

УДК 130.2

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АНТИЧНОГО СИМВОЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

С.П. Стоян

В статье автор исследует особенности соотношения теорий античного символизма и изобразительного искусства, основываясь на работе А.Ф. Лосева «Очерки античного символизма и мифологии», а также работах В.С. Соловьева, П.А. Флоренского и др.

Ключевые слова: символ; античный символизм; образ; идея; искусство; телесность.

Обращение к античной традиции обусловлено поиском истоков теории и практики символизма в его отношении к изобразительному искусству, благодаря чему в контексте принятого исследования появится возможность проанализировать современные тенденции развития символизма в живописи. Без четкого представления о становлении, развитии и трансформации символизма в философской мысли и художественной практике просто невозможно вести речь о полноценном понимании сути поставленных вопросов. Поэтому перейдем к освещению античного символизма (опираясь на позицию А.Ф. Лосева), а также к рассмотрению роли и места изобразительного искусства в культурном пространстве Античности.

Перед тем как приступить к детальному анализу древнегреческих теорий символизма, Лосев выделяет их основные черты, тем самым давая общую характеристику всему античному символизму как целостному явлению. Вот какие позиции он выносит на первый план:

Во-первых, по мнению философа, теория античного символизма является онтологией, т.е. учением о бытии, которое «понимается как *явленный лик* и осмысленно-телесное изваяние, и платоническая, напр., эстетика есть не что иное, как учение об идеях и идеях-символах» [2, с. 96].

Во-вторых, в античном символизме красота ограничена материальным, телесным миром, и даже платоновские идеи-символы основаны на представлении о мире как о совмещающей в

себе телесное и идеальное бытие в скульптуре [2, с. 96]. По мнению Лосева, античный символизм — это скульптурный символизм.

В-третьих, и в античном символизме, и в античной эстетике мы не сможем найти в чистом виде ни духа, ни тела — они соединены обоюдным взаимопроникновением, эти две сферы немислимы в полной автономности и отдельности друг от друга.

В-четвертых, античный символизм существенно отличен от западной эстетики. В нем прекрасное немисливо в смысле своей автономности. Для грека «автономия прекрасного не в том, что оно существует само по себе, как “идея”, как “бескорыстное наслаждение”, но в том, что оно есть прекрасная жизнь, т.е. здоровая, благородно-телесная, прекрасно-осуществленная жизнь» [2, с. 98].

После выделения основной квинтэссенции античного символизма Лосев переходит к более детальному анализу античных теорий, начиная с исследования символическо-мифологических черт досократовской философии.

Так, уже у Фалеса ученый находит мистико-символические идеи, которые кроются в его учении о воде как основе всего сущего. «Соединяя эти две спекулятивных формулы — “все из воды” и “все полно богов” — в одну и переводя ее на язык отвлеченной философии, мы находим здесь *учение о боге как имманентной сущности всякого становления. Это тождество Бога, Мира, Разума и Души и есть то исходное мифолого-символическое Понятие, из которого диалектически будет выводиться эл-*

линская философия всю философскую картину мироздания» [2, с. 107].

Подобный метод мышления, присущий Фалесу, Лосев небезосновательно называет символическим, поскольку умозрение такого рода основано не на науке и опыте, не на дедукции — оно указывает на наличие «сокровенной Тайны, которая, однако, пронизывает все явное...» [2, с. 109].

Такого же рода символизм Лосев находит и у Анаксимандра в его Апейроне (Беспредельном), и у Анаксимена в его Воздухе как первоначале, и в Воздушном мышлении Диогена Аполлонийского. Таким образом, ученый характеризует досократовскую философию как начало формирования древнегреческого мистического символизма.

Кроме того, значительное внимание философ уделяет проблеме телесности, без которой немислима вся античная традиция. Сложно не согласиться с мнением большинства исследователей, среди которых А. Лосев не является исключением, что основные интенции античного сознания в основном были направлены на проблемы человеческого тела, красота и совершенство которого стали без преувеличения «визитной карточкой» Античности. По мнению Шпенглера, «история античного изобразительного искусства была непрерывной работой над усовершенствованием единственного идеала, над покорением свободно стоящего человеческого тела, как сущности чистой, вещественной наличности. Пафос этой прошедшей через столетия тенденции совсем не был понят. До сих пор никто не чувствовал, что и архаический рельеф, и коринфская вазовая живопись, и аттическая фреска все время имели своей единственной целью это чисто *вещественное, бездушное тело*, пока, наконец, Поликлет и Фидий не научили способу совершенно овладеть им» [цит. по: 2, с. 51–52].

