

Лариса Мартиненко

**ДУХОВНО – ЕСТЕТИЧНА СПАДЩИНА П.О. ФЛОРЕНСЬКОГО:
ІКОНОГРАФІЧНИЙ СИМВОЛ**

УДК 111. 852 (09)

ББК 87. 8г

М29

Рецензенти: доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Київського Національного лінгвістичного університету Бровко М. М.;

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Київського Національного університету харчових технологій М. Г. Кітов.

Мартиненко Л.Б. Іконографічний символ в духовно – естетичній спадщині П.О. Флоренського. Монографія.

Книга присвячена виявленню і дослідженню визначальних ідей і основних положень оригінальної естетичної концепції П. О. Флоренського, представленої в його іконології. В монографії розкрита естетична природа і релігійний зміст феномену ікони, особливості її становлення в контексті оформлення християнства в його православній версії, аксіологічна значущість іконопису в культурному просторі візантійської і давньоруської естетичних традицій.

Отримані автором висновки актуалізують можливість розробки, вивчення та викладання курсу іконології.

Видання розраховане на науковців, викладачів вищої та середньої школи, студентів істориків.

ПЕРЕДМОВА

Процес культурного відродження незалежної України супроводжується, з одного боку, вивільненням від ідеологічних догм і стереотипів, а з іншого, - прагненням осмислити отримані в спадщину духовно – естетичні цінності. Звісно, що осмислення духовно – естетичних цінностей, створених на теренах нашої батьківщини, повинне враховувати їх християнські витoki і зміст. Пріоритетним серед надбань естетичної творчості в нашій культурі визнається ікона, й відповідно, саме мистецтво іконопису займає в ній визначне місце, є показником християнської культури України.

Ікона є предметом естетичного сприйняття, тобто виконує поряд з культовою і художню функцію. Разом з тим абсолютизація мистецької цінності ікони не дозволяє зрозуміти дійсну цінність і зводить розуміння її до тлумачення простої ілюстративності й, відповідно, до ототожнення іконопису з малюванням портретів. Тому як богослови, так і філософи та мистецтвознавці наполягають на необхідності з'ясування в першу чергу так званої трансцендентальної сутності ікони, її високої духовності. Відповідно, іконопис покликаний виконувати такі важливі для культури сучасного суспільства функції як дидактичну та символічну, а в церковному житті і літургійну.

Вивчення ікони, насамперед, здійснюється в контексті її опису та систематизації, тобто іконографії, цієї, словами Н. Кондакова „абетки церковного мистецтва.” Осмисленням ікони як духовного явища, чи, навіть як духовно – естетичного феномену займається така наукова дисципліна як іконологія. Її яскравими представниками були визнані православні мислителі П. Флоренський, Є. Трубецькой, С. Булгаков, В. Лосський, Л. Успенський тощо. З поміж них саме П. Флоренському вдалось, на наш погляд ґрунтовно виразити сутність ікони, розкрити її ідейний потенціал, осмислити її місце в

історико–культурній перспективі людства, визначити роль та функціональну значущість в духовному кліматі суспільства. З його ім'ям пов'язують і утвердження самостійного статусу і концептуальне оформлення так званої філософії ікони. Значною мірою це пов'язано з тим, що П. Флоренський володів винятковою естетичною та історичною обізнаністю в питаннях іконопису, який, до речі, вважав найвищим і неперевершеним видом мистецтва. В цьому відношенні надзвичайно корисними для духовного потенціалу є творчі здобутки П. Флоренського в галузі мистецтвознавства та його оригінальна іконологічна концепція, основні положення якої доцільно використовувати у вітчизняній теорії іконопису.

У філософській спадщині Павла Флоренського особливе місце посідають його твори з естетичної проблематики. Осмислення цих творів зумовило появу численних публікацій в Росії та Україні, автори яких або намагалися розкрити специфіку загальноестетичних поглядів П. Флоренського /Р. Гальцева, К. Ісупов, С. Кравець, Л. Янченко/, або приділяли увагу розгляду окремих конкретних проблем його теорії мистецтва /О. Генісаретський, Є. Муріна, Б Раушенбах/. Крім того, в багатьох публікаціях можна знайти аналіз концепції обряду /літургії/ П. Флоренського, виявленої в його суто естетичному аспекті /В. Бичков, А. Кураєв, О. Чертков, Ю. Калінін, К. Кедров, С. Кравець/.

Ідеї П. Флоренського набули особливого визнання серед мистецтвознавців. При цьому його міркування та узагальнення про сенс художньої творчості, просторовість художніх творів, канонічність церковного мистецтва, феномен зворотної перспективи, символіку кольорів, символіку окладів тощо можна виявити в працях не лише істориків мистецтва / О. Букашинський, Л. Бетін, Г. Вагнер, І. Єфімов, Л. Жегін, Н. Замятіна та інші /, але й філософів / Л. Антипенко, М.Гавроюшин, О. Лосєв, О. Тарасов/ та богословів / С. Булгаков, В. Іванов, Л. Пушкаш, О. Салтиков, Л. Успенський, І. Язикова/.

Водночас, значно менше уваги приділялося вивченню філософсько – естетичних аспектів іконологічності концепції П. Флоренського. В багатьох дослідженнях, присвячених конкретним питанням іконографії, можна віднайти лише деякі згадки про розуміння Флоренським ікони як естетичного феномену, осмисленого в світлі онтологізму, чи про його намагання розкрити та застосувати метафізичний підхід до вивчення ікони. Зовсім обмаль праць, у яких піднімаються питання філософії ікони П. Флоренського, при цьому спеціальних ґрунтовних досліджень іконології о. Павла досі немає.

Предметом нашого аналізу стали лише ті праці, в яких докладно досліджуються іконологічні здобутки П. Флоренського / П. Абрагам, Ю. Асоян, В. Бичков, Н. Бонецька, Л. Воронкова, Р. Гальцева, В. Іванов, К. Ісупов, А. Малафєєв, Б. Раушенбах, Л. Успенський, С. Хоружий, О. Чертков та інші /.

Вагоме місце серед естетико–філософських напрацювань духовно–естетичної спадщини П. Флоренського займають роботи вітчизняних дослідників сьогодення / С. Гординського, Ю. Калініна Л. Квасюк, Д. Крвавича, В. Лєпахіна, В. Овсїчука, В. Свєціцької, А. Тихолаза, Л. Янченко/.

В контексті виявлення духовних витоків іконології П. Флоренського залучаються до аналізу твори видатних представників святоотцівської і візантійської традиції: Климента Александрійського, Псевдо–Діонісія Ареопагіта, Іоана Дамаскіна, Теодора Студита, Григорія Палами.

Осмислення іконологічного здобутку П. Флоренського видається актуальним в контексті пізнання в сучасному суспільстві не лише мистецької, але й духовної цінності ікон. Ця актуальність зумовлюється: а) необхідністю усвідомлення складної художньої і символічної природи іконопису, відмінного від традиційного, світського живопису; б) поширенням іконографічних та іконологічних знань як серед віруючих так і для потреб світського естетичного виховання. В свою чергу, поширення уявлень та знань про ікону є надто важливим для збереження української духовної спадщини, оскільки вона значною мірою пов'язана з іконописом. Зрештою, вивчення творчого здобутку П. Флоренського в його іконологічному аспекті і особливо

шанування ікон та їх суто православного бачення дозволяє більш ґрунтовно підійти до проблеми розуміння особливостей історико– філософського процесу та розвитку естетичної думки Росії першої половини ХХ століття.

Практичне значення монографії полягає в тому, що її матеріали та висновки можуть бути використані при викладанні курсів з історії естетики, історії і теорії культури, історії філософії, мистецтвознавства, релігієзнавства та спецкурсів з символіки християнської культури, іконології та іконографії.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

РОЗДІЛ І.

АНАЛІЗ ІКОНИ У ФІЛОСОФСЬКО – ЕСТЕТИЧІЙ СПАДЩИНІ

О. П. ФЛОРЕНСЬКОГО

1.1. Історико – теоретична думка про іконологічне вчення П. О. Флоренського

1. 2 Іконологічний аспект естетико – культурологічних поглядів П. О.

Флоренського

РОЗДІЛ ІІ.

РОЛЬ ІКОНОГРАФІЧНОГО СИМВОЛУ В ІСТОРІЇ СХІДНО –

ХРИСТИЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА І БОГОСЛОВСЬКІЙ ДУМЦІ

2.1. Сутність, генеза та осмислення ікони в мистецтві православного світу

2.2. Формування богословського тлумачення ікон як образу і символу

РОЗДІЛ ІІІ.

ІКОНОЛОГІЯ П. О. ФЛОРЕНСЬКОГО: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ І

ПРИНЦИПОВІЦЬ ПОЛОЖЕННЯ

3.1. Змістовні характеристики теорії символу П. О. Флоренського

3. 2. Іконографічна символіка у працях П. О. Флоренського

ВИСОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ІКОНИ У ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ П. О. ФЛОРЕНСЬКОГО: СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ.

1.1. Історико-теоретична думка про іконологічне вчення П.Флоренського

Осмислення творів Павла Флоренського з естетичної проблематики зумовило появу численних публікацій в Росії та Україні, автори яких намагалися розкрити специфіку його загальноестетичних поглядів, з'ясувати філософсько – естетичний зміст духовної культури часів Флоренського, роль і значення релігії в її конкретно – історичній формі буття, функції ікони у формуванні сакральної та світської духовності (Р. Гальцева, К. Ісупов, С.Кравець, Л. Янченко, О. Генісаретський, Є. Муріна, Б. Раушенбах, В.Бичков, А. Кураєв, О. Чертков, Ю. Калінін).

Ідеї П.Флоренського є особливо популярними серед мистецтвознавців. При цьому його міркування та узагальнення про сенс художньої творчості, просторовість художніх творів, канонічність церковного мистецтва, феномен зворотної перспективи символіку кольорів, символіку окладів ікон тощо можна виявити в працях не лише істориків мистецтва (О.Бакушинський, Л.Бетін, Г.Вагнер, І.Єфімов, Л.Жегін, Н.Зам'ятіна, Б.Раушенбах та інші), але й філософів (Л.Антипенко, М.Гаврюшин, О.Лосєв, О.Тарасов) та богословів (В.Іванов, Л.Пушкаш, О.Салтиков, Л.Успенський, І.Язикова).

Водночас, значно менше уваги приділялося вивченню філософсько-естетичних аспектів іконологічної концепції П.Флоренського. У багатьох дослідженнях, присвячених конкретним питанням іконографії, можна віднайти лише деякі згадки про розуміння Флоренським ікони як естетичного феномену, осмисленого в світлі онтологізму чи про його намагання розкрити та застосувати метафізичний підхід до вивчення ікони. Зовсім обмаль праць, у яких піднімаються питання філософії ікони П.Флоренського. При цьому спеціальних ґрунтовних досліджень іконології о. Павла досі немає.

Однією з причин недостатньої уваги світських дослідників до філософії ікони є, на нашу думку, яскраво виражена богословська забарвленість

естетики о. Павла, втім, як і його конкретної метафізики. Цілком вірогідно, що іконологічні дослідження П.Флоренського, насичені богословськими термінами та теологуменами (приватними думками на богословські теми), ставали філософам на заваді на шляху поглибленого вивчення його ідейної спадщини. Натомість, своєрідною ознакою обізнаності та ерудованості авторів – дослідників іконографії – стало використання ідей та міркувань П.Флоренського з його праць “Іконостас” і “Зворотна перспектива”. До речі, подібні звертання до тез о. Павла виконують у дослідників, як правило, лише роль підсилювального чинника їх власної аргументації.

Предметом нашого подальшого аналізу будуть лише ті праці, в яких докладно досліджуються іконологічні здобутки П.Флоренського.

Найавторитетнішими джерелами з обраної нами тематики є, безумовно, праці відомого російського філософа, знаного спеціаліста в області історії естетики та візантійської культури В.Бичкова. У своїх дослідженнях “Духовно-естетичні основи руської ікони”[29], “Естетичний лик буття” [40], “Умогляд Павла Флоренського – вінець православної естетики” [35], “Філософія мистецтва Павла Флоренського” [36] В.Бичков доволі високо оцінює іконологічні розвідки о. Павла, розкриваючи й утверджуючи їх неперевершену значущість в історії естетичних вчень. На його думку, видатному релігійному мислителю належить “найбільш повне й глибоке осмислення ікони в естетиці неоправослав’я...” [35, 246]. До того ж, В.Бичков вважає, що “його [П.Флоренського] філософія ікони – фактично остання сторінка у багатовіковій історії розвитку цієї теми” [35,246]. Звичайно, автор не обмежується констатацією наявності онтологічного підходу в розумінні Флоренським феномену ікони. Натомість, В.Бичков подає у своїх працях стислий виклад основних положень філософії ікони П.Флоренського, якими він вважає: а) символізм ікони і, як наслідок, досконалість знаково–символічного тлумачення та його примат над художнім, “суто естетським”; б) антиномічність ікони (при цьому акцент автором робиться на сакральній тотожності ікони та архетипу, першообразу); в) предметність іконопису та

специфічність його основних образотворчих прийомів; г) домінування харизматичної ролі ікони в системі її функціональності. Крім того, В.Бичков переконаний у тому, що саме П.Флоренський логічно обґрунтував концепцію літургійного символу, яка, між іншим, на його думку, полягає в основі його [П.Флоренського] філософії ікони.

