "есть всегда текущее, всегда бывающее, всегда дрожащее полубытие, и за ним, за его – как воздух над землею в жаркий полдень – дрожащими и колеблющимися и размытыми очертаниями чуткое око прозревает и н у ю действительность"<sup>44</sup>, – так Флоренский пытается передать мировидение человека языческой древности. Если Платон учит об идеях как перво-образах вещей, то первобытный человек непосредственно созерцает мир удвоенным: "Все имеет свое тайное значение, двойное существование и иную, за-эмпирическую сущность. Все причастно и н о м у миру; во всем и н о й мир отображает свой отгиск"<sup>45</sup>. Но "иной мир", по Флоренскому – это не "занебесная сфера", царство идей, столь таинственных у Платона, допускавших в веках бесчисленные толкования; Флоренский, следуя народному, общечеловеческому, по его мнению, взгляду<sup>46</sup>, полагает, что населяют невидимый мир "бесчисленные существа, – лесовые, полевые, домовые, под-овинники, сарайники, русалки, шишиги или кикиморы и т.д. и т.д., – двойники вещей, мест и стихий, воплощенные и бесплотные, добрые и злые numina их"<sup>47</sup>. Языческо-мифологическое воззрение, таким образом, не снимается ни христианством, ни "научностью" Нового времени (оно, по Флоренскому, "общечеловечно"); и, что нам сейчас особенно важно, отсюда следует вывод *филологического* порядка – демоны и духи стихий суть "и п о с т а с - н ы е и м е н а в е щ е й, nomina их. Это – знамения судеб их, omina их. Это – Numina – Nomina – Omnia rerum"<sup>48</sup>.

Слово, имя, по Флоренскому, в его привычной интуиции, объективно-реально, и более того – одушевлено и воипостазировано. Изначально филология Флоренского оккультна, мифологична. Подчеркнем здесь глубокую разницу с представлениями Потебни. Для Потебни

образ, скрыто присутствующий в слове и выявляемый через этимологическое исследование, есть то ли источник, то ли плод мифа, – слово рождается вместе с мифом, из одной и той же стихии первобытного сознания. Но взгляд исследователя видит этот миф со стороны, позиция исследователя есть убеждение Нового времени – научность, позитивизм, психологизм и т.п. Позиция же Флоренского не внеположна первобытному мифу, но сливается с ним, сама сознательно мифологична: что, как не миф, есть убеждение, по которому слово – это живое существо, некий демон, шишига ли, домовый ли? В "Общечеловеческих корнях идеализма" Флоренский раскрывает исток своих представлений; однако, тот же мифологизм во взгляде на слово – слегка смягченный, отошедший от своей почвы, от языческих верований – мы находим и в его работах 20-х годов, – в "Строении слова", в книге *Имена*.

Учение о слове в поздних сочинениях Флоренского включено в его теорию познания – филология есть прямое следствие гносеологии. В статье "Диалектика", вошедшей в качестве главы в книгу *Мысль и язык*, Флоренский противопоставляет позитивистскому описанию предмета его подлинное познание, связывая последнее с философией "Платоновского типа" – "диалектикой". Диалектика – это вопрошание человеческим духом тайны мира и вслушивание в ее ответ, – это "ритм вопросов и ответов", "эротический диалог" сознания и природы<sup>49</sup>. И ответом природы на вопрос человека является имя, слово, – язык предстает как результат познавательного процесса, субъектом которого является не индивид, но род. В работе "Имеславие как философская предпосылка" Флоренский углубляет эти представления. Следуя тем же эротическим параллелям, он уподобляет познавательные отношения браку, а слово – ребенку, плоду брака; в слове оказываются смешанными энергии обоих "родителей" – познающего сознания и именуемой вещи. Благодаря этому слово оказывается не чуждым как уму, так и объективной реальности; реализм учения о слове Флоренского приобретает именно через его включение в принципиально реалистическую – "антикантианскую" по замыслу Флоренского – его гносеологию.

Но эта самая гносеология родилась из размышлений о магии и присутствует уже в "Общечеловеческих корнях идеализма". Если средний носитель первобытного сознания предчувствует бытие невидимого мира в некоем смутном переживании, то полноценное ведение потустороннего дано магу. В магическом акте кудесник непосредственно воспринимает незримых духов, вступает с ними в общение, в познавательный диалог, который осмысливается Флоренским как брачный – в прямом, буквальном смысле слова. В этом диалоге рождается слово – так представляет себе мыслитель таинственнейшее событие рождения языка.