Бесспорно, что именно телесность является главной доминантой искусства Античности. И неудивительно, что именно скульптура становится главным его символом, максимальным образом удовлетворяя возможность воплощения красоты человеческого тела в объемном, вещественном, подчеркнуто материальном виде. Неслучайно Лосев утверждает, что греческое искусство практически полностью пропитано телесными интуициями, которые являются его основой, проявляясь либо в виде пластических образов, доступных нашему взору, либо

каким-либо иным образом посредством доминирования телесного над духовным. Также значительным фактом для понимания роли искусства в культурном пространстве Древней Греции является то, что в то время не существовало различия между понятием «ремесло» и понятием «искусство», существовал единый термин для их обозначения. Искусство приравнивалось к ремеслу и ни о какой исключительной роли относительно произведений искусства речи не шло. Практичность и утилитарность — вот главные приоритеты отношения к искусству. «Таковы — Сократ со своим утилитарным взглядом на искусство, Платон со своим подчинением художественного творчества религиозным и общественным задачам, Аристотель со своей теорией “музыкального” воспитания, Плотин со своим подчинением художественного эроса мистическому восхождению и т.д., и т.д. Немислим был взгляд на *чистое искусство* как на нечто ценное и даже просто возможное. “*Искусство для искусства*” — *невозможная вещь для античности*. Учение Канта о бескорыстии эстетического наслаждения показалось бы греку диким извращением нравов и варварской порочностью и глупостью» [2, с. 77].

Занятие искусством в Античности является делом недостойным для созерцателя и философа, это — ремесленничество, удел неспособных подняться до высот философского мироощущения и миропонимания. Неслучайно Платон изгоняет всех художников и поэтов из своего «идеального государства», приравнивая их к актерам, проституткам, цирюльникам и торговцам, попадающих в разряд «ненужных людей». Искусство оценивается им с точки зрения утилитаризма или, в лучшем случае, с позиций необходимого дополнения в деле религиозного воспитания античного человека. Позиция Лосева относительно полного нивелирования Платоном роли искусства в античном обществе однозначна и непреклонна. Он категорически утверждает, «*что т.н. платоновская эстетика есть не что иное, как отрицание самого искусства в его корне*. Это не борьба одного направления в искусстве с другим, не защита одного вида искусства взамен другого. Это — отрицание всякого искусства, уничтожение *самого принципа искусства*, удушение самого корня его» [2, с. 838].

Украинский философ А. Тихолаз приводит следующее объяснение подобной позиции Пла-

тона: «На первый взгляд кажется удивительным, что такой блестящий художник, как Платон, демонстрирует настолько элементарно утилитарное отношение к искусству, которое оценивается очень невысоко. Однако в этом нет ничего удивительного, если помнить, что единственное настоящее произведение искусства для него — космос, а единственный настоящий художник — демиург, который создал этот космос» [5, с. 214].

С одной стороны, относительно платоновской категоричности складывается противоречивое чувство — присущее современному человеку сознание с трудом может смириться с признанием подобной разорванности между эстетикой прекрасного Платона и искусством, которое должно являться его логичным воплощением как в вещественном мире, так и в произведении искусства. Эта противоречивость является, по мнению Лосева, следствием «неантичности» нашего понимания платонизма, следствием неспособности мыслить категориями культурной традиции того времени. Он предлагает нам абстрагироваться от подобного понимания, пытаясь рассматривать теорию Платона с позиций конкретно-исторических, отбросив примат «тусклой университетской науки, не могущей до сих пор сбросить иго Аристотеля и Целлера» [2, с. 235].

В чем же заключается лосевское понимание философии Платона? Каким образом из этого понимания мы сможем вывести подобное «брутальное» отношение к искусству? Попробуем это проанализировать.

Несмотря на то что, выражаясь словами Лосева, философская система Платона «бьется понятия символа» [2, с. 627], философ квалифицирует его учение об идеях как чистейший символизм. Это утверждение базируется на том, что методы, используемые Платоном в его философской системе (а именно — феноменологический, трансцендентальный и диалектический), имеют либо символический характер, либо прямо способствуют символизму.