Загалом, російський філософ і культуролог у своїх працях намагається показати П.Флоренського як православного мислителя, який “своїми парадоксальними з точки зору буденної свідомості формулюваннями завершує той тривалий шлях осмислення сутності ікони, що був започаткований отцями VII Вселенського собору” [29, 325]. При цьому В.Бичков особливо наполягає на виключно православних засадах іконологічних міркувань о. Павла. Однак, на підставі докладного дослідження його праць, присвячених іконології П.Флоренського, можна стверджувати, що безсумнівними свідченнями православного бачення ікони В.Бичков вважає переважно лише принцип канонічності і ту особливість, що в основі іконопису лежить духовний досвід. Подібні атрибутивні якості, що приписуються виключно православному сприйняттю ікони видаються дещо розмитими, змістовно неповними. Утім, у своїх працях В.Бичков, з одного боку, зосереджує увагу лише на східнохристиянському і, як наслідок, православному баченні іконографічних символів, а з іншого, – намагається, на прикладі міркувань П.Флоренського, поєднати естетичність і сакральність ікони.

Деякі міркування стосовно іконологічних досліджень П.Флоренського містяться в праці російського філософа К.Г.Ісупова “Руська естетика історії” (розділ 7 “Філософсько-естетичний Органон П.Флоренського”) [74, 127-143]. Автор цієї праці намагається “прояснити деякі вихідні міфологеми і принципи його [П.Флоренського] філософського мислення” [74, 127]. Для цього Ісупов здійснює, за його словами, “спробу побачити світ його очима” [74, 127]. Російський дослідник захоплено описує розуміння Флоренським Трійці – цієї “опорної онтологічної структури на всіх рівнях буття” [74,134]. При цьому

Ісупов особливо акцентує увагу на церковній спрямованості міркувань П.Флоренського, намагається окреслити контури нібито притаманної о. Павлу “екклезіології культури” [74, 18]. Точніше кажучи, російський філософ вважає, що “філософія та естетика П.Флоренського розвиваються у формі екклезіології” [74, 136]. Тому, на його думку, “Трійця і втілення стають у П.Флоренського двома принципами культури, а ікона, собор і піснеспіви – “первообразами руської культури” [74, 137]. Тобто, К. Ісупов, вдаючись до численних описових характеристик, взятих здебільшого з “Іконостасу”, розглядає іконологію П.Флоренського винятково в контексті культурного процесу, особливо підкреслюючи при цьому в міркуваннях о. Павла рятівну функцію ікони як пріоритетну, з огляду на її культурологічну значущість. Дещо в пишномовній формі, але загалом доволі чітко, К. Ісупов зумів показати методологію розкриття П. Флоренським іконографічних символів, зокрема - символів ікони Божої Матері. При цьому, на його думку, П.Флоренський, розкриваючи символіку ікон, “...мислив пластикою смислових контурів. Це могли бути контури явищ, речей, текстів, ідей. Ця пластика, естетична за природою, дозволяє йому бачити світ як художній твір (естетичний артефакт)” [74, 143]. Загалом, К. Ісупов позитивно оцінює іконологічні розвідки П.Флоренського, справедливо вбачаючи їх значущість в намаганні о. Павла розкрити символічну природу ікон і, як наслідок, - виявити їх більш широке культурне підґрунтя.

К.Ісупов зазначає, що серед російських мислителів ХХ століття П.Флоренський – фігура найбільш загадкова для сьогоденного розуміння філософської ситуації релігійного ренесансу. У спілкуванні з Флоренським спрацьовував ефект присутності обох полюсів магніту: він притягував і відштовхував одночасно. Це приводило людей в збентеження і породжувало мемуаристику подвійної, протейчно-текучої портретності. Коли сучасник писав про Флоренського, ним деколи володів біс огуди або прагнення побудувати образ філософа апофатично, в мінус-прийомах поетики, від противного [75, 8].

У Флоренському поєднувалися і спостерігалися ті якості, які іншим діставалися нарізно. В його особистості грав свою світоглядну драму цілий театр особистостей, так що в середині цього вередливого колективу питання про внутрішню еволюцію не вставало [75, 11]. У світі ідей Флоренського звершувалася не еволюція, а рух замкненими колами самоповернення: від аксіом точного знання до магнетизму, а потім знову до природничо-наукових постулатів. Ціннісний пріоритет залишається за антиномізмом, апофатикою і гносеологічною рівночасністю “так” чи “ні”.

Якщо істина, добута людським вмінням, принципово амбівалентна і лише Вища Істина Одкровення є пріоритетною і єдиною, то всі розмови про наукову гносеологію можна припинити. Такий контекст позиції Флоренського, заявлений в епоху захоплення Логосом і режимами логічних дискурсів.

На фоні доволі схвальних, дифірамбічних оцінок іконологічних здобутків П.Флоренського, поданих у працях В.Бичкова і К.Ісупова, дещо вирізняються своїм нігілістичним підходом до естетичної (втім, як і загалом до філософської спадщини о. Павла) статті відомого російського філософа Р.Гальцевої. Мається на увазі, зокрема, її стаття під доволі симптоматичною назвою “Думка як воля і уявлення (Утопія та ідеологія у філософській свідомості П.Флоренського)” [51, 561-608] і стаття “Культурна традиція перед ликом філософського авангарду” [50, 13-29].

Насамперед, Р.Гальцева критикує П.Флоренського за маніхейську установку в розумінні ним зіставлення так званого “мистецтва зору” (відповідником є давнє релігійне малярство) і так званого “мистецтва дотику” (йдеться про скульптурні зображення). При цьому, в ім’я апології іконопису П.Флоренський – вважає російська дослідниця – цілковито відкидає мистецтво новоевропейської цивілізації. На її думку, “П.Флоренський здійснює безпрецедентну “переоцінку цінностей” світової культури, засуджуючи, по суті, все, чим живе наука і мистецтво європейської цивілізації” [51, 586; 50, 17]. Особливо гострі критичні зауваження висловлює

Р. Гальцева стосовно намагання релігійного мислителя і богослова оголосити все новоєвропейське малярство зіпсованим, з огляду на притаманність йому, вживаючи характеристику самого П.Флоренського, “спотвореної прямої перспективи”. З іншого боку, явним перебільшенням Р. Гальцева вважає відстоювання П.Флоренським іконопису в якості справжнього мистецтва на тій підставі, що в цьому мистецтві діє так звана “зворотна перспектива”. Зрештою, з точки зору Р. Гальцевої, автор “Іконостасу” надто онтологізував ікону, приписав їй надмірну філософічність. До того ж, він відомо образну метафору Є.Трубецького про ікону як “умогляд у фарбах...” “підхопив її [цю метафору], не виходячи за межі поняттєвої сфери” [51, 594; 50, 17]. У цілому, у вищевказаних статтях Р.Гальцевої доволі помітною є тенденція, орієнтована на приниження, знецінення вчення П.Флоренського про сутність ікони.

Питання осмислення П.Флоренським феномену ікони торкається і російський фізик (спеціаліст із квантової теорії поля), філософ і перекладач С. Хоружий. Як філософ, він відомий своїми працями з проблем християнської філософії, з-поміж яких найбільш ґрунтовним є дослідження “Світоспоглядання П.Флоренського” [180]. Зокрема, аналізуючи концепцію “конкретної метафізики” о. Павла, С. Хоружий звертає особливу увагу на такі виразні її основоположення, як: 1) цілковитий паралелізм онтології й іконопису і звідси, як логічний наслідок, – ототожнення онтології та естетики; 2) скрізь присутнє у міркуваннях П.Флоренського ототожнення символів чи “ликів” з платонівськими ідеями. Щодо останнього положення, то російський філософ, посилаючись на висловлювання самого П.Флоренського, намагається нам показати, що й християнське світоспоглядання уявлялося о. Павлом як вищий розвиток, як акумуляція чи як адекватне вираження платонізму. Звідси й логічний висновок автора, який він і фіксує в лаконічній формулі, узагальнюючи суть світосприйняття П.Флоренського: “Філософія християнства є платонізм і платонізм є філософія християнства” [180, 103]. На думку С. Хоружого, поняттям символу можна, так би мовити, схопити філософське перебування П.Флоренського між античністю (звісно, що в її

платонівському баченні) і християнством. Російський філософ вважає, що в узагальненому вигляді світоспоглядання П.Флоренського можна передати такою своєрідною тезою: "...із християнства воно – символ античності; із античності – символ християнства. П.Флоренський постійно символізує одне одним, виражає і проявляє одне через інше в термінах іншого..." [180, 141]. Тому в якості своєрідного резюме світоглядних орієнтирів П.Флоренського С. Хоружий, не без іронічних ноток, виголошує такий вердикт: "Будемо вбачати світ у відповідності з Платоном і освячувати його у відповідності з православним Типіконом" [180, 141].

Звісно, що в міркуваннях С. Хоружого автор "Іконостасу" і "Зворотної перспективи" аж ніяк не постає адептом ортодоксального православ'я. У кращому випадку, згідно з поглядами російського філософа, П.Флоренський належить до традиції містеріальної релігійності і, як наслідок, слід враховувати деякий певний містеріально сповнений аспект його іконологічних уявлень. Втім, з такими судженнями шановного С. Хоружого важко погодитися, тим паче, що смисловим стрижнем для подібних умовисновків дослідника служить, зазвичай, пояснення автобіографічних екскурсів о. Павла, особливо його дитячих вражень і юнацьких переживань. До речі, на сторінках своєї праці С. Хоружий неодноразово веде мову про т.зв. "едемський світогляд" П. Флоренського, маючи на увазі цілісність, неподільність його релігійних і філософських поглядів в ранній, юнацький період творчості. Звісно, що міркування П.Флоренського під впливом життєвих подій зазнавали істотних змін, сприяли утвердженню антиномічності й, навіть, потрапили "до тенет відносності та умовності" [180, 29]. Однак, за С. Хоружим, П.Флоренський все життя прагнув цілісності, прогнув повернення до Едему, а необхідними умовами цього повернення були суто релігійне світосприйняття і культ. Загалом, в своїй праці С. Хоружий, приділяючи особливу увагу в системі П.Флоренського метафізиці ікони та іконопису, акцентує на глибинному символізмі, на суто символічній основі його іконологічних міркувань. Російський філософ висловлює слухну

думку, стверджуючи, що “символ тут [у системі П.Флоренського] виступає як універсальна форма буття і едемське світоспоглядання тим самим констатується як символізм, світоспоглядання, засноване на символах...” [180, 22].

Деякі зауваження щодо іконології П.Флоренського ми можемо почерпнути і у російського філософа О.Б.Черткова в його праці “Православна філософія і сучасність: Критичний аналіз “метафізики вседності” і її роль в ідеології сучасного православ’я” [185]. Звісно, що при аналізі слід зважати на властивий тому часу (80-і роки) певний критицизм та ідеологічну упередженість автора. Однак, оцінюючи естетичний доробок П.Флоренського, О.Чертков демонструє врівноважений підхід, звертаючи нашу увагу на деякі істотні положення його естетичного здобутку. Зокрема, російський дослідник наголошує, по-перше, на необхідності вбачати в іконологічних судженнях П.Флоренського постійну присутність онтологічного зв’язку між образом (іконою) і її першообразом (Богом). По-друге, на думку О.Черткова, слід зважати у міркуваннях П.Флоренського на показ винятковості іконопису в системі образотворчого мистецтва, та, відповідно, на притаманність іконописцям особливого ореолу святості в порівнянні з митцями-ремісниками. По-третє, російський дослідник звернув увагу на особливе захоплення о. Павлом обґрунтуванням проблеми канонічності форм. Загалом міркування О.Б.Черткова відзначаються намаганням по можливості адекватно зрозуміти ідеї автора “Іконостасу”.