Итак, по Флоренскому, возникновение слова сакрально, слово является на свет через первобытный магический – священный – акт, в котором маг "уже не человек, не просто субъект, для которого мир есть просто объект. Нет тут ни субъекта, ни объекта. Теряется это различие в дружественном или враждебном слитии с природой, в этом объятии или в этой схватке с тайными силами. Он – часть природы; она – часть его. Он вступает в брак с природой, и тут – намек на теснейшую связь и почти неразделимую слиянность между оккультными силами и метафизическим корнем пола. Двое становятся одним. Мысли мага сами собой вливаются в слова. Его слова – уже начинающиеся действия. Мысль и слово, слово и дело – нераздельны, – одно и то же, тождественны. Дело рождается само собой, как плод этого брачного смешения кудесника и природы"<sup>50</sup>. Если в "Диалектике" описание познавательного диалога имеет философски-отвлеченную окраску, то в статье о магии этот диалог почти нагляден, почти натуралистичен. Далее, в этой же ранней работе мы находим представления о двуединой, "магической" и "мистической", природе слова, – представления, полного развития достигшие опять-таки в книге *Мысль и язык* – в главах "Магичность слова" и "Имеславие как философская предпосылка". Во-вторых, слово – это сгусток энергии человеческого существа: "С л о в о кудесника есть эманация его воли: это – выделение души его, самостоятельный центр сил, – как бы живое существо, с телом, сотканным из воздуха, и внутренней структурой – формой звуковой волны. Это – элементарь, – по выражению оккультистов, – особого рода природный дух, изсыпaeмый из себя кудесником"<sup>51</sup>. По существу, в "Магичности слова" эти свойства слова мага признаны качествами природы слова вообще, – то же можно сказать и о коррелятивной "магичности" слова его "мистичности", таинственной сопряженности с существом именуемого предмета: "Слово кудесника – вещь. Оно – сама вещь. Оно, поэтому, всегда есть и м я . Магия действия есть магия слов; магия слов – магия имен. Имя вещи и есть субстанция вещи. В вещи живет имя; вещь творится именем. Вещь вступает во взаимодействие с именем, вещь подражает имени"<sup>52</sup> Итак, слово языка – это слово человека, но в той же мере оно – слово объективного бытия. И только таким, по Флоренскому, может быть общечеловеческий, то есть истинный, взгляд на слово. Почти эпатажирующим в устах православного священника и ученого XX века звучит суждение о первобытном магизме: "Для меня лично это мирозерцание кажется гораздо ближе стоящим к истине, нежели многие лженаучные системы"<sup>53</sup>.

Прежде чем обращаться к православной монашеской мистике, другому "источнику" философии языка Флоренского, обратим внимание на

то, что его учение о языке естественно формировалось как философия имени. Центром магического созерцания, на которое ориентируется Флоренский, было представление об имени, магия есть продуцирование имен и оперирование именами. Для магического воззрения имена суть "о р у д и я магического проникновения в действительность: зная имя – можно познавать вещь; но они же – сама познаваемая мистическая реальность"<sup>54</sup>. По причине такой его важности для магии, в "Общечеловеческих корнях идеализма" Флоренский глубоко размышляет об имени. Имя, которое "является узлом всех магико-теургических заклятий и сил"<sup>55</sup>, есть сокровенное ядро вещи, ее платоновская идея. Знать это имя означает обладать властью над вещью. Так что же такое имя, какова его метафизика? Флоренский так рассуждает об имени собственном, о человеческом имени – как оно переживалось в магические эпохи: "Имя – материализация, сгусток благодатных сил, мистический корень, которым человек связан с иными мирами. И потому имя – самый больной, самый чувствительный член человека. Но – мало того. Имя есть сама мистическая личность человека, его трансцендентальный субъект. Но и этим еще не высказана полнота реальности имени. (...) Имя – особое существо, по преимуществу со всеми прочими живое, дающее жизнь, жизне-подательное, то благодетельное, то враждебное человеку. (...) Мало того. По своему происхождению имя – небесно. (...) Но в особенности божественны имена, принадлежащие великим богам, теофорные, то есть богоносные имена, несущие с собою благодать, преобразующие их носителей, влекущие их по особым путям, кующие их судьбы, охраняющие и ограждающие их. (...) Сами боги владеют всем потому, знают имена всего; их же имен – никто не знает. Но узнайте их имена, и боги окажутся во власти человека"<sup>56</sup>. Данные представления об имени-существе, о взаимодействии имени с его носителем – представления доклада "Общечеловеческие корни идеализма" – Флоренский в 20-е годы разовьет в книге "Имена"; заметим, что "теория литературы" Флоренского изложена в этой книге и тесно связана с концепцией имени, выдвинутой мыслителем.