«Феноменологический метод сам по себе, правда, не требует символизма, ибо он вообще ничего не требует, а изучает все, что есть и возможно. Но даже и феноменология, очищая предмет от несущественных привнесений и описывая его эйдетическую природу, необычайно способствует проявлению в нем смысловых отношений и чисто идеального лика. Хотя само по себе это еще не символизм, но ясно,

что без этого не может осуществиться и чисто символизма. Трансцендентальный метод символичен уже в самом своем существовании, хотя этот символизм тут, как я не раз говорил в предыдущем изложении, и не вполне чист. Самое задание трансцендентализма понимать смысл как энергию осмысления и оформления действительности, все это учение о “принципах”, “методах” и т.д., несомненно, несет в себе символическое ядро» [2, с. 629–630].

По мнению Лосева, символизм Платона окончательно раскрывается и утверждается в лоне диалектики, которая приходит к тождеству идеи и вещи, она преодолевает дуализм мира идей и материального мира, провозглашая абсолютный монизм. В диалектике все взаимосвязано — ни одна категория не находится в изолированном состоянии, идеальное и материальное объединяются в единое целое, утверждая таким образом символическую позицию. Феноменология и трансцендентализм не в силах преодолеть существующий дуализм, лишь переход Платона к потенциалу диалектики дает возможность устранить разорванность и несовместимость идеи и вещи, провозглашая их абсолютное тождество. «Но так как это все-таки не слепое тождество, а разумно-развернутое и проявленное, то диалектика и порождает новую категорию, именно *символа*, где тождество и различие вещей и идей дано именно в развернутом виде. Тут столько же идеального, сколько и реального; и — столько реального, сколько и идеального. Этот символ не есть *знак*. Он если и указывает на что-нибудь, то только на то, что он есть сам по себе» [2, с. 630].

По мнению Лосева, в трансцендентализме символизм представлен в смысле *схемы*, однако символ намного шире ее, поскольку в схеме общее преобладает над частным, а в символе общее и частное тождественны, равнозначны. Автор также отмечает, что «единичное не есть аллегория, т.е. какая-то басня или загадка, но оно-то и есть само общее; оно-то и указывает на то, что есть сам символ. В басне животные суть только аллегии для выявления тех или иных идей, например морали. Но когда Ахиллов конь предсказывает своему господину его близкую смерть, то это уже не басня. Тут, с точки зрения самого Гомера, настоящая реальность. И это, следовательно, уже не аллегория, но *символ*. Символизм поэтому есть обязательно реализм. Но для реализма требуется здесь полное субстанциальное тождество идеи и ве-

щи, а не только схематическое или аллегорическое; а это значит, что реалистический символизм в философском отношении базируется на *диалектике*, как и диалектика неминуемо ведет к реалистическому символизму. Итак, самая методология платоновского учения об идеях свидетельствует о том, что это есть полный и настоящий реалистический символизм, или символический реализм» [2, с. 631].

Итак, поскольку, по мнению Лосева, в платоновском символизме диалектически объединены вещь и идея, то из этого абсолютно логично следует, что в этой системе не существует ни сущности без явления, ни явления без сущности. Они оба и отличны, и тождественны друг с другом. Платоновское бытие — это реалистически-символическое бытие и только с позиций абстракции возможно его разделение на «отвлеченные идеи» и «реальные вещи». «Реально существуют только символы, т.е. живые вещи, не “материя” и не “идеи”, но именно вещи. Платонизм поэтому отрицает такое бытие, которое в самой своей природе было бы невыразительным бытием» [2, с. 633]. Подобного мнения придерживается и А. Тихолаз, характеризуя эстетику Платона как *эстетический символизм*: «в случае, когда единичная вещь указывает нам на содержащееся в ней абсолютное содержание, мы имеем дело именно с символом. Итак, для платонической эстетики космос — это мир не просто выразительных, а и символических форм» [5, с. 213].

Лосев же, кроме указанных характеристик, четко обозначает, что платоновский символизм — это античный символизм. Раскрытие же того, в чем заключается особенность античного символизма, философ начинает с обозначения, чем же является символ. Поскольку *символ* характеризуется как субстанциальное тождество идеи и вещи, сущности и явления, следующим шагом становится рассмотрение возможных вариантов, в которых этот символ может быть представлен. Рассматривается доминирование либо идеи, либо вещи, либо же их тождество.