Проблемі простору і часу в літературі, зокрема в повісті М.Булгакова “Майстер і Маргарита” присвячується стаття П. Абрагама “Павло Флоренський і Михайло Булгаков” [1]. Автор наголошує, що деякі особливості світогляду Булгакова сформулювалися під впливом ідей Флоренського. Булгаков використовує концепцію Флоренського щодо вічного часу по відношенню до часу на Землі, який тече у “зворотному сенсі”. Письменник використовує також теорію уявностей, яка, за Флоренським, пов’язана з двома способами зображення, рухом від реальної – до сфери

нереальної, “подвійним простором”.

Для Булгакова важливе не тільки те, що зображується, але і те, як зображується. Спосіб зображення (символ) сприймається як безпосереднє зображення. Особливість роману складається з використання Булгаковим прийомів структури, яка акцентує геометричний простір – площини (гравюри), в літературному тексті, форма якого акцентує тимчасовість. Парадоксальним результатом того, що “форма” набула знакового характеру, є глибокий символічний характер тексту.

Н.К.Бонецька у статті “Російський Фауст і російський Вагнер” наголошує на метафізичній “іконній” природі картини М.Нестерова “Філософи” [20]. Автор розглядає теорію імені та ікони в інтерпретації двох богословів: П.Флоренського та С. Булгакова. Теорія ікони Булгакова демонструє тенденції його світогляду і особливості його “учеництва” щодо Флоренського. Н.К.Бонецька тлумачить природу духовного складу Флоренського як “фаустіанську”. У теорії ікони, зазначає автор, Флоренський виходить із свого досвіду – молитовного та споглядального спілкування з чудовими іконами Троїце-Сергієвого монастиря.

Л.П.Воронкова в статті “Світогляд П.О.Флоренського” [47] зазначає, що погляди П.О.Флоренського формувалися під впливом творчості Л.М.Толстого, лекцій Л.М.Лопатіна і С.М.Трубецького, які направили його релігійно-філософські пошуки до метафізики всеєдності Вл. Соловйова. Саме в університеті Флоренський зближується з молодими людьми, яким були не байдужі ідеї “богошукання”, оновленого богослов’я, серед яких були В.Ерн, С.М.Булгаков. Л.П.Воронкова наголошує, що однією з основних ідей своєї практичної діяльності Флоренський вбачав у тому, щоби здійснити синтез церковності і світської культури, поєднатися з церквою, але без усіляких компромісів, відтворити позитивне вчення Церкви і науково-філософський світогляд разом із мистецтвом. Магістерська дисертація Флоренського “Про духовну істину” згодом була опублікована під назвою “Стовп і утвердження істини” (1914). Висловлені ним ідеї породжували суперечки серед релігійно

настроєної інтелігенції, деякі з них одержали високі оцінки в богословських колах.

Флоренський залишив значну богословську і релігійно-філософську спадщину. Ним написано праці, присвячені церкві, розкриттю сутності релігійної віри, філософії, а також лекції з історії філософії: “Питання релігійного самопізнання” (1907), “Загальнолюдські корені ідеалізму” (1908). Культурологія П.О.Флоренського представлена в працях “Культ, релігія і культура” (1918), “Культ і філософія” (1918), “Філософія культу” (1922), “Іконостас” (1921-1922).

Вчення Флоренського повне суперечностей. При цьому він свідомо прагне виявити їх в області наукового мислення і в області релігії. Це знайшло відображення в розробленій ним на основі філософії Канта своєрідній концепції антиномізму. Думка про використання антиномії в богословських цілях зустрічалася в російській релігійній філософії того часу. Міркування про “антиномії християнського життя” висловлювали у своїх працях Б.П.Вишеславцев, С.М.Булгаков, Л.І.Пестов, В.Ерн. Але вони (крім Булгакова) використовували це поняття епізодично, в той час як в роботах Флоренського антиномії стають предметом спеціального і систематичного розгляду, перетворюючись в результаті в реалізовану методологію.

К.Кедров відзначає одну з найважливіших праць П.Флоренського „Уявність в геометрії” [81], за що був засуджений до вислання на Соловки. Ця праця була ударом по матеріалізму, який вважав матерію головною реальністю світобудови. Якраз ця реальність при світлових швидкостях стає нульовою, удаваною, а удаваності потойбічного світу набувають істинної реальності.

П.Флоренський навмисно відмовився від богословських і канонічних міркувань. Цінність праці полягає у тому, що залишаючись в межах фізики, геометрії і космології, автор повністю підтверджує і доказує істинність містичного християнського досвіду.

К.Кедров згадує “Іконостас” Флоренського і його вчення про зворотню

перспективу в іконописній традиції. Зворотня перспектива виникає на сферично вигнутій поверхні, яка ніби охоплює глядача. Плоскість ікони – це реальність. “Уявність – сферична ввігнутість, яка створюється поглядом і кистю художника. Це і є містичний простір, в якому людина присутня не в якості глядача, а як учасник подій, оскільки сфера залишається позаду глядача. Для Флоренського сферична вигнутість зворотної перспективи є справжньою реальністю, хоча і названа “уявною” [81]. Відповідно вченню Флоренського містичний простір ікони – не зображення раю, а його вмістилище. “Уявності – зримий рай” [81, 4-5].

Відомий дослідник С.Л.Кравець, член комісії зі спадщини П.О.Флоренського, у праці “Про красу духовну” [89] одним із перших в історії філософії зробив спробу викласти релігійно-моральні погляди російського філософа і богослова. Автор аналізує етичні переконання П.О.Флоренського, звертаючись як до його центральних філософських і богословських робіт, так і до автобіографічних спогадів, листів, невиданих архівних матеріалів. С.Л.Кравець показує нерозривний зв’язок теоретичних ідей П.О.Флоренського з практичними моральними принципами. Дослідник спадщини Флоренського погоджується з відомим мислителем В.В.Розановим та С.М.Булгаковим, які вважали, що духовним центром його особистості, тим сонцем, яким освітлювалися всі його дари, було священство.

На священстві П.О.Флоренського акцентує увагу П.В.Флоренський і підкреслює, що воно лежало в основі однієї із розгалужень роду Флоренських [177].

Ю.Асоян і О.Малафєєв в книзі “Відкриття ідеї культури” [11] прослідкували досвід російської культурології середини XIX і початку XX століть. Значну роль у розвитку російського символізму автори надають таким його теоретикам як А.Білий, Вяч. Іванов та П.Флоренський. Їх внесок у формування культурологічної парадигми гуманітарного знання виявився дуже істотним. Один з розділів присвячений символології П.Флоренського. Автори розглядають досвід конкретної метафізики в контексті символістської

культурології, теорію культури П.Флоренського, а саме: простір і культуру та зворотню перспективу.

Іконічність, за словами видатного російського філолога В.В.Лопакіна, явно або приховано завжди жила і живе в Церкві. Автор систематизує та актуалізує це питання.

Святі Отці вживали слово “ікона” у ширшому значенні, ніж ми звикли сьогодні. Весь світ – творіння Боже – вони сприймали як Божу ікону. Можливості використання поняття “ікона” стосовно різноманітних проявів церковного життя винятково й безмежно широкі: все ікона, все – іконічне.

З праць українських філософів варто згадати статтю Л.В.Янченко “Культурно-історичні витоки естетичних ідей сучасного руського православ’я”, опубліковану в журналі “Філософська і соціологічна думка” [194, 91-102]. У цій статті вона торкається серед інших питань також питання значущості іконологічного доробку П.Флоренського. При цьому аналіз іконологічних поглядів о. Павла Л.В.Янченко здійснює, цілковито базуючись на тезах його праці “Іконостас”. Зокрема, вона стверджує, що, “опріч звеличення ікони, піднесення її до “образу майбутньої доби”, звеличення іконописного канону як неперевершеного взірця малярської майстерності, в “Іконостасі” міститься й важлива думка про тотожність іконописного образу й філософського слова, рівноцінність іконописця і філософа” [194, 102]. Знову-таки, у статті Л.Янченко, як у багатьох російських філософів, зустрічаємо висловлювання про притаманну П.Флоренському абсолютизацію іконопису в порівнянні з іншими видами мистецтва і тезу про онтологічність іконописного образу.

Роль і місце ікони в релігійному комплексі визначає у своїх дослідженнях Ю.А.Калінін. Він розкриває психолого-раціональний характер впливу іконопису як на віруючих, так і не віруючих людей, розглядає ікону як культурно-естетичний феномен. Ю.А.Калінін в праці “Ікона в православному культурі: Естетико-атеїстичний аналіз” [78] звертається до творчості П.О.Флоренського. Він підкреслює, що беручи на озброєння філософсько-

ідеалістичні напрями, а також математичні методи дослідження іконопису, П.О.Флоренський доводить генетичну відповідність іконопису християнству взагалі і православ'ю зокрема.

Серед сучасних вітчизняних дослідників до естетико-культурологічної спадщини П.Флоренського звертається Л.В.Квасюк в своїй дисертації “Іконопис і словесність у культурі України XVI-XVIII століть: естетичний аспект” [80]. Зокрема, дисертант послуговується ідейними доробками П.Флоренського у розгляді ним ікони як духовного феномену та враховує в своєму аналізі особливості досліджень о. Павлом проблем художнього і релігійного канону, крім того, розкриває його тлумачення іконостасу як образного вираження літургії. Загалом, Л.Квасюк доволі високо оцінює іконологічну значущість П.Флоренського, визнаючи його пріоритетність серед фахівців російського сакрального мистецтва.

С. Гординський в “Українській іконі” [56] дає короткий загальний огляд давніших іконографічних періодів українського мистецтва. Він зазначає, що на всі зміни в українській іконографії різні історики мистецтва мають свої погляди. Одні вважають, що всі посторонні впливи корисно відбилися на іконографії, бо не давали їй застигати на одному місці і її оновлювали. Автор приводить і протилежну думку митрополита Андрія Шептицького, засновника Українського Національного Музею у Львові (1905р.). Ідеолог неовізантизму М.Бойчук вважає, що іконографічні традиції поєднали різні старі форми з усіма можливими стилями мистецтва, завжди намагаючись зберегти основні принципи ритму і гармонії, що властиві також безчасовому народному мистецтву України.

Відомі українські мистецтвознавці, лауреати Національної премії ім. Тараса Шевченка, професори В.А.Овсійчук і Д.П.Кривавич підготували книгу “Оповідь про ікону” [109], яка є першим в Україні такого типу виданням. На основі богословської, історичної, мистецтвознавчої літератури розкривається її походження, розвиток і місце в іконостасі. Ікона – складний твір, що має літургійне призначення й, водночас, є людським документом присутності часу

– це відкрите “вікно” в духовний світ минулого й у світ вічного буття.

Досконалі знавці українського малярства, європейських художніх стилів, водночас з повноцінним опрацюванням Біблії і Євангелія, при розумінні драматичного історичного процесу в Україні, зуміли розповісти про ікону не стільки з теологічного бачення, скільки про ікону в живому побутуванні українця. Розкриваючи шлях ікони в Україні, її стильові ознаки, фабулу, вчені простежили особливості становлення неповторності власного стилю, мистецької пластичності, колористики і особливо сюжетної канви.

У численних мистецтвознавчих дослідженнях ми також можемо віднайти широке послугування їх авторами ідеями естетичної й, зокрема, іконологічної спадщини П.Флоренського. На фоні цих досліджень аналітичністю і врівноваженістю в оцінці іконологічних здобутків П.Флоренського виділяються праці відомого російського мистецтвознавця, мислителя, фізика і математика, академіка Б.В.Раушенбаха. Йдеться, зокрема, про таке його фундаментальне дослідження як “Просторові побудови в давньоруському живописі” [122], в якому автор намагається розкрити природничо-наукові витоки геометричних особливостей давньоруського мистецтва – в першу чергу геометричне і психофізіологічне підґрунтя тих методів, за допомогою яких тодішні митці зображали на площині реальність тримірного простору. Звісно, що особливу увагу при цьому Б.Раушенбах приділяє з’ясуванню сенсу і значущості зворотної перспективи Цьому присвячений четвертий розділ його вищевказаного твору [122, 50-80]. З-поміж найбільш плідних ідей дослідження відзначимо прагнення автора обґрунтувати тезу, згідно з якою методи просторових побудов, поширені в добу Відродження і в часи Середньовіччя (в контексті їх порівняльного аналізу), були наслідком одних і тих же законів психології зорового сприйняття і геометрії. Подібне твердження дозволяє йому зробити висновок про існування деякої єдиної основи просторових побудов у багатьох видах образотворчого мистецтва ідейно різноманітних епох. Звідси, як наслідок, постає теза про рівність принципів художньої побудови ікони і видів

мистецтва Нового часу. При цьому автор наполягає на перевазі ікони над іншими видами мистецтва у багатстві та різноманітності способів їх зображень і просторових побудов. До речі, геометричні особливості просторових побудов у середньовічному малярстві Б.Раушенбах з'ясовує на підставі вивчення пам'яток давньоруського і візантійського мистецтва, особливо багато уваги приділяючи при цьому показу довершеності зворотної перспективи як методу зображення в іконописі над лінійною перспективою - домінуючим методом у мистецтві Нового часу. І в цьому відношенні Б.Раушенбах високо оцінює П.Флоренського за те, що він “подає критичний розгляд поширеної точки зору про те, що лінійна перспектива є єдино допустимою і висловлює припущення, що в залежності від ідейно-художніх завдань може змінюватися і система перспективи” [117, 52]. Звідси, на думку російського дослідника має сенс твердження П.Флоренського, згідно з яким “...візантійські художники користувалися зворотною перспективою усвідомлено з тієї причини, що вона дозволяла їм краще, ніж лінійна, вирішувати ідейно-художні завдання, які поставали перед ними” [117, 52].