Итак, то, что философия языка Флоренского тяготела к философии имени, связано с его поисками "истинного", "общенародного" мирозерцания. "Философия имени, – сказано в "Общечеловеческих корнях идеализма", – есть наираспространеннейшая философия, отвечающая глубочайшим стремлениям человека. Тонкое и в подробностях разработанное мирозерцание полагает основным понятием своим имя, как метафизический принцип бытия и познания"<sup>57</sup>. Мирозерцание средневекового монашества Флоренский считал удовлетворяющим этому критерию; строилось оно вокруг имени "Иисус". Воззрения Флоренс-

кого на слово, возникшие в размышлениях о философии Платона и магическом мирозерцании, укрепились и получили, так сказать, санкцию церкви благодаря некоторым историческим обстоятельствам. В 10-е годы в русских церковных кругах произошли споры о природе имени Божия; из сферы мистического богословия полемика выходила в область теоретического языкознания. Не углубляясь в ее историю<sup>58</sup>, заметим, что в условиях новейшего времени был воспроизведен заново средневековый спор об универсалиях. В роли реалистов выступала партия так называемых имеславцев: по их мнению, "Имя Божие есть Сам Бог"<sup>59</sup>. Имеславцы опирались на опыт упражнения в Иисусовой молитве – многократного повторения прошения "Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного", что в аскетике называется "умным деланием" и предписывается всем монашествующим. Чувство близости Бога, переживаемое при такой молитве, имеславцы интерпретировали как присутствие Бога в имени, и более того – бытийственно приравнивали имя – Богу. Их оппоненты, которых они называли имеборцами, почитали тем не менее священное имя не меньше их; однако, будучи настроены более трезво и рационально, они отказывались обожествлять имя и подчеркивали в нем человеческий, земной аспект. Тем самым они играли роль номиналистов, мыслящих об универсалиях как об условных именах. В данном споре Флоренский (а вместе с ним С. Булгаков, В. Эрн и ряд других представителей интеллигенции) решительно встал на сторону имеславцев. Интереснее всего для Флоренского, однако, оказалась не конкретная проблема Иисусовой молитвы, но момент мировоззренческий, философский, отвлеченный от собственного предмета спора. Самой ценной во взгляде имеславцев – простых афонских монахов – Флоренскому виделась "обще-человеческая", антикантианская интуиция: имя и именуемое нераздельны, едины, тождественны. Ее он усматривал в древнем магическом взгляде, она же обнаружилась у современных православных подвижников. Имеславие для Флоренского – в первую очередь "философская предпосылка", – предпосылка истинного мироотношения, убежденности в подлинном соприкосновении человеческого сознания с бытием. Вопрос об "имени Божием", писал Флоренский, – "вопрос центральный, он связывается со всеми точками духовного понимания жизни, со всем кругом веры"<sup>60</sup>.

На протяжении ряда лет Флоренский пытался категориально оформить свое убеждение относительно связи имени и предмета. В "Обще-человеческих корнях идеализма" он формулировал его до пронзительности буквально: имя и вещь тождественны, имя есть духовное существо вещи. Позже, для разрешения богословской проблемы афонских

споров, Флоренский привлекает учение Григория Паламы о божественных сущности и энергии; в Паламитских терминах имя Божие осмысливается как энергия сущности – теория предстает философски смягченной. И эти выводы Флоренский распространяет на обычное, "человеческое", слово. У всякого бытия есть две стороны, – сказано в "Имении как философской предпосылке". Во-первых, оно обращено вовнутрь, и этот его аспект соответствует сущности предмета; во-вторых, оно соотносено с другим бытием, ориентировано вовне – и этот момент есть его энергия. Имя несет на себе энергию сущего – идет ли речь о Боге или о тварном предмете. В этом смысле имя мистично – таинственно связано с глубиной бытия, – магично же оно, поскольку, с другой стороны, концентрирует в себе энергию говорящего. В имени соединены энергии субъекта и объекта слова, а потому имя – символ как одного, так и другого: "Слово есть познающий субъект и познаваемый объект, – сплетающимися энергиями которых оно держится"<sup>61</sup>, – то есть, оно – символ, "бытие, которое больше самого себя"<sup>62</sup>: "В высочайшей степени слово подлежит основной формуле символа: оно – больше себя самого. И притом, больше – двояко: будучи самим собою, оно вместе с тем есть и субъект познания, и объект познания"<sup>63</sup>.