В первом случае, когда на первый план выдвигается идея, символ представлен «чисто идеально». Здесь символ переносится в идеальную, духовную сферу и тождество идеи и вещи может быть выражено или продемонстрировано лишь идеальными средствами. Для иллюстрации подобного рода символизма Лосев приводит христианство, в котором все веще-

ственное и плотское занимает далеко не ведущее положение и его оправдание возможно только лишь в акте преображения и спасения, которые имеют ярко выраженный идеальный характер. «Ясно, что это символизм идеальный, умный, духовный. В материи, в вещах он нуждается только как в примере и демонстрации» [2, с. 635].

Во втором случае на первый план выдвигается вещь, явление, поэтому символ в данной ситуации будет вещественно-материальным. Здесь вещь будет доминировать, а символический смысл сможет быть выявлен лишь при помощи вещественных и материальных средств. «Так, почитание на Востоке явлений природы — огня, воздуха, неба и небесных явлений есть, несомненно, этот вещественно-материальный символизм. Возьмем в пример хотя бы огонь. Религия огня, очевидно, есть символизм, так как во всякой религии — встреча и отождествление двух сфер бытия. Но этот символизм не выходит за пределы вещества. Это — символизм вещественного, материального. Это — тождество идеи и вещи в вещах же.

Итак, один символизм есть тождество идеи и вещи в *идее*; другой символизм есть тождество идеи и вещи в *вещах*» [2, с. 635–636].

В третьем же случае мы получаем тождество вещи и идеи, т.е. античный символизм (названный так Лосевым), который существенным образом отличается от символизма восточного и христианского. Философ отмечает, что неслучайно христианский идеальный символизм в наибольшей степени проявился в таких более «духовных» искусствах, как живопись, поэзия, музыка; восточный вещественный символизм — в архитектуре, а античный символизм — в скульптуре. Таким образом, античный символизм — это *скульптурный символизм*.

Но почему же именно скульптурный? Лосев считает, что именно в таком виде духовное и телесное достигают полного равновесия. Духовное не может существовать автономно, в полной независимости от телесного, так же, как и телесное в античной скульптурной или художественной форме не имеет полной свободы, оно зависимо от духовного. «Оттого античная статуя в принципе — *безглазая статуя, холодноватая статуя, незаинтересованно-величавая статуя*. В ней задержан слишком жизненный напор органических сил и сдержана внутренняя

динамика духовных глубин. Тут нет и тела во всей его природной несобранности, хаотичности, текучести и болезненности. Тут — облагороженное, идеализованное тело, одухотворенное тело. Поэтому скульптура и есть изображение *человеческого* тела. Тут не абсолютно-свободный и безудержный в своих бесконечных исканиях дух, но человеческий дух, т.е. дух, ограниченный и связанный телом» [2, с. 638].

Таким образом, античный символизм делает идею более внешней, формальной, он дает ей проявиться только в сфере телесности, а материю, вещь одухотворяет и облагораживает, но только в границах ее же духовности.

А поскольку духовная энергия прочно связана узами тела, она становится пассивной, лишь отображая все то, что уже было создано до нее. Таким образом, вещь становится подражанием вечно существующему, тому, что всегда было, есть и будет. Именно поэтому Платон в «Государстве» художественное творчество называет «подражанием подражания», полностью нивелируя этим его ценность и приравнивая его к абсолютно ненужному занятию. Поскольку тело и без того подражает идее, то вторичное подражание, коим является художественное творчество, абсолютно бесполезно — все равно оно никогда не станет подлинным творчеством. «Все бытие есть подражание вечной и законченной модели, и полного творчества тут нет никакого. Скульптура и ее мир — пассивны. Такой же налет пассивности лежит и на платоновском учении о *припоминании*. Тут полная противоположность новоевропейскому “творчеству”, впадающему в противоположную крайность» [2, с. 657].

Аристотель также закладывает в основу каждого искусства подражание, однако отмечает, что для того, чтобы подражание было возможно и мы получали удовольствие от него, необходимо наличие некоего *первообраза*.