Також Б.Раушенбах відзначає непересічну значущість у розробці П.Флоренським конкретного мистецтвознавчого питання про можливість ідеального відображення простору на площині. І в цьому відношенні неоціненна заслуга П.Флоренського, на його думку, полягає в тому, що, “...опираючись на досягнення математики кінця XIX ст. він [П.Флоренський] вказав, що принципово можливим є приведення кожної крапки деякого тримірного простору у взаємооднозначну відповідність з деякою крапкою площини картини” [117, 108].

Загалом, Б.Раушенбах доволі високо оцінює іконологічні здобутки П.Флоренського, поділяючи при цьому деякі його ідеї, як, наприклад, ідею про довершеність середньовічного мистецтва у багатьох відношеннях над мистецтвом Відродження чи тезу про виняткову значущість іконопису XVI століття з його домінантою – зворотною перспективою.

З-поміж праць конфесійно зорієнтованих дослідників, в яких можна

знайти деякі аналітичні викладки з проблем іконології П.Флоренського в першу чергу слід зазначити фундаментальне дослідження Л.О.Успенського “Богослов’я ікони Православної церкви” [141], публікація якого в 1960 році виявилася непересічною подією культурного життя російської діаспори. У цьому творі доволі обґрунтовано на підставі значного мистецтвознавчого матеріалу і церковних документів описується процес становлення іконопису від походження християнського образу до ікони в сучасному світі.

Л.Успенський на сторінках своєї праці виявляє дещо неоднозначне ставлення до іконологічного здобутку П.Флоренського. З одного боку, він відзначає доволі слушне й до того ж “правовірне” розуміння о. Павлом конкретних питань іконології, зокрема, питання про значення іконостасу чи пояснення появи перспективності й навіть пов’язаності становлення методу лінійної перспективи з процесом розкладу релігійного світосприйняття тощо. З іншого боку, Л.Успенський докоряє автору “Іконостасу” у відсутності в нього “живого церковного підходу до ікони (тобто її суто православного бачення)” [141, 390]. Так, на думку Л.Успенського “релігійні філософи, як, наприклад, священник Павло Флоренський, вбачають у той час в іконі іноді співзвучність платонівським ідеям та аристотелівській формі в якомусь сполученні з “християнством” [141, 390]. Натомість, Л.Успенський вважав, що проникнення в смисл і зміст православної ікони започаткував уславлений російський мислитель Є.Трубецькой у своїх статтях про руську ікону. Отже, Л.Успенський, високо оцінюючи іконологічні розробки П.Флоренського, радить обережно підходити до питання приналежності їх до православної традиції.

Згадаємо також і про доволі схвальну оцінку естетичного доробку о. Павла, яка міститься у доповіді викладача Московської духовної академії В.Іванова “Естетика священника Павла Флоренського” [68], присвяченій сотій річниці від дня народження видатного релігійного мислителя. На його думку, слід сприймати естетику о. Павла не лише як філософію і богослов’я краси, але і як виявлення внутрішнього духовного досвіду православного

подвижника на шляху процесу обожнення людини. При цьому православність П.Флоренського В.Іванов вбачає у розгляді ним мистецтва в сотеріологічному світлі, утвердженні ним істини канонічності церковного мистецтва та показі його нагадувального значення. Тому й не дивно, що російський богослов вважає П.Флоренського “зачинателем нової богословської дисципліни – пастирської естетики” [68, 76].

Що ж стосується іконологічного доробку о. Павла, то В.Іванов захоплено пише про те, як автор “Іконостасу” розкриває процес написання православної ікони, “показуючи всі його стадії як “пронизані конкретним, духовним смислом” [68, 77]. Загалом, на його думку, “... священник Павло Флоренський не має собі рівних у вмінні показати метафізичний смисл не лише іконографії, символіки кольору та лінії, але й самої технології мистецтва, розкрити заповітний смисл художньої мови ікони” [68, 77]. Отже, В.Іванов, високо оцінюючи іконологічний доробок о.Павла, наполягає, на відміну від Л.Успенського, на суто православному сприйнятті Флоренським феномену ікони.

Про іконологічний аспект творчості П.Флоренського згадує у своїй праці “Богослов’я ікони” [191] мистецтвознавець, викладач Загальнодоступного Православного університету І.К.Язикова. Автор навчального посібника відносить П.Флоренського до тих дослідників, які розглядали ікону як духовний феномен і доклали значних зусиль, щоб обґрунтувати духовну користь іконостасу [191, 40]. Зокрема, як вважає І.Язикова, “П.Флоренський як людина енциклопедичних знань і як вчений аналітик розглядав ікону на мікро– і макрорівнях. Він, “розділивши її на атоми” досліджує символічну мову ікони і водночас включає її як невід’ємний елемент філософії культу в загальний замисел Божий про світ” [191, 158-159]. Отже, у навчальному посібнику І.Язикової міститься схвальна характеристика значущості П.Флоренського як метафізика ікони, втім, без поглибленого аналізу його іконологічного доробку.

Узагальнюючи аналітичний огляд дослідницької літератури з проблем

філософії ікони П.Флоренського, доцільно зробити деякі зауваження. Насамперед, спеціального філософського фундаментального дослідження іконології о.Павла поки що немає. Серед праць, у яких більш-менш ґрунтовно висвітлюються деякі аспекти філософії ікони П.Флоренського чи навіть просто подається оцінка його іконології і які стали предметом аналізу в цьому дослідженні, виділяємо ті, які можна умовно (але обґрунтовано) поділити на певні підрозділи: перший – це праці яскраво вираженого дифірамічного, панегіричного характеру В.Бичкова і К.Ісупова, в яких, між іншими, акцентується естетичний аспект іконологічної творчості видатного релігійного мислителя; другий - праці Р.Гальцевої (й навіть С.Хоружого), виконані на високому філософському рівні, являють собою нігілістичний підхід до творчості П.Флоренського. При цьому і Р.Гальцева, і С.Хоружий не відкидають його іконологічних здобутків, вони просто доволі критично оцінюють їх роль у культурній перспективі людства. Подібний поділ авторських позицій свідчить, на нашу думку, як про складність і неоднозначність теоретичного доробку П.Флоренського, так і про недостатню його вивченість. Більш-менш врівноважений підхід до іконології Флоренського можна знайти в працях О.Черткова, Л.Янченко і Б.Раушенбаха. Утім, за винятком аналітичного за духом дослідження Б.Раушенбаха, праці О.Черткова мають переважно описовий характер.

Істотний внесок у вивчення просторовості в іконології і естетиці Павла Флоренського зробив відомий мистецтвознавець О.І.Генісаретський. Він детально аналізує цикл досліджень П.О.Флоренського під рубрикою “Аналіз просторовості” і наголошує на трьох основних тлумаченнях просторовості: онтологічному (світорозуміння – просторове розуміння), гносеологічному (іконічні категорії виражені не в матерії вербальної мови, а в матерії зримо-образної мови просторового розуміння. І третє основне тлумачення просторовості Флоренським може бути назване культурологічним. У ньому просторовому розгляду піддаються різні сфери і цінності культури [52, 44-49].

О.І.Генісаретський розглядає проблеми умобачення в іконології,

композиції і конструкції просторовості, іконологічне розкриття культурологічного тлумачення просторовості.

Серед праць конфесійно зорієнтованих дослідників слід відзначити твори Л.Успенського, В.Іванова та І.Язикової, у яких висвітлюються деякі аспекти іконології П.Флоренського. У цілому, праці цих авторів репрезентують позицію схвальної оцінки метафізики ікони о. Павла. Однак, у богословських за духом працях, на перший план висувається критерій православності іконології П.Флоренського. У цьому контексті, на відміну від В.Іванова та І.Язикової, які не сумніваються в православному характері бачення П.Флоренським феномену ікони, Л.Успенський вважає, що іконологія о. Павла в цілому не вписується в рамки церковної традиції, освяченої канонами Вселенських Соборів.

Отже, неоднозначність осмислення та суперечливість оцінок іконологічного доробку П.Флоренського, певна довільність трактувань філософсько-естетичних засад його концепції іконографічного символу свідчать про недостатній, в контексті сучасних реалій, ступінь розробленості (і використання) духовно-естетичної спадщини видатного мислителя, про наявність актуальних проблемних полів в її дослідженні.

Якщо спадок о. Павла досить докладно вивчений з богословських позицій (і відповідно – досить широко представлений в контексті сучасного православного богослов'я і православної, конфесійно зорієнтованої філософії), то присутність ідей П.Флоренського в сучасному загально-філософському, філософсько-естетичному дискурсі є набагато меншою, такою, що існує лише для досить вузького кола фахівців. Між тим, активне входження до побуту українського загалу релігійних цінностей (в т.ч. – і художньо-мистецького масиву, нагромадженого Церквою) сприяє і водночас потребує залучення до суспільного інформаційного обігу безумовно значущого філософсько-естетичного доробку П.Флоренського.

Для розкриття суті іконографічного символу в духовно-естетичній спадщині о.Павла та з'ясування сучасної значущості його концепцій

необхідно розглянути, з урахуванням теми дослідження, філософсько-естетичний зміст духовної культури часів Флоренського, роль і значення релігії в її конкретно-історичній формі буття та функції ікони у формуванні сакральної та світської духовності тих часів, функції, що впливають з подвійної (зовні даної, художньо-зображальної, та внутрішньої, духовної, ґрунтованої на Слові і в ньому розгорнутій історії) природи ікони. Саме ця подвійність перетворює ікону на символ, на знак Слова, в якому в гранично стислому вигляді є присутнім Буття у всіх його доступних для чуттів (і почуттів) людини вимірах – часу і простору, добра і краси, отже, у кінцевому підсумку ікона виступає як символ Буття і водночас – буття людини, розуміння ікони (в герменевтичному сенсі цього поняття) дає змогу співвіднести тимчасове й вічне, мирське й надмирське; співвіднести, аби переконатися у їх невідповідності, протилежності (візантійський канон) або в їх єдності, нерозривності, взаємодоповнюваності.

1.2. Іконологічний аспект естетико-культурологічних поглядів П. О. Флоренського

Особливе місце займають естетико–культурологічні ідеї Павла Флоренського переважно в іконологічному аспекті. Стверджується властива поглядам філософа естетичність, виявляється наслідком творчого осмислення ним певних філософсько–богословських та культурологічних концепцій (неоплатонізм, патристичні уявлення про образ, соціологія, символізм).

Привабливість естетики та іконології П. Ф. Флоренського у своєрідному баченні ним феномену мистецтва як „свідчення про світ духовний”. В основу подібного уявлення про мистецтво покладені: теорія антиномізму (гносеологічний рівень осмисленості), вчення про Софію (онтологічний рівень), концепція сновидіння (психологічний рівень), „бачення краси”, чи красотолюбіє (містичний рівень), концепція культу (т. зв. соборний рівень). Таким чином, естетичне ніби вплетене в його філософські та культурологічні міркування, звідси й нерозривність його естетики (а значить й іконології) від гносеології, онтології, психології, містики й навіть аскетички, з’ясованих крізь

призму православного бачення.

Філософські ідеї П.Флоренського в галузі естетики пронизують всю його творчість, хоча спеціальних праць він не залишив. Його естетична позиція має значення у зв'язку з проблемами культури, яку він розглядав як “цільову і міцно пов'язану систему засобів до здійснення й розкриття деякої цінності, яка приймається за основну і безумовну, тобто служить деякому предмету віри. Ця віра визначає “кути зору на все буття, як воно співвіднесене з людиною” [27, 75]. Звернення Флоренського до надлюдських, божественних витоків духовних цінностей було прагненням обстояти духовну цінність і значущість загальнолюдських форм культури, протистояти їх знеціненню.