Если прав Анри Бергсон, и действительно, всякий философ всю свою жизнь развивает, оформляет, актуализирует одну-единственную, изначально ему присущую интуицию бытия, то такой интуицией для Флоренского – в той мере, в какой его можно считать философом – является идея символа. Именно на нее он хотел опереть "общечеловеческое" мирозерцание, через символ стремился связать сущность и явление, небесное и земное, видимое и невидимое, эмпирическое и ноуменальное. Весь порыв, зрел Флоренского обращен на запредельное, – отсюда его жгучий интерес к магии и теургии (ср. его письма 1900-х годов к Андрею Белому), к мистике, тайным наукам; но объективность ставила ему свои границы, побуждала довольствоваться символами, созерцать вневременное бытие, как через "тусклое стекло" (апостол Павел). Символическая философия Флоренского – философия, диалектика границы. Флоренского занимают пограничные реалии: иконостас как граница двух миров с иконами – "окнами" в духовную действительность; имена как "мосты", соединяющие в акте познания субъекта с объектом; храм как "лестница горнего восхождения", церковный культ в его посреднической, освячительной функции и т.д. Но в рамках чистой философии, как уже отмечалось выше, Флоренский не удерживается – здесь, может, основная его черта как мыслителя. В учении об имени он выступает как философ-символист в единственной, наиболее ортодоксальной и, заметим, наименее яркой, наименее для него

характерной работе – в "Имеславии как философской предпосылке". В ранней же работе о магии и в книге *Имена* он – со своим представлением о слове-организме, слове-существе (а не слове-символе) – мистический реалист, что то же, что оккультический мыслитель, мифотворец, визионер, – что угодно, только не рациональный философ.

Участие Флоренского в афонских спорах утвердило мыслителя в его интересе к именам; его учение о языке продолжало развиваться как учение об имени собственном, категории сущности, энергии, символа, вошедшие в него в связи с проблемой имеславия, придали этому учению философский характер. В "Имеславии как философской предпосылке" Флоренский четко определяет имя собственное, противопоставляя его именам нарицательным. Снова при этом он идет от своей теории познания. При прагматическом отношении к предмету познающее сознание занимает не сам предмет, как таковой, но лишь те или иные его явленные качества; эти, нужные нам – энергетические, хотя и связанные с его существом – аспекты и отливаются, воплощаются в нарицательные обозначения предмета. "Научное мышление все построено на именах нарицательных: оно занято отдельными родами связей и свойств, но равнодушно к самой реальности, мало того – видит в последней помеху своему схемостроительству"<sup>64</sup>, – здесь обычный для Флоренского пафос обличения позитивистской науки; позже мы увидим, что такому научному подходу к действительности Флоренский противопоставляет, исключительно возвеличив его в бытийственном отношении, художественное творчество. О возникновении же собственных, личных имен он пишет в "Имеславии..." в ключе гносеологии "Общечеловеческих корней идеализма" и "Диалектики": если наукой движет стремление к пользе, то "отсюда не следует невозможность любви. Есть и любовь к познаваемой реальности. Есть симпатическое познание, ласковое прикивание к познаваемому, когда само оно влечет к себе познающего. Заветною звездой оно направляет взор исследователя, и вдоль каждого луча устремляется он проникнуть в познаваемое. Вся полнота самораскрытия познаваемой сущности питает познающий дух, и он силится воспринять ее в индивидуальной форме, где все взаимонеобходимо целостным кругом, где одно поясняет другое. Это конкретное познание не есть беспредельное и бесцельное накопление отдельных признаков, в пучине которых теряется разум; напротив, это есть стремление противопоставить раздробительности познания отвлеченного – единство, самозамкнутость и целостность познаваемого объекта, как некоторого существа – беспредельной линии противопоставить сферу, признакам – лицо. Тогда возникает личность"<sup>65</sup>. Снова здесь намек на одушевленность, ипостасность всей

природы, и на магию как путь постижения ее; личное имя для Флоренского всегда включено в широко понимаемое магическое – эротическое – мироотношение.