Анализируя философские системы Платона и Аристотеля, Лосев приходит к выводу, что «Платон — не рационалист, и Аристотель — не эмпирик, если не употреблять эти термины в каком-нибудь неестественно широком или неестественно узком значении. И Платон и Аристотель занимают позицию, которая как раз представляет собою нечто *среднее* между рационализмом и эмпиризмом. Это именно — *символизм*» [2, с. 723].

В системе Аристотеля данный символизм

разворачивается благодаря философскому учению о бытии, предметом которого является так называемая «чтойность» — то, что понимается под вещью как таковой. «Она есть 1) смысл вещи, 2) данный как неделимая и простая единичность и 3) зафиксированный в слове» [2, с. 724]. Именно «чтойность», по мнению Лосева, объединяет в себе эйдос и материю, она является их смысловым тождеством, в котором сливаются в единое целое логическое и алогическое, потенциальное и энергийное. «Она есть энергийно-осмысленный лик вещи, или *символ*» [2, с. 726].

В отношении же искусства Аристотель практически солидаризируется с Платоном, низводя его до ремесленничества и квалифицируя как подневольный, связанный с получением денег труд, который не приличествует свободнорожденному гражданину. Путь ремесленника не ведет к добродетели, а достойным является далеко не физический труд, а созерцательный досуг. Достижение внутренней интеллектуальной и этической самоудовлетворенности — вот удел мудреца. Даже в живописных произведениях Аристотель прежде всего советует обращать внимание на этические черты изображенных персонажей, даже не беря в расчет эстетические составляющие.

Таким образом, при всех великих достижениях античного искусства оценка его выдающимися мыслителями того времени была далеко не завидной, художник был отделен от «созерцательной элиты» и ни о какой пророческой и теургической миссии на тот момент даже и речи не велось. Восхождение искусства от ступени ремесленничества до признания за ним божественного творческого начала в человеке с его профетическими возможностями займет в людской истории не одно столетие, поэтому нас в первую очередь будет интересовать именно процесс этого восхождения, который мы и пытаемся проанализировать. Акцент в данном исследовании будет сделан на искусстве символическом, на искусстве, которое посредством «намек и недосказанности» приоткрывает для нас завесу таинственного.

Естественно, оторванность платоновского, да и всего древнегреческого символизма от искусства не могла удовлетворить последующие поколения мыслителей, обращающихся к античной традиции и пытающихся доразвить концепции, созданные древними мыслителями. В ряду активных трансформаторов древнегре-

ческой, а если быть более точными, платоновской, концепции были и русские религиозные философы, которые в абсолютно новом ключе, опираясь на философию Платона, осмыслили проблему человеческого творчества и в полной мере воздали должное искусству, отвергнув его античное уничтожение.

Как отмечает А. Тихолаз, детально исследовавший проблемы трансформации платонических идей в русской религиозной философии, лишь с XVII столетия тексты античных авторов начинают проникать на территорию Руси благодаря как так называемому «польскому» посредничеству, так и благодаря религиозным контактам непосредственно с Грецией, а именно с Афоном. До этого времени можно вести речь лишь о фрагментарной осведомленности об античном наследии на Руси и то далеко не в массовой форме, благодаря чему не могло сложиться полного и достоверного представления о творчестве античных авторов. Да и развитие философской мысли на тот момент существенным образом отличалось от западноевропейского, что физически не позволяло в полной мере изучить и осмыслить всю глубину этих философских систем.

«Первые публикации диалогов Платона появились в “Утреннем свете” М. Новикова за 1777–1778 гг.» [1, с. 217–218], благодаря чему началась активная популяризация его идей в философских и интеллектуальных кругах, что не могло не оказать влияния на формирование и развитие взглядов русских философов. Своего апогея данная тенденция достигает в русской религиозной философии XIX–XX вв., эстетическую сторону которой, касающуюся символического искусства, мы и рассмотрим, ведь не без существенной «помощи» Платона символизм фактически становится главным лейтмотивом в философско-религиозной и литературно-поэтической сфере, формируя целое поколение «именитых» символистов.