У П.Флоренського відсутня чітко сформульована і послідовно викладена естетична система. Естетичне для нього не яка-небудь локалізована сфера буття. Для Флоренського, як і для головної лінії традиційного православ'я, - це якась енергія, що пронизує все буття, майже тотожна духовності, яка практично не піддається формалізації, тобто словесному та систематичному виразу. Тому сьогодні естетика Флоренського, як і всього історичного православ'я, може бути реконструйована з більшою або меншою мірою точності на основі глибокого вивчення всієї його духовної спадщини.

Протиставляючи своє розуміння “естетичності” концепції К.Н.Леонтьєва, П.О.Флоренський чітко сформулював власну естетичну позицію: “Якщо для К.Н.Леонтьєва «естетичність» є лише оболонка, найбільш зовнішній з різних «подовжніх» шарів буття; а отут – вона не один з багатьох подовжніх шарів, а сила, пронизуюча всі шари поперек. Там краса далі усього від релігії, а отут вона найбільше виражається в релігії. Там життерозуміння атеїстичне чи майже атеїстичне; відразу – Бог і є Вища Краса, через належність до якої усе робиться прекрасним ... І, тоді як у Леонтьєва краса майже ототожнюється з геєною, з небуттям, зі смертю, у цій книзі краса є Краса і розуміється як Життя, як Творчість, як Реальність” [27, 114]. Тут не місце вдаватися до полеміки з о. Павлом із приводу його, на наш погляд, розпливчастої оцінки “естетизму” Леонтьєва, оскільки трагізм життєвої і

теоретичної позиції Леонтєєва полягав в усвідомленні того, що естетичне, з одного боку, несумісне з релігійним почуттям, а, з іншого боку, без нього саме життя людське неможливе [27, 114]. Однак для нас розуміння естетичного самим Флоренським в контексті нашого дослідження є цікавим чітко вираженим, гранично відкритим та однозначним.

При такому, взагалі нетрадиційному для новоєвропейської свідомості, розумінні естетичного природно очікувати й настільки ж нетрадиційний погляд на мистецтво. З аналізу багатої духовної спадщини П.О.Флоренського випливає, що ці очікування мають певний сенс. Це пояснюється незвичайною й нетрадиційною філософією й естетикою російського релігійного мислителя, представленою лише у світлі західноєвропейського мислення.

У полі культури, яскравим представником якої на початку нинішнього століття був Флоренський, його світогляд не виходив за межі філософських традицій того часу. Серед численних тогочасних ідей він виділяв значущі й на основі їх розробляв окремі положення православної доктрини, підводячи під них фундамент західноєвропейської культури і науки.

Флоренський був видатним теоретиком східноєвропейської культури. Його погляди ґрунтувалися на філософській спадщині античної Греції і раннього християнства, Візантії, Стародавньої Русі й на філософії ікони кінця XIX - початку XX століття в руслі православної культури. Саме на багатовікових релігійних, філософських та естетичних традиціях православ'я Павло Флоренський створює естетику неоправослав'я.

Однак, щоб адекватно зрозуміти й інтерпретувати естетичні погляди П.Флоренського, необхідно детально розглянути й проаналізувати його провідні філософсько-богословські та культурологічні концепції.

Головна ідея філософії мистецтва о. Павла - «духовність, тобто, продовжуючи традиції древнього православного мислення, він розумів мистецтво як усяке «свідчення про світ духовний» [27, 115]. За П.О.Флоренським ці свідчення різноманітні, але більшість з них мають, на відміну від західноєвропейської філософії, позапонятійний і невербальний

характер. А там, де ця філософія виходить на рівень словесного вираження, для західноєвропейського мислення сприймається нетрадиційною, тобто глобальним антиномізмом і парадоксією, які іноді доходять у своїй загостреності й алогізмі до формально-логічного абсурду. Це суперечить західноєвропейському тлумаченню філософії істини.

На гносеологічному рівні свідчення про Істину П.Флоренський виражає в деяких антиноміях. На буттєвому (онтологічному) рівні посередником між духовним і матеріальним світами виступає Софія. Свідком першого світу на рівні душі (чи психологічному) посередником є сон. На індивідуальному рівні у сфері релігійного життя свідчення здійснюється в містичному досвіді, в баченні краси (в тому числі і в мистецтві). На соборному рівні, тобто кафолічному, посередником є церковний культ, зокрема, мистецтво та живопис.

Мистецтво, за Флоренським, у своїй межі – одна із форм вираження в нашому емпіричному світі вищої абсолютної Істини, тобто Бога, і до нього в тому чи іншому ступені належить чимало загальних і конкретних уявлень о. Павла про Істину й про істини, які є приватними формами вираження Абсолюту. Тут важливо відзначити, що для православної свідомості ці форми розуміються не як порожні судини, призначені для будь-якого змісту, і не як довільний умовний знак, а як похідне істини. Вона внутрішньо і зовнішньо відбиває сліди цього змісту. Про це П.Флоренський писав так: “Форма істини тільки тоді і здатна містити свій зміст, - Істину, - коли вона якось, хоча б символічно, має в собі щось від Істини. Іншими словами, істина необхідно повинна бути емблемою якоїсь основної властивості Істини. Чи, нарешті, будучи тут і тепер, вона повинна бути символом Вічності” [27, 117].

Життя різноманітне й наповнене суперечностями, розв’язання яких можливе тільки на рівні абсолютного буття. Про це наголошував М.Бердяєв, зауважуючи, що сутність божественного полягає в кінцевому єднанні всього різноманітного й суперечливого. Тому, на його думку, описати адекватно світ і життя в цілому в їхній сутнісній єдності на вербальному рівні можна лише за

допомогою антиномій [175, 556]. Але оскільки, враховуючи твердження Флоренського про те, що форма істини повністю має відповідати її змісту, то доцільно вважати, що подоланню протиріч чинить опір розумова логіка. Проте християнство, особливо православ'я, послідовно й неухильно стверджувалося в істинності саме такого підходу до пізнання. Якщо звернутися, наприклад, до “Послання (апостола Павла) до римлян”, до “Ареопагітики” або до візантійської містики чи до праць Флоренського, то можна помітити головні віхи розвитку східнохристиянського світу [176, 165-173]. Так, о. Павло, аналізуючи весь розвиток православної системи пізнання в контексті істини зазначає: “Теза й антитеза разом утворюють вираження істини. Іншими словами, істина є антиномія, і не може не бути такою” [175, 163].

Для нашого дослідження теорія антиномізму Флоренського важлива тим, що він вбачає в антиномії сутнісний аспект релігійного переживання, навіть - самої віри, а, отже, й культового мистецтва. “Антиномії, - писав він, - це конститутивні елементи релігії, якщо мислити про неї розсудливо. Теза й антитеза, як основа, сплітають саму тканину релігійного переживання. Де немає антиномії, там немає і віри” [175, 163]. На думку о. Павла, невимовні релігійні переживання на словесному рівні тільки і можуть бути виражені за допомогою антиномій, тому “уся церковна служба, особливо ж канони і стихири, переповнені цією безперестану киплячою дотепністю антиномічних зіставлень і антиномічних тверджень. Протиріччя! Воно завжди таємниця душі - таємниця молитви і любові. Чим ближче до Бога, тим виразніше протиріччя. Там, у горному Єрусалимі немає їх” [175, 158]. Отже, антиномізм - одна з характерних рис культового мистецтва, що свідчить про причетність цього мистецтва до Істини.

Естетика Флоренського невід’ємна від його онтології й гносеології, а естетичний феномен у ній – це похідна від самого буття й пізнання. Акт пізнання для нього (як і для всього православ'я) - це не тільки гносеологія, тобто генерування певного ідеалу, але й онтологія. “Пізнання, - писав він,

опираючись на патристичну традицію, - є реальний вихід, який пізнається із себе чи, що те ж, - реальне входження пізнаваного до того, що пізнає, - реальне єднання того, що пізнає і пізнаваного. Це основне й характерне становище всієї російської і, взагалі, східної філософії". Пізнання розуміється Флоренським не як односпрямована активність суб'єкта пізнання, але як рівне зустрічне прагнення суб'єкта й об'єкта, як "живе моральне спілкування особистостей, кожна з яких одна для одної служить і об'єктом, і суб'єктом" [176, 23]. Отже, йдеться не про якесь часткове пізнання, наприклад, природничо-наукове (окремих сторін буття) чи філософське (законів мислення тощо), а про граничне, повне й абсолютне пізнання Істини в її повноті і сутнісних підставах. Для християнства, за Флоренським, на межі людського пізнання ця Істина зосереджена в особистісному трипостасному Богові.

Отже, пізнання Істини мислиме тільки як реальне єднання з нею, що можливо лише, за словами Флоренського, через приналежність людини, через обожнення її, через надбання любові, як "Божественної сутності", тобто через реальну зміну самої істоти людської, переходу її в іншу якість - саме в якість об'єкта пізнання. І, можливо, цей сакральний стан вищого пізнання є лиш станом любові. Таке пізнання розуміється Флоренським як сама любов. "У любові і тільки в любові, - пише він, - мислиме дійсне пізнання Істини" [176, 23]. Отже, о. Павло категорію любові розуміє не з психологічного кута зору, а з винятково онтологічного. Тобто реальне злиття суб'єкта й об'єкта пізнання внаслідок їх перетворення й обожнення є тотожним входженню пізнаваного в те, що пізнає.

Цей цілісний сакральний акт "пізнання-любові-предійснення" має три грані - гносеологічну, етичну й естетичну. Вони утворюють онтологічну цілісність. "Те, що для суб'єкта знання є істиною, то для його об'єкта - любов'ю до нього, а для споглядального пізнання (пізнання суб'єктом об'єкта) - красою" [176, 23].

У розумінні Флоренського метафізична тріада - Істина, Добро і Краса є

однаковими сторонами буття, одним початком, тобто духовне життя, розглянуте під різними кутами зору. Духовне життя, яке має осередок у суб'єкті пізнання, є Істиною. Вона розуміється як “безпосередня дія” об'єкта пізнання і є Добро. Краса ж, на його думку, є споглядальною й випромінювальною [176, 24].

На рівні індивідуального релігійного досвіду щирими споглядальниками і творцями краси є ченці - живі свідки світу духовного. Саме тому, вважав о. Павло, “святі отці називали аскетичку не наукою і навіть не моральною роботою, а мистецтвом-живописом, мало того, мистецтвом і живописом за перевагою, - “мистецтвом з мистецтв”, “живописом з живописів”. Головний плід і ціль цього мистецтва - особливе знання, яке не формалізується. “Споглядальне бачення”, що, на відміну від теоретичного знання - філософія (любові до мудрості), іменується любов'ю до краси - філокаліа (любо-красе”). Саме тому збірники аскетичних створінь називалися “Філокаліями”. О.Павло вважав, що російський переклад їх як «Добротолубіє» не дуже вдалий. Точніше було б називати ці твори терміном “Красотолубіє” чи розуміти як добро в древньому “загальному значенні, що означає скоріше красу, ніж моральну досконалість” [176, 99]. І в примітці він доповнює: “Безсумнівно, що в понятті “Добротолубіє”, як і в грецькому філокаліа, основний момент художній, естетичний, але не моральний” [176, 99].

“Красотолубіє” не тільки відкриває аскету особливе бачення, але й реально залучає його до краси. Аскетика, вважав Флоренський, “створює” не стільки “добру”, скільки “прекрасну” людину. У цьому її специфіка. Відмітною рисою святих подвижників була не їхня “доброта”, що буває й у людей грішних, “а краса духовна, сліпуча краса променистої, світлоносної особистості, грубій і плотській людині ніяк недоступна” [176, 99]. Наука “Красотолубія” дає змогу людині досягти перетворення плоті, знаходження первозданної краси ще в цьому земному житті. Обличчя подвижника реально стає “світлоносним лицем”, з нього виганяється “усе невиражене, недокарбоване” і воно “робиться художнім портретом себе самого, ідеальним

портретом, проробленим з живого матеріалу найвищим з мистецтв, “мистецтвом мистецтв”. Подвижництво є таке мистецтво. Це обличчя вражає усіх своїми сяйвом і красою, що несуть зовні “внутрішнє світло” подвижника. Отже, о. Павло реальний процес творення краси ототожнює зі святістю. Саме в цьому він вбачав один з головних предметів естетики.

Аскетизм, за П.Флоренським, не заперечує видимої красу світу, тварини, тіла людського, але вбачає в ній сліди первісної краси, неосяжну розумом мудрість Творця. Флоренський наводить приклад розповіді Іоанна Лествичника про аскета, який розчулився до сліз, побачивши прекрасне жіноче тіло і загорівся ще більшою любов'ю до Бога - Творця цієї краси. Отже, зробив висновок о. Павло, мета подвижницького життя - досягнення “нетління й обоження плоті через надбання Духа”, одним зі свідчень знаходження якого є дарунок бачення краси. Звідси “ціль устремління подвижника – сприймати усю тварину в її первісній переможній красі. Дух Святий відкриває себе в здатності бачити красу живої істоти. Це означало б “воскреснути до загального воскресіння” (цитата з Іоанна Лествичника. - В.Б.) або передбачити останнє Одкровення - Утішника” [176, 310].