### Примечания

- 1 *Столы и утверждение Истины*. М., 1914, Введение, 3-8.
- 2 Там же. Письмо Четвертое: Свет Истины, 98.
- 3 Там же, 75.
- 4 Там же, 99.
- 5 Там же, 99.
- 6 Прот. Георгий Флоровский, *Пути русского богословия*, Париж, 1981, 498.
- 7 Н. Бердяев, "Стилизованное православие", *Русская мысль*, 29, № 1, 1914, 109.
- 8 Там же, 110.
- 9 Е. Трубецкой, "Свет Фаворский и преображение ума", *Русская мысль*, 1914, № 5, 50.
- 10 *Стилизованное православие*. – Указ. изд., 123.
- 11 Такое представление убедительно обосновано М. Бахтиным в его трактате "Автор и герой в эстетической деятельности".
- 12 Введение к диссертации Флоренского см. в сб.: *Историко-математические исследования*, вып. XXX. М. 1986, 159-177.
- 13 П. Флоренский, "Пифагоровы числа", разд. 1., *Труды по знаковым системам*, V. Тарту, 1971, 513-521.
- 14 Флоренский в *Столы* вспоминает изречение Б. Паскаля, где противопоставляется Бог-Личность "Богу философов и ученых", – иначе говоря, экзистенциальное, диалогическое – и внешнее, рассудочное богопознание. Все же в целокупности его творчества Флоренскому ближе второй, внешний взгляд, о чем уже сказано выше.



- <sup>15</sup> П. Флоренский, "Иконостас", *Богословские труды*, вып. 9, М., 1972, 100.
- <sup>16</sup> См. сб.: *Троице Сергиева Лавра*, М., 1919, 19.
- <sup>17</sup> Там же, 19–20.
- <sup>18</sup> См.: Г. Флоровский, "Храмы Святой Софии", *Слово*, М., 1989, № 4. с. 8–11. (Перепечатано из: *Resumes des Rapports et Communications*, Sixieme Congrès International d'Etudes Byzantines. Paris, 1940.)
- <sup>19</sup> *Столп и утверждение Истины*. Письмо десятое: София, 326.
- <sup>20</sup> А.Ф. Лосев, *Философия имени*, М., 1927. Разд. II: Предметная структура имени. - В изд.: А.Ф. Лосев *Из ранних произведений*, М. 1990, 76-124.
- <sup>21</sup> П. Флоренский, *Смысл идеализма*, Сергиев Посад, 1914, 38.
- <sup>22</sup> С. Булгаков, "Священник о.Павел Флоренский", – Указ. изд., 8.
- <sup>23</sup> "Спиритизм как антихристианство", "Антоний романа и Антоний предания", "Гамлет".
- <sup>24</sup> П. Флоренский, "Храмовое действо как синтез искусств", *Маковец*, № 1, М., 1922, 31–32.
- <sup>25</sup> Там же, 32.
- <sup>26</sup> Там же, 28.
- <sup>27</sup> Работа "Храмовое действо..." написана в 1918 году в связи с деятельностью комиссии по "сохранению" Лавры, в которую входил Флоренский.
- <sup>28</sup> *Смысл идеализма*, Указ. изд., 39.
- <sup>29</sup> Там же, 83.
- <sup>30</sup> "Иконостас", *Богословские труды*, сб. 9, М., 1972, 148.
- <sup>31</sup> На наш взгляд, здесь есть некий тонкий момент. В "Иконостасе" присутствуют, очень немногочисленные места, где Флоренский отвлекается от своей основной темы бытия иконы в себе и представляет эстетически-религиозное событие, в которое, кроме иконы, вводит фигуру созерцателя. "Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: "Се – Сама Она" – не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство,