Уже в эстетике Владимира Соловьева мы находим схожие с платоновскими мысли о том, что какие-либо произведения искусства являются ограниченными и несовершенными, а первичной и непревзойденной является лишь «красота в природе» [3, с. 352–353]. Однако уже в работе «Общий смысл искусства» Соловьев преодолевает отношение к искусству, присущее Платону, и идет дальше, утверждая, что «связь природы и искусства заключается не в повторении, а в продолжении того художе-

ственного дела, которое было начато природой...» [4, с. 352–353]. По мнению философа, художник не является пассивным персонажем, а тем более ремесленником (в платоновском смысле), он продолжает дело Творца и благодаря своему творчеству преображает существующий мир. «Можно поэтому позволить себе утверждать, что “Общий смысл искусства” — работа, в которой Вл. Соловьев “доразвивает” эстетический платонизм, содержащийся в “Красоте в природе”» [5, с. 224], преодолевая таким образом платоновскую разорванность между идеей прекрасного и искусством. Философ идет дальше, провозглашая теургию основной задачей настоящего искусства. Искусство становится средством, благодаря которому возможно преображение этого мира. Таким образом, Соловьев возлагает надежду на человеческое творчество, которое своей богоподобностью призвано одухотворять мир и самого человека.

Неслучайно именно взгляды Вл. Соловьева в дальнейшем окажут невероятно сильное влияние на русских символистов, которые вполне обоснованно считали философа предтечей данного направления. Однако «нельзя вести речь об эстетике русского символизма как о какой-то единой и целостно продуманной теории. Перед нами скорее попытки отдельных писателей-символистов изложить свое эстетическое credo в более или менее целостной форме. В наибольшей степени это касается А. Белого и Вяч. Иванова» [5, с. 228]. А. Тихолаз отмечает, что из-за отсутствия последовательности в изложении, некой сумбурности и отсутствия истинно философской строгости мышления исследовать и анализировать работы символистов очень сложно. Особенно это касается А. Белого, который все же в наибольшей степени пытался приблизиться к осмыслению символизма с теоретико-философской точки зрения.

Подобная ситуация складывается и с Вяч. Ивановым, который все же остается больше филологом, нежели философом, благодаря чему стройность изложения уступает место метафоричности и поэзии. Он вслед за Вл. Соловьевым доразвивает платоновские идеи, видя главную задачу искусства в преображении этого мира, а основную миссию художника — в продолжении дела «Великого Творца» — художника, сотворившего этот мир. Он излагает свои взгляды в работе «Две стихии

в современном символизме», ставя акцент на теургическом искусстве, которое основывается на так называемом символическом реализме (прослеживается параллель с лосевским определением античного символизма). Однако понятие реализма здесь уместно в использовании лишь в том смысле, если под ним понимается реальность идеального смысла вещей, скрытого под их внешней оболочкой. И, как абсолютно точно отмечает А. Тихолаз, в таком случае этот реализм никоим образом не противоречит идеализму, а, скорее, наоборот, в большинстве случаев совпадает с ним. Таким образом, противопоставление Вяч. Ивановым реалистического и идеалистического символизма в своих работах является достаточно противоречивым и необоснованным. По мнению же автора, именно символический реализм должен создавать предметы, которые полностью отвечают вещам божественным, и нельзя не обозначить, что в этих суждениях явно слышны платоновские «отголоски» теории вечных «идей». Приближение же к божественному, освобождение истинной красоты из-под покрова вещей, возможно, по мнению Вяч. Иванова, лишь на пути реалистического символизма к мифотворчеству, благодаря которому и может быть достигнута теургическая задача искусства. «В творческом порыве символического художника, по Вяч. Иванову, осуществляется объединение, слияние низшего и высшего, земного и небесного: с каждого символического произведения начинаются ступени Якова» [5, с. 241].

Переходя же к творчеству П. Флоренского, необходимо обозначить, что его символизм был намного более основательным, глубоким и последовательным, нежели у иных представителей данного направления. По мнению С.С. Хоружего, конкретная метафизика Флоренского и есть единственная систематическая философия в составе русского символического движения. Как отмечает сам же Флоренский, его символизм является «платоническим» и стержень в нем составляет именно онтологизм. Стремление проникнуть в тайную суть явлений, узреть незримое стало лейтмотивом жизненных исканий философа: «... всю свою жизнь я думал лишь про одну проблему, про проблему Символа» [6, с. 153–154]. По мнению философа, этот мир наполнен идеальным смыслом, под покровом вещей, под их внешней оболочкой скрывается их идеальная, божественная сущность, которую необходимо узреть духов-

ным зрением. Ноуменальный мир скрывает в себе феноменальный — чем не платоновский мир идей, воплощенный в вещах-символах. Как отмечают исследователи, платоническая ориентация символизма Флоренского делала далеко неоднозначной его православные устремления, вступая с ними в явные противоречия. Однако, по мнению А. Тихолаза, «именно символический платонизм становится первичным по отношению к церковности в эстетике Павла Флоренского. И именно в анализе церковного искусства это проявляется в наибольшей степени» [5, с. 253]. Неслучайно у Флоренского главенствующее место в искусстве отводится иконописи.