Отже, чернечий подвиг має увінчатися надбанням Святого Духа, який просвіщає і перетворює людину духовно і фізично, робить її прекрасною й здатною до сприйняття краси. “Духоносна особистість прекрасна, - писав Флоренський, - і прекрасна двічі. Вона прекрасна об'єктивно, як предмет споглядання для навколишніх; вона прекрасна й суб'єктивно, як осередок нового, очищеного споглядання навколишнього”. Подвижник, отже, є одночасно і об'єктом, і суб'єктом естетичного. Шляхом аскетичного подвигу він перетворив самого себе, і в ньому відкрилася для його споглядальників “прекрасне первозданне творіння”. З іншого боку, і “для споглядання святого” у процесі його духовної освіти відкривається первісна краса універсуму. Він сам являє собою красу, перебуває в красі і споглядає красу. Таке, на думку о. Павла, буття істинного члена Церкви, тому що “церковність є красою нового життя в Безумовній красі, - Духу Святого” [176, 321].

Святий подвижник, реально прилучаючись до життя в “безумовній красі”, фактично ще при житті переборює межу між двома світами універсуму: дольнім і горнім; і робить він цю найскладнішу онтологічну метаморфозу на рівні естетичного - на шляхах любові до краси - філокалії. Про висоту і значущість цієї акції свідчить хоча б той факт, що, за Флоренським, подвижник у такий спосіб піднімається фактично на рівень Софії, тому що вона і “є первозданним єством творіння, творчою любов'ю Божою”, об'єднуючою всіх істот світу з Богом у космічну всеєдність; вона – “істинне Створіння - або створіння в Істині” [176, 321].

На рівні індивідуального сходження душі до невидимого світу Флоренський указує на сновидіння, які існують десь на грані двох світів, одночасно розділяючи і з'єднуючи їх. О.Павло розрізняв два види сновидінь: вечірні і передранкові. Перші носять переважно психофізіологічний характер, тобто відображають враження, які нагромадилися в душі протягом дня; другі - містичний, “тому що душа наповнена нічною свідомістю”, досвідом відвідування небесних сфер. Перші виникають при сходженні душі від дольного світу до горнього і є образами і символами щойно залишеного світу; другі – символом небесних бачень.

Подібний процес відбувається при будь-якому переході зі сфери в сферу. Зокрема, і в художній творчості, коли душа підноситься з грішної землі у світ горній, споглядає там “вічних ноуменів речей” і наповнена знанням неминущих істин, повертається назад. Тут її духовний досвід наділяється символічними образами, які, будучи закріпленими в тій чи іншій матеріалізованій формі, виявляють художній твір. Майже в повній відповідності з популярною на початку ХХ століття теорією З.Фрейда Флоренський робить висновок: мистецтво є плотським сновидінням.

У мистецтві (художності) П.Флоренський розрізняє два роди образів. Перший - образи сходження з дольного світу в горній – “це відкинений одяг денної суєти, накип душі, яка не має місця в іншому світі”, духовно порожні елементи нашого земного існування. Художник помиляється, коли приймає їх

за щирі одкровення і прагне фіксувати у своїй творчості. Другий - “образи сходження - це скристалізований на границі світів досвід містичного життя”. Він, за твердженням П.Флоренського, має лежати в основі істинного мистецтва.

П.Флоренський розвиває (і одночасно в чомусь полемізує) безсумнівно відому йому естетичну концепцію “схід – сходження” поета-символіста В’ячеслава Іванова. Уперше вона була викладена ним у статті “Про сходження”, опублікованої в 1905 р., тобто в період активних контактів молодого Флоренського із символістами. В естетиці Іванова сходження від земного до небесного поєднується з переживанням піднесеного й трагічного, а сходження “зводить на нас зачарування прекрасного”. Сходження - це розрив і розлука з земним, яке органічне нам і “земноводним”, а вищу Красу ми можемо сприйняти “тільки в категоріях краси земної. “Краса християнства - краса сходження”. Усяке естетичне переживання, вважав В.Іванов, “викидає дух із граней особистого. Захоплення сходження затверджує надособисте. Сходження, як принцип художнього натхнення (за висловом О.С.Пушкіна), звертає дух до позаособистого” [68, 75].

В естетиці Флоренського сходження практично втрачає своє позитивне естетичне значення. Як би сильно мистецтво сходження не діяло на сприймаючого, а “порожня подоба повсякденного життя”, тобто натуралізм дає “уявний образ дійсності”. Навпаки, мистецтво сходження - це символізм, або втілення в образах істинного духовного досвіду. Тільки таке мистецтво виражає Істину, адже воно глибоко реалістичне й гідне поваги. До нього о. Павло відносив візантійський і давньоруський живопис, звертаючи особливу увагу на іконопис. Саме тому ікона, за Флоренським, виступає доказом буття Божого. Він впевнений, що з усіх філософських доказів найбільш переконливою є Трійця Рубльова, тобто Бог [68, 75].

Західноєвропейське релігійне мистецтво, особливо періоду Відродження, Флоренський вважав псевдо-мистецтвом, оскільки воно відображало лише оболонку речей, не враховуючи їхню глибинну сутність.

Це - натуралізм, у якому відбивається імітація почуттєвої дійсності та нікому не потрібного копіювання буття. Однобічна категоричність його оцінки очевидна. Проте в історичному контексті вона має адекватно розумітися нами. Загальновизнано, що мистецтво Відродження в творах кращих своїх представників аж ніяк не обмежувалося “імітацією” видимої дійсності, хоча воно й справді відкрило шлях до натуралізму XIX століття й фотореалізму сучасності та відродило пізньоантичні ідеали ілюзійності і дублювання видимої предметності на картинній площині. Саме цим воно спрямувало живопис на свідомо тупиковий шлях. Це з'ясувалося лише наприкінці XIX - початку XX століття. Від такого напрямку у свій час засобами провидіння відмовилося середньовічне (особливо візантійське і давньоруське) мистецтво, начебто передчуваючи появу фотографії, тобто можливості механічної фіксації видимого вигляду предмета.

Не вдаючись навіть до глибокого аналізу мистецтва того часу, можна помітити, як раптом глибоко збіглися остаточні висновки православної естетики, щодо досвіду візантійсько-давньоруської художньої практики, яка історично розвивалася на ідеях неоплатонізму, патристики. Це стало передумовою для виникнення духовного за змістом постсезанівського європейського мистецтва. Його особливості й змістовні лінії найповніше сформулював ще в 1910-і роки видатний живописець Василь Кандинський у книзі “Про духовне в мистецтві” [79, 79]. Його погляди сформувалися під впливом давньоруського мистецтва. Але поряд з цим у нього виникали ідеї сезанізму та європейського символізму. Ці ідеї мали обмаль спільного з російською іконою й православ'ям в цілому.

На початку XX століття на російському ґрунті та на головних тенденціях європейського художнього авангарду формувалася православна філософія мистецтва. Цей період став завершенням естетики романтизму й символізму. Він характеризувався спрямованістю до духовності в мистецтві, до пошуків сутнісного, ідеального, надсвітowego, абсолютного і до шляхів його найбільш адекватного вираження в художній матерії. Західноєвропейське

художньо-естетичне мислення, пройшовши з часу Ренесансу складний і небезплідний шлях служіння дольному світу, до кінця XIX століття раптом знову відчуло тугу за абсолютною духовністю і спробувало повернутися до неї в теорії і практиці багатьох відомих представників авангарду початку XX ст. [79, 58].

Отже, щире мистецтво виникає тільки при сходженні душі з горнього світу, коли вона здатна ще запам'ятати сприйняті там ідеї, лики речей у символічних образах, які за своєю сутністю були не лише знаками. Мистецтво в розумінні Флоренського не є психологічним, а – онтологічним. Воно зорієнтовано на “одкровення прототипу”, на виявлення нової, досі незнані нами реальності. Художник не складає образ, не накладає фарби на полотно, а, навпаки, з допомогою їх “розчищає” “записи духовної реальності”, тобто ті нашарування, якими матеріальне життя закрило справжні лики речей [79, 105].

Поняття лику відіграє важливу роль у філософії мистецтва Флоренського, тому що дійсне мистецтво покликане не копіювати видимі минуші “обличчя” світу, але під ними виявляти їхні неминущі лики - деякі сутнісні ізоморфні підстави речей. Під ликом о. Павло розумів “найчистіше явище духовної форми, звільнене від усіх нашарувань і тимчасових оболонок, від усякої обгортки, від усього напівживого...” [79, 105]. За своїм змістом це визначення сходиться на філософському рівні до ідеї Платона, а на естетичному - до форми Аристотеля й до платонівського поняття внутрішнього ейдосу як основи мистецтва.

Сам о. Павло зближав лик з “першовиявом” (Urphaenotum) Гете [79, 58], з одного боку, а з іншого боку - явно спирався на патристичні уявлення про первісний задум світу і людини в лику Бога. Лик - це той ідеальний видимий вигляд речі або людини, у якому вони замислені Богом. У цьому вигляді людина воскресне для вічного життя. У святих їх лики проступають крізь обличчя ще при житті і втілюються художниками на іконах [там само]. Ікона, як ми побачимо далі, - це і є відтворення лику за допомогою художніх

засобів. За Флоренським все мистецтво повинне прагнути до виявлення ликів. “Ціль мистецтва - подолання чуттєвої видимості, натуралістичної кори випадкового, і прояв стійкого й незмінного, загальноціннісного й загальнозначущого в дійсності” [79, 105].

Мистецтво осмислюється о. Павлом як одна з достатньо досконалих форм людської творчості, як “найближчий приклад” вищої діяльності, “найбільш творчого мистецтва” - теургії (чи феургії, у транскрипції Флоренського). Феургія - «мистецтво Богодіяння» - розуміється російським мислителем у душі його попередника В.Соловйова, але вербально виражається так: “Завдання повного перетворення дійсності змістом і повної реалізації в дійсності змісту” [79, 105]. Це та цілісна людська діяльність, яка складала основу культури в найдавніші часи. Вона уявляється о. Павлом як “східці”, начебо Бог сходить у світ і просвітлює матерію, перетворює речовину. Цими “східцями” людина ніби піднімається на небо. Пізніше культура, як щось єдине і цілісне, стала розпадатися на окремі діяльності, феургія звузилася до обрядових дійств і культу. Мистецтво стало одним із специфічних різновидів діяльності, яке найбільшою мірою зберегло в собі образ і зміст феургії. Воно - джерело енергії духу, сама ж енергія безперестанно струменить й вібує, яка постійно знаходить своє адекватне втілення в матерії, в речі.

Флоренський розрізняв три основних види людської діяльності: практичну, теоретичну і літургійну. Перша є наслідком виробництва речей, чи «інструментів-машин» у широкому значенні; друга - вироблення теорії чи “понять-термінів”; третя – творить “святині”. Що ж стосується мистецтва, яке в загальному своєму змісті розуміється як “здатність втілювати в матерії”, то о. Павло не відносить його до самостійної діяльності, а розуміє як необхідну сторону “усякої діяльності: і теоретичної, і практичної, і літургійної”. Теоретична і літургійна діяльності не можуть обійтися без мистецтва слова, практична і літургійна - без образотворчих мистецтв тощо. Мистецтва, у свою чергу, не можуть обходитися без зазначених основних форм діяльності. Тому Флоренський і пропонує розглядати мистецтво в теоретичному плані не як

самостійну діяльність, а “як якість, як характеристику трьох діяльностей”, підкреслюючи при цьому те, що “глибше всього і яскравіше всього ця якість виявляється в сфері літургійній” [79, 108].

Флоренський серйозно ставився до “образотворчих мистецтв”, тому й присвятив їм цілу низку спеціальних робіт. У його розумінні твір мистецтва - цілісний організм, у якому все пов'язано функціонально і не має жодного непотрібного для цілого елементу. Окремо елементи не мають самостійного значення, але підпорядковані цілому і тільки з позиції цього цілого визначається їхнє художнє значення. Колір, форма, лінія, світло, звук, образ тощо у творі мистецтва повинні сприйматися й оцінюватися лише у взаємозв'язку один з одним і як підпорядковані цілому, переконаний Флоренський.