при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Багоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками, и есть Сама Матерь Господа". Флоренский хочет показать церковный опыт, опыт молитвы, от которого в принципе должна отправляться метафизика иконы. И в этом опыте иконы как произведения искусства, как образа, нет: конечная цель иконы – в отрицании себя самой: молящемуся в акте молитвы предстоит сама высшая реальность (ср. с этим мысль "Храмового действия": "В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей", указ. изд., с. 31). В живом церковном событии икона вовсе упраздняет себя – реализм Флоренского доходит здесь до своего логического конца (символ становится реальностью). Но это достигается им ценой того, что реалистическая эстетика как бы выворачивается через себя и обращается в феноменологическую, рецептивную. "Сама Матерь Господа" в данной выдержке присутствует не на доске, но "в моем сознании"; как же обстоит дело объективно, здесь умолчано. Эту редкую в воззрениях Флоренского интуицию развил в своей теории иконы С. Булгаков. В "Иконе и иконопочитании" Булгаков говорит об онтологической несущественности иконописного образа как такового. В отличие от Флоренского, иконный принцип Булгаков называет иероглифическим: образ-иероглиф связан с высшим первообразом человеческим произволом, условностью. Главным же моментом иконы Булгаков считает написанное на иконе имя Бога или святого. Однако, имя произносится тем, кто предстоит иконе в молитве; делая акцент на надписании имени, Булгаков тем самым негласно вводит воспринимающее сознание; икона через это оказывается имеющей дух и жизнь не в себе самой, но обретающей их в религиозном событии. Ясно, что если главными своими интуициями теория иконы Флоренского тяготеет к языческому фетишизму – от него Флоренского удерживает его виртуозная диалектика – то взгляд на икону Булгакова в пределе имеет протестантскую природу.

<sup>32</sup> Смысл идеализма, – Указ. изд., 38.

<sup>33</sup> П. Флоренский, "Закон иллюзий", в сб.: *Труды по знаковым системам*, Тарту, V., 1971, 513.

<sup>34</sup> П. Флоренский, "Антиномия языка" в сб.: *Studia Slavica Hung.* 32/1–4, 1986, 149. Akadémiai Kiadó, Budapest.

<sup>35</sup> Там же, 151.

<sup>36</sup> "Иконостас" – Указ. изд., 115.

<sup>37</sup> Там же.

- <sup>38</sup> См. о Каббале примечание С. Аверинцева к "Строению слова" Флоренского в сб.: *Контекст-1972*, М., 1973. с. 373.
- <sup>39</sup> Есть сокращенный русский перевод этого сочинения (А. Фабр д'Оливье, *Космогония Моисея*, Вязьма, 1911).
- <sup>40</sup> "Имена" – См.: П.А. Флоренский, "О литературе", *Вопросы литературы*, 1988, № 1, 167.
- <sup>41</sup> Которому, вероятно, соответствует имя Мария, Мариам.
- <sup>42</sup> "Имена" – Рукопись. с. 12–13. Каббалистический анализ имени "Мари-ула" и вытекающий из него вывод о смысле поэмы Пушкина "Вопросы литературы" исключили из своей публикации.
- <sup>43</sup> Проспект данного труда был опубликован в конце книги *Мнимости в геометрии*, М., 1922; перепечатано в публикации "Антиномии языка", *Studia Slavica Hung.*, 32/1–4, 1986. с. 119.
- <sup>44</sup> "Общечеловеческие корни идеализма", *Богословский вестник*, т. 1, № 2, 1909 г., 293.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> "Это воззрение на двойственную природу всего в мире – воззрение всечеловеческое". – Там же. с. 293.
- <sup>47</sup> Там же. с.292.
- <sup>48</sup> Там же.
- <sup>49</sup> См.: "Диалектика", в сб.: *Studia slavica Hung.* 33/1–4, 1987, 106. Akademia Kiado, Budapest.
- <sup>50</sup> "Общечеловеческие корни идеализма", *Богословский вестник*, т. 1, № 2, 1909 г., 296.
- <sup>51</sup> *Богословский вестник*, 1909 г., т. 1, 411.
- <sup>52</sup> Там же, 413.
- <sup>53</sup> Там же, 423.
- <sup>54</sup> Там же, 421.
- <sup>55</sup> Там же, 414.

<sup>56</sup> Там же, 416–417.

<sup>57</sup> Там же, 414.

<sup>58</sup> Которую более или менее обстоятельно мы излагаем в нашей работе "Слово в теории языка П.А. Флоренского", *Studia Slavica Hung.* 34/1-4, 1988, 9-25.

<sup>59</sup> См., напр.: Иеросхимонах Антоний (Бупатович), *Апология веры во Имя Божие и во Имя Иисус*, М., 1913, 5.

<sup>60</sup> Заметка "От редакции" в кн.: *Иеросхимонах Антоний. Апология...* – Указ. изд, X.

<sup>61</sup> П. Флоренский, "Имеславие как философская предпосылка", в изд.: П.Ф., *Собр. соч*, т. 2, М., 1990, 292.

<sup>62</sup> Там же, 287.

<sup>63</sup> Там же., 293.

<sup>64</sup> Там же, 295.

<sup>65</sup> Там же.