В иконописи, по его мнению, максимально отображены метафизические, незыблемые основы бытия, иконопись метафизична по своей сущности. Божественное в иконописном выражении защищено от фривольности и волюнтаризма художника строжайшим канонам, который, по мнению философа, не только не мешает истинному творчеству, а максимально способствует ему, акцентируя наше внимание на нетленном, вечном, божественном. Нельзя не отметить, что многие тезы Флоренского вызывают внутренне несогласие и подталкивают к контраргументам. Это касается критики живописцев эпохи Возрождения, а также многих других не менее именитых художников прошлого, в т.ч. Рембрандта и Рубенса. Однако подобная аргументация в более подробном изложении должна являться темой отдельной статьи, поэтому я ограничусь лишь констатацией множества дискуссионных моментов в данной философской концепции.

Несмотря на наличие подобной неоднозначности, сложно не согласиться с характеристикой автора сути художественного творчества, которое, по его мнению, глубоко символично: «в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в *символические образы* — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [7]. Таким образом, в который раз в русской религиозной традиции подчеркивается посредническая миссия художника, благодаря

своему творчеству делающего реальными видения иного, невидимого мира.

И именно в иконописи, по мнению Флоренского, становится возможным максимальная визуализация иной реальности. «Лик», не «лицо» в его портретном смысле, не «личина» в ее демоническом смысле обратной стороны «лика» становится здесь проявленностью бытия Божьего. «Все случайное, обусловленное внешними этому существу причинами, вообще все то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забившей ключом и пробившейся чрез толщу вещественной коры энергиею образа Божия: лицо стало *ликом*. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие» [7]. И именно в данном вопросе Флоренский проводит параллели с учением Платона об идеях, поскольку по-гречески *лик* не что иное, как *идея*, т.е. проявленная духовная сущность, первообраз всего сущего.

Противоположным *лику* является *личина*, благодаря которой вместо раскрытия Божественной сущности происходит ее искажение, обман. *Личина* направляет нас ко лжи, она указывает на несуществующее. Вместо *лика* возникает омертвевшая *маска*, которую Флоренский существенным образом отграничивает от маски сакральной, имевшей в древние времена вполне божественную и живую природу. «При пользовании этим словом, мы совершенно не будем считаться с древнейшим, сакральным назначением масок и соответственным смыслом слова — *larva, persona, πρόσωπον* и т.д., ибо тогда маски вовсе не были масками, как мы это разумеем, но были родом икон. Когда же сакральное разложилось и выдохлось, а священная принадлежность культа была омирщена, то тогда-то, из этого кошунства в отношении к античной религии, и возникла *маска* в современном смысле, т.е. обман; тем, чего на самом деле нет, мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса» [7]. Однако «священная суть маски не только не погибла с разложением ее прежнего образа, но, отделившись от его труп, создала себе художественное тело. Это — икона. Культурно-исторически икона именно унаследовала задачу ритуальной маски, возведя эту задачу — являть упокоившийся в вечности и обожествленный дух усопшего — на высочайшую ступень» [7].

Неслучайно Флоренский считает, что иконописная традиция зарождается в Египте, а

египетская маска в виде внутреннего расписного деревянного саркофага является прототипом иконы. Философ усматривает аналогии в технике росписи мумий, «спеленутой проклеенными свивальниками, по которым наводился гипс» [7], и древнейшей паволокой и левкасом, по которому согласно иконописной технике шла дальнейшая роспись иконы водяной краской. «Состав склеивающего вещества мне неизвестен, но если бы оно оказалось яйцом, то это не только объяснило бы иконописную традицию, возникновение которой из утилитарных соображений объяснить было бы нелегко, но и глубоко входило бы в теургическую символику египетского искусства, ибо в духе этой религии телесного воскресения было бы вполне естественно покрывать усопшего яйцом — исконным символом воскресения и вечной жизни» [7].