Звідси випливає, що в процесі створення художнього твору форми усіх вхідних у нього елементів набувають визначеної деформації, щоб у сукупності виникла вища форма цілісного твору. Флоренський вважав, що з твердих форм, не здатних “згинатися пристосовницьки до задачі, цілого”, не може виникнути справжній твір мистецтва. При цьому зміна форм окремих елементів здійснюється таким чином, що під час сприйняття ми відчуваємо його пружність. Ми маємо відчувати первісну форму елемента (Флоренський мав на увазі, як видно, будь-яке мистецтво, крім суто абстрактного) і бачити, як вона змінилася (але чинячи опір) під впливом сили цілого [27, 138]. Унаслідок цього в справжньому художньому творі кожен елемент зберігає пам'ять про свою первісну форму і сліди впливу на нього творчої енергії художника.

Для Флоренського твір мистецтва не просто цілісний, але й живий організм. Колись створений, він живе в культурі багато століть, адже є не мертвою річчю, музейним експонатом, а вічним джерелом, що б'є струменем самої творчості й пульсує, переливчастими квітами життя, хвилюючою енергією творчого духу.

Позиція о.Павла цілком збігається з відповідними поглядами на

мистецтво В.В.Кандинського. Так, у книзі “Про духовне у мистецтві” (1911р.) художник писав про мистецький твір як про “живу істоту”. Відокремившись від автора, стверджував він, художній твір знаходить самостійне життя, тобто стає ніби особистісним, самостійним, духовно дихаючим, має реальне життя і є істотою [79, 138]. Отже, художній твір, на думку обох мислителів, має активні творчі сили, живе й бере участь у формуванні духовної атмосфери.

За Флоренським, для повноцінного життя твору мистецтва, для його “художнього буття” необхідні особливі умови, як правило, не музейні. Художній твір найповніше виявляє себе в умовах, максимально наближених до тих, у яких він виник. Так само як і відомий мистецтвознавець початку ХХ століття П.П.Муратов, о. Павло вважав, що антична пластика як художній феномен може жити тільки під небом Еллади, відкрита сонцю, дощу і вітрам, в атмосфері грецького неба, повітря, землі, а не в Берлінському чи Лондонському музеях. Подібним же чином міркував він і про ікону: її дійсне життя можливе не в музеї, а лише в діючому храмі.

П.О.Флоренський акцентував на вкрай важливій, актуальній, дискусійній і тепер проблемі про умови функціонування твору мистецтва в культурі (особливо мистецтва минулого в культурі наступних епох). Вона хвилює сьогодні культурологів, мистецтвознавців, естетиків та музеєзнавців. Від її успішного розв’язання багато в чому залежить ступінь ефективності використання духовного потенціалу мистецтва минулого сучасною культурою.

Мету мистецтва Флоренський бачив у перетворенні почуттєво сприйманої дійсності для виявлення її сутнісних основ. Дійсність же розумілася ним як “особлива організація простору”, тому головне завдання мистецтва він вбачав у тому, щоб “переорганізувати простір, тобто організувати його по-новому, влаштувати по-своєму”. Під цим кутом зору вся культура уявляється о. Павлом “як діяльність організації простору”. При цьому під час організації простору наших життєвих відносин відповідна діяльність називається технікою (мається на увазі рівень практичної

діяльності). Роботу просторового уявлення можна зіставляти з науковою діяльністю, з філософією (відповідно до ранньої класифікації - теоретична діяльність) [152, 188]. Нарешті третій вид діяльності умовно розташований між першими двома. Простір її, як і простір техніки, - наочний. Вони не допускають життєвого втручання - простору науки і філософії. Організація цих просторів, за Флоренським, називається мистецтвом [152, 188].

Художній простір постійно привертав увагу Флоренського. Він глибоко відчував його в кожному творі мистецтва, вбачаючи у ньому основу цілісності і самоцінності. Однак не мистецькі побудови художника, не довільну гру творчих здібностей людини бачив він у ньому, а самовияв сутності, що прагне до контакту зі світом, що існує поза нею, за посередництвом художника [152, 188].

У просторі твору мистецтва Флоренський прозрівав явище активної “духовної сутності” у почуттєво сприйнятій формі. “Простір, простір художнього твору, - писав він, - цей замкнений у собі світ, виникає через відношення духовної сутності - до іншого. Простір породжується самопроявом сутності, він є світло від неї, і тому будівля простору в даному творі виявляє внутрішню будівлю сутності, є проекція його і виразне про нього оповідання” [152, 188]. Множинністю духовних сутностей, що прагнуть до самовияву, визначається і багатозначність видів і форм художнього простору.

Отже, мистецтво відрізняється від інших видів діяльності особливим способом організації (чи переорганізації) простору. При цьому всі види мистецтва мають деякі загальні прийоми організації простору за метром, ритмом, мелодією, зоровими образами. Вони відрізняються один від одного за принципом просторовості. З цього випливає, що живопис і графіку слід вважати мистецтвами; поезію і музику за своїм змістом наближати до науки й філософії; архітектуру, скульптуру і театр - до техніки.

В організації художнього простору, вважав Флоренський, музика і поезія мають надзвичайну свободу (за його словами, музика є безмежною).

Вони можуть створювати які завгодно простори завдяки тому, що значну частину творчої роботи художник перекладає на слухача (чи читача). Поет, як правило, дає формулу простору, а читач (чи слухач) повинен сам відтворити образи, відповідно до яких і утвориться простір даного твору. Це завдання багатозначне і дуже важке, тому автор знімає із себе відповідальність, якщо читачу не вдається добрати наочні й цілісні образи. Наприклад, відомі твори Гомера, Шекспіра, Данте, Гете жадають від читача надзвичайних зусиль у співтворчості, що під силу далеко не кожній людині. Отже, у свідомості Флоренського постають багаті й складні простори творів геніальних поетів. Ці простори розпадаються на дрібні, не зв'язані одна з одною області і художнє ціле вислизає від його сприйняття.

Ще більшу свободу в організації художнього простору має музика. Вона “як алгебра, дає формули, здатні заповнюватися змістами майже безмежно різноманітними” [152, 189]. Театр, навпаки, припускає значно меншу активність глядача. Ще міцніший простір мають архітектура і скульптура. Десь посередині між тими й іншими видами мистецтва знаходяться живопис і графіка. Отже, просторовість, за Флоренським, вкрай важливий принцип класифікації мистецтв. З'ясуванню сутності цієї категорії мислитель присвятив чимало своїх праць.

У 1921-1924 р. Флоренський, будучи професором ВХУТЕМАСа, читав курс лекцій на тему “Аналіз просторовості в художньо-образотворчих творах”. І в контексті нашого дослідження необхідно звернути увагу на підхід о.Павла до класифікації мистецтв із позиції просторовості, оскільки це дасть змогу нам з'ясувати іконологічний аспект його естетико-культурологічних поглядів.

За Флоренським, живопис і графіка, входячи в один клас просторових утворень, самі всередині цього класу також відрізняються за принципами організації художнього простору. Графіка створює активний динамічний простір. У ній головною є лінія, що виступає символом чи показником напрямку руху. Лінія - це абстрактний слід руху. У ній відбите активне

ставлення художника до світу. Художник засобами графіки впливає на світ, активно дає йому щось своє. У графічній лінійності закріплюється система “жестів впливу”; простір у графіці складається із сукупності рухів, чи їхніх символів - ліній. Отже, лінія в графіці - знак чи заповідь деякої необхідної діяльності. Простір графіки активний тому, що напрями лінії є рухами і простір панує над річчю.

У живопису, навпаки, простір достатньою мірою пасивний. Його утворюють плями, кольорові поверхні, мазки. Кольорова пляма як основний елемент живопису, за Флоренським, є радісним даром світу художникам (а через них) і глядачам. У живописі головну роль відіграють самі речі, чи, точніше, речовинність. Простір утворюється фактично з речей (форм, плям, мазків тощо). Він може бути яким завгодно: тонким (світловим, повітряним), грубим, матеріальним, тобто річ завжди у ньому, та все ж речовинність стоїть на першому місці. Тому живопис тяжіє до фактурності й до використання в творах самих предметів - наклейок, інкрустацій, колажів тощо. У живописі простір схильний перетворитися в середовище, тобто у щось, що складається тільки з речовини. Саме тому, відчуваючи специфічну (чи відносну) “пасивність” цього простору (з позиції його фізичної організації), Флоренський позначає її через антиномію - “активна пасивність”. Отже, антиномізм як принцип мислення істотно допомагає російському мислителю не тільки в богослов’ї, але й у філософії мистецтва.

Зрозуміло, що далеко не кожен теоретик мистецтва, і тим паче художник, саме так сприймає чи переживає просторовість в живопису й графіці. Досвід цього переживання досить індивідуальний і визначається безліччю конкретних факторів. У цьому контексті концепція російського мислителя, представлена в його лекційному курсі, є єдино вірною і щонайменше дискусійна. Вона оригінальна, глибока, внутрішньо цілісна і по своєму логічна. Мистецтво, як у конкретних творах, так і в цілому, справді принципово багатозначне і багатоаспектне. Тому можливо в такому ракурсі розглядати різні його зрізи з метою виявлення істини, що й зробив на початку

XX століття Павло Флоренський.

Аналіз складної структури мистецького твору привів Флоренського до уточнення формулювань низки істотних за змістом мистецтвознавчих понять. Зокрема, він чітко диференціює терміни “композиція” і “конструкція” в мистецтві, якими в цей час особливо цікавилися у ВХУТЕМАСі. Під категорією композиції він розуміє “план організації простору”, тобто сукупність зображувально-виразних засобів, що включає колір, форму, лінію, крапку тощо, а під конструкцією – смисловою єдністю предмета зображення. Іншими словами, конструкція є зображуваною дійсністю (матеріальною чи духовною), а композиція - художником. У творі мистецтва вони перебувають в антиномічній єдності. Наприклад, “Формула Зробленого Символу” (Трійці, Христа) неподільно поширюється на будь-який відносний символ, на будь-який художній твір. “Поза цією формулою, – підкреслював Флоренський, - немає і мистецтва” [152, 134].

Урівноваженості композиційного і конструктивного початків домоглися в історії культури тільки еллінське мистецтво й іконопис. Особливої напруги антиномізм між ними досягає в орнаменті, тому Флоренський вважав його найбільш філософічним із усіх видів образотворчих мистецтв, тому що “він зображує не окремі речі, і не частки їхнього співвідношення, а наділяє наочністю деякі світові формули буття” [152, 134].

Виявившись в одному з центрів російського авангардного мистецтва в середовищі відомих художників-авангардистів (у ВХУТЕМАСі в 1920-1921 р. вів заняття в одній з майстерень В.Кандинський, викладали відомі конструктивісти О.Родченко і В.Татлін), П.А.Флоренський у своїй теорії не міг ігнорувати і досвід сучасного йому авангардного мистецтва та теорії авангардистів. У теоретичному плані з Флоренським сходилися погляди Кандинського (особливо в розумінні духовності в мистецтві). Проте їх різнило суб’єктивне осмислення конкретних елементів живопису (кольору, лінії, крапки), їхньої значущості в структурі конкретного твору.

У Флоренського практично нічого спільного не було з принциповими

позиціями щодо мистецтва матеріалістів, утилітаристів й конструктивістів. Однак усі вони жили в одній атмосфері духовно-художніх пошуків і змушені були по-своєму відповідати на головні художні проблеми свого часу. Звідси увага Флоренського до окремих елементів художньої мови, зокрема, він не виключав можливості зображення людських фігур без облич.

До мистецтва своїх сучасників-авангардистів Флоренський у цілому ставився досить обережно. Прямих суджень про абстрактне мистецтво в нього немає, а от супрематизм і конструктивізм, на його думку, вже вийшли за межі мистецтва. Досвід супрематистів він відносив до невдалих експериментів в галузі нижчої магії - прямий вплив на психіку за допомогою кольору і форми, а “машини” конструктивістів (хоча він не вживав цього терміна, тому що розумів конструкцію в іншому змісті, аніж конструктивісти) відносив до сфери техніки й інженерії. Він також передбачав, що перевага конструктивного початку в мистецтві може призвести взагалі до відмови від зображення й заміни його самою річчю (що і відбулося в реди-мейд Дюшана, що появився в Америці ще в 1913 р.; цілком ймовірно, що у вхутемасівському середовищі часів Флоренського вже знали про експерименти Дюшана). І хоча сам Флоренський не був прихильником авангардизму, об'єктивно його лекції у ВХУТЕМАСі порушували проблеми, що відповідали самим новаторським пошукам в галузі сучасного йому мистецтва.