Таким образом, Флоренский делает акцент на символизме древнего искусства, который в те времена, естественно, теоретически еще не был обозначен, но уже изначально был внутренне присущ искусству, благодаря которому божественное становилось визуально проявленным, незримое приобретало зримые очертания благодаря символу. Живя по внутренне символическим законам, искусство с точки зрения его теоретического осознания еще долго не будет осознаваться таковым. Примером тому служит Платон с его brutальным отношением к искусству и полным отсутствием осознания его символичности. Рациональное осознание символизма в этой сфере приходит значительно позднее, реальное же бытие опережает осознание. Оно начинается далеко не с появления самого понятия «символизм» и «символ», а имеет намного более давнюю историю.

Синкретизм и мифологичность древнего сознания уже изначально предполагали его символизм, и эту направленность не могло не отображать искусство. Являясь частью культа, оно было и остается задействованным в символическом акте взаимопроникновения двух миров — горнего и дольного. Например, в Древнем Египте после смерти фараон становился богом Озирисом «и задачей мумийной росписи было представить именно эту идеальную сущность усопшего, который стал отныне богом и предметом культового почитания» [7]. Таким образом, целью этих изображений не была только лишь передача портретного сходства, смысл заключался в выявлении «духовного»

лика умершего, его внутренней сущности, которая будет обитать в загробном мире. Эти творения для египтян не являлись «произведениями искусства», они служили вполне конкретной цели и были включены в единую, целостную структуру культа, не претендуя на автономность и исключительность своего существования.

Данный изобразительный символизм египетских саркофагов, по мнению Флоренского, оказал существенное влияние на портреты эллинистической эпохи, а они, в свою очередь, на зарождающееся иконописное искусство. По мнению философа, которое существенным образом отличается от множества других характеристик античного искусства, античная живопись была далека от натуралистического подражания и достаточно символична по своему содержанию. Данная позиция предполагает нечто большее по отношению к античной живописи, нежели шпенглеровское покорение «свободно стоящего человеческого тела, как сущности чистой, вещественной наличности». Как пишет Павел Флоренский, «стремясь к символизму и отрешению от непретворенной плоти, эллинистический портрет не решился сразу разорвать с материальной поверхностью саркофага и признал себя вынужденным дать некий живописный ее эквивалент, хотя дальнейшей задачей священного искусства было освобождение и от последнего. Тогда-то и развилась иконопись, первоначально, насколько известно, не чуждая сродства с эллинистическим портретом» [7].

Таким образом, мы приходим к выводу, что

в разные периоды человеческой истории символизм был органически включен в человеческую жизнедеятельность, особое место в которой по праву принадлежит искусству. Как уже отмечалось, рациональное осмысление самого понятия «символизм» происходит намного позднее его зарождения в сфере искусства, что только лишь увеличивает наш интерес к исследованию взаимоотношений теории и практики символизма, к динамике их развития как в периоды «разрыва», так и в периоды «сближения» и «взаимопроникновения», что и будет являться в дальнейшем целью наших исследований.

Список литературы

1. *Абрамов А.И.* Оценка философии Платона в русской идеалистической философии // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения / отв. ред. Ф. Х. Кессиди М., 1979. С. 212–237.
2. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 960 с.
3. *Соловьев В.С.* Красота в природе // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 351–389.
4. *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // Там же. С. 390–404.
5. *Тихолаз А.Г.* Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини ХІХ – початку ХХ століть. К.: Вид. Парапан, 2002. 320 с.
6. *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М.: Моск. рабочий, 1992. 560 с.
7. *Флоренский П.А.* Иконостас. URL: http://krotov.info/libr_min/21_f/flo/rensk_01.htm (дата обращения: 20.01.2013).

PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ANALYSIS OF THE ANCIENT SYMBOLISM IN THE CONTEXT OF FINE ART

Svetlana P. Stoian

National Academy of management personnel of culture and arts; 21, Lavrska st., Kiev, 01015, Ukraine

The features of antique symbolism theories and the fine arts through a prism of A.F. Losev paper «Sketches of antique symbolism and mythology», and also V.S. Solovyev, P.A. Florensky's conceptions are investigated.

Key words: symbol; antique symbolism; image; idea; art; corporality.