У “Іконостасі” о. Павло дав інший зріз проблеми видів образотворчих мистецтв - світоглядно-культурологічний. Ті чи інші види і жанри мистецтва виникають у визначеному культурному і духовному середовищі і є виразниками “світовідчуття” людей свого часу. Наприклад, олійний живопис - породження і найповніше вираження католицько-відродженського світовідчуття, гравюра в її найбільш характерному виді - протестантизму, а іконопис - православної метафізики. О. Павло як священник і православний мислитель, переконаний в тому, що ближче всього до щирої культури стоїть культура православна. Багато істинного і духовно цінного він бачить і в інших культурах, прагне спертися на це у своїй умоглядній діяльності. Проте

повноцінне онтологічне життя культури він убачає лише в православному світі. Цією позицією і визначалося його ставлення до історії культури й до історії мистецтва, зокрема.

Якщо середньовічне православне мистецтво (Візантії, Стародавньої Русі) наблизилося до одкровення і вираження метафізичних основ буття, то мистецтво Нового часу, починаючи з епохи Відродження, зупинилося на зовнішніх формах світу, натуралістичних образах. Головну причину цього Флоренський бачив у секуляризації культури, тобто у звільненні її від Церкви, а потім і від Бога. Людина Відродження захопилася “минушим світом”, самою собою, почуттєвою і хиткою оболонкою буття. Вона відчула цінність самої навколишньої дійсності, що, з позиції нашого богослова, - лише примарна імітація істинного буття. Для вираження «відродженського» світовідчуження найбільш придатним виявився олійний живопис на полотні. Почуттєва соковитість і речовинність мальовничого мазка на пружно-податливій поверхні полотна якнайкраще відповідали зображенню почуттєво сприйманого і постійно мінливого світу. Мальовничий мазок прагне вийти за межі образотворчої площини, “перейти прямо в, дані чуттєвістю, шматки фарби, у кольоровий рельєф, у розфарбовану статую, іншими словами - імітувати образ, підмінити його собою, вступити в життя фактором не символічним, а емпіричним. Розмальовані статуї католицьких мадонн, які вдягаються в модне плаття, є межа, до якої тяжіє природа олійного живопису”, – писав Флоренський [152, 282].

Гравюра як здійснення принципу графіки з’явилася, за Флоренським, разом із протестантизмом і стала художнім вираженням його раціоналістичного духу. Існує й католицька гравюра, але вона внутрішньо тяжіє до живопису - її жирні штрихи за формою наближені швидше до плями, до мазка, аніж до лінії. У справжній граверній лінії зовсім відсутній “присмак почуттєвої даності”, вона абстрактна і не має жодних вимірів (крім довжини). Якщо в олійному живописі панує чуттєвість, то гравюра спирається на розум. Вона на основі законів логіки будує свій образ з елементів, які не мають

нічого спільного з елементами видимого світу. У цьому змісті вона має найглибший зв'язок з німецькою філософією, що виросла на ґрунті протестантизму. На основі цього можна відзначити, що для теорії мистецтва важливий факт точно виявленої Флоренським залежності видів і жанрів мистецтва від світовідчуження соціальних груп, усередині яких це мистецтво виникло, від духу культури.

Головний методологічний принцип Флоренського - розглядати світ у цілому і будь-яке досліджуване явище під різними кутами зору. Такий підхід, вважав він, може дати найповніший і адекватний науковий образ досліджуваного феномена. Так, живопис, що розглядається з позиції просторовості в порівнянні з графікою, показується ним деякою стихією речовинності. Вона заповнює простір і формує живопис у модусі середовища і висуває себе як єдино мислиму даність, тобто таким чином він стає самоадекватним феноменом, що укладає весь художній зміст у самому собі.

У роботі “Зворотна перспектива” [161] Флоренський розглядає живопис під іншим кутом зору - у сенсі світу видимої дійсності та її зіставлення з театральною декорацією. Отже, йдеться не лише про один із різновидів живопису – олійну станкову картину, а й про живопис як вид мистецтва в цілому.

Якщо декорація орієнтована на максимальну видимість (вдаваність) дійсності, на підміну її, на створення ілюзії видимої предметності, то живопис має на меті зовсім інше: показати архітектоніку й зміст дійсності. Декорація - це красивий обман, завіса, що закриває світло буття, то “істинний живопис” є “правдою життя”.

Декоративний живопис театральної сцени є ілюзією, виконує фактично прикладні функції в мистецтві театру і не має самостійного значення. Істинний живопис відноситься до високого мистецтва, тобто є “ новою реальністю”, “творчістю життя”. У цьому і полягає її істинний реалізм, тотожний у даному випадку символізму і протилежний натуралізму. Поняття реалізму Флоренський уживає тут не в сучасному “відображувальному”

змісті, а в середньовічному, як бачення істинного прообразу речі (її лику), як творення нової реальності, тобто як твердження онтологізму мистецтва, яке вказує (позначає, є знаком) на деяку іншу реальність. У цьому - символізм мистецтва й живопису, зокрема. Натуралізм у розумінні Флоренського, - це створення ілюзорної копії видимої дійсності, чим і займається театральна декорація (не сучасна, природно, і не абстракціоністська початку ХХ ст., а класична, яку і мав на увазі Флоренський).

Давньогрецьке мистецтво театральної декорації, прагнучи до максимальної реалізації завдань, що стояли перед ним, винайшло, зокрема, перспективу - геометричні правила для зображення на площині ілюзії тривимірного простору. Відтіля, підкреслює Флоренський, вони були запозичені відродженським живописом і збереглися в мистецтві майже до кінця ХІХ ст. Глибокий аналіз історії культури переконав автора “Зворотної перспективи” у тому, що “перспективне” бачення світу аж ніяк не є природним законом нормального зору і не відповідає “вищим вимогам істинного мистецтва”. Тому використання в мистецтві правил шкільної перспективи не є, на думку Флоренського, великим досягненням в історії культури.

Історія культури, переконаний Флоренський, складається з чергування двох принципово різних типів культури, які іноді існують порізно, а іноді суміжно, накладаючись одна на одну. Це споглядально-творча культура і “похижацькому-механістична”. Першій притаманне внутрішнє відношення до життя і загальнолюдський досвід світу; для другої характерне зовнішнє відношення до світу і “науковий” досвід, квінтесенцію якого Флоренський бачить у філософії Канта. Перший тип культури закорінений у духовних, глибинних підставах буття, виявляє себе в ірраціональному досвіді; другий - більш звернений до матеріального світу, до земного життя людей, законів і норм їхнього існування і спирається на розумове мислення, раціональні схеми. Цей тип культури більш онтологічний, другий - психологічний.

Характерним зразком споглядально-творчої культури Флоренський

вважає Середньовіччя і, насамперед, православний ареал, а також багато культур древнього світу. До хижачького типу культури він відносив культуру новоєвропейську.

Кожному типу культури відповідає і свій тип мислення чи філософствування: омоусіанський (єдиносущний) чи оміусіанський (подобосущний) [27, 80]. Перший тип мислення - це, насамперед, християнська філософія, “філософія ідеї і розуму, філософія особистості і творчого подвигу”, яка спирається на закон особистісного єднання, рівності із сутністю. Ця філософія переважно православна, зокрема, російська. Своєрідність її полягає саме в омоусіанському характерові. Філософія подобосущна - це “раціоналізм, тобто філософія поняття і розуму, філософія речі і безжиттєвої нерухомості... Це - філософія плотська” [27, 80]. Її зразком є нова філософія Західної Європи. Зрозуміло, що обидва типи мислення практично існують тільки в тенденції, але не в чистому вигляді. Проте, саме ці тенденції і розмежовують православно-російську і західноєвропейську філософії Нового часу.

Відповідно і мистецтво того чи іншого типу культури має тенденцію, характерну для всього духу культури: чи спрямованість до виявлення сутності, чи - до створення подоб. Одним з головних показників приналежності образотворчого мистецтва до омоусіанського чи оміусіанського типу світорозуміння була перспектива. Живопис подобосущія, ілюзорного світу, копіювання видимої дійсності, тобто живопис натуралізму, у термінології о. Павла, не може обійтися без прямої перспективи. Вона панує в “витончено-порожніх розписах” будинків у Помпеях, у відродженському мистецтві – “джоттизмі” з його світським, почуттєвим і навіть позитивістським духом, з “повідродженськи неглибоким поглядом на життя”; нарешті, - у російському “передвижництві”, цьому, за виразом Флоренського, “дрібному явищі російського життя”, яке прагне до “імітації життєвої поверхні”, до “зовнішньої подоби, прагматично корисної для найближчих життєвих дій” [27, 81].

Мистецтво єдиносущія ставить своєю метою (на рівні колективного несвідомого культури, глибинного духу культури, соборного духу Церкви) не створення подіб, а “символи реальності”, не копіювання дійсності, а її синтезування. Воно визнає буття за благо і з особливою увагою й довірою вдивляється в реальність, прагне досягти глибинне життя форм цієї реальності і зобразити їх в аспекті їхньої внутрішньої цінності. Це мистецтво виходить не зі штучно накладеної розумом на реальний простір “схеми евклідо-кантівського простору”, а з більш складних законів його реальної організації. Як приклади такого мистецтва Флоренський наводить мистецтво Древнього Єгипту, класичної Греції, європейського Середньовіччя, Візантії, Древньої Русі й частково паростки нового мистецтва ХХ ст.

Мистецтво цих культур, вважав він, не застосовувало правил прямої перспективи не тому, що не знало їх, а тому, що вони не відповідали типу цих культур, типу мислення їхніх носіїв, нарешті, “художньому методу” (так у Флоренського), характерному для цих культур. Їхні образотворчі методи ґрунтувалися на неевклідовому розумінні простору і, відповідно, на особливих прийомах його зображення, зокрема, на застосуванні “зворотної перспективи”, яка, як вважав Флоренський, більш притаманна людській психофізіології, аніж пряма перспектива. Не випадково і діти починають зображувати простір у зворотній перспективі, від чого їх активно прагнуть відучувати батьки і вчителі. Так сталося і в історії культури, коли з часів Відродження, секуляризації культури, панування раціоналізму почалося “насильницьке перевиховання людської психофізіології в дусі нового світорозуміння, антихудожнього за своєю сутністю” [149, 179-182].

На основі фундаментального вивчення історії мистецтва, а також даних психофізіології й інших наук початку ХХ століття Флоренський дійшов висновку: “Перспективна картина світу не є фактом сприйняття, а - лише вимогою, в ім'я якихось, можливо дуже сильних, але рішуче неприйнятливих розумінь”. “Перспективність” не є властивістю реального світу, чи людського сприйняття. На думку о. Павла, це один з багатьох можливих прийомів

“символічної виразності”, що аж ніяк не універсальний і нічим не перевершує, як думають його прихильники, інші прийоми. Більш того, “перспективний” спосіб зображення світу – “спосіб вкрай вузький, вкрай защемлений, стиснутою безліччю додаткових умов” [149, 179-182].

Метод середньовічного мистецтва, який принципово ігнорував пряму перспективу, відкривав широкі можливості для художньої творчості. “Художник зображує не річ, а життя речі за своїм враженням від неї”, а це означає, що він відтворює не миттєву фотографію життя, а деякий синтетичний образ речі, що виник у процесі її всебічного вивчення. Живе сприйняття - це і є життя такого синтетичного образу, що постійно міняється, пульсує, що іскриться, що повертається до світла духовного зору своїми різними гранями. Цей образ, звичайно, не має нічого загального з ілюзіоністською картинкою, зафіксованою одним нерухомо поставленим у визначеній крапці простору оком, чого вимагають правила прямої перспективи. При спогляданні картини око глядача ковзає по зображеній “мозаїці” синтетичного образу і, як голка, що біжить по валику фонографа, “зчитує” зображення – збуджує у глядача відповідні вібрації душі. Ці вібрації і складають мету художнього твору” [149, 179-182].

Погляди о. Павла на сутність і ціль твору мистецтва були характерні для російської культури початку ХХ століття. Вони, наприклад, практично цілком збігаються з розумінням мистецтва В.В.Кандинським, який писав, що живопис збагачує людину духовно шляхом порушення особливих “вібрацій душі”. Художник у своїй діяльності керується тільки одним – “принципом внутрішньої необхідності”, що несвідомо керує організацією гармонії форм на полотнині, маючи метою “доцільний дотик до людської душі”. Близьким цьому було розуміння мистецтва і багатьох інших представників нового мистецтва. Сезан і Гоген, наприклад, так само як і творці середньовічного мистецтва, прагнули піти від зображення видимих форм дійсності до художнього вираження сутнісних основ буття в цілому і в окремих його феноменах, до виявлення внутрішнього звучання кожної речі, до відродження

духовного потенціалу мистецтва.

П.Флоренський передбачив, що на початку ХХ століття настане принципово новий етап культури і мистецтва, який втратить традиції попередньої культури Нового часу і протягне незримі ниті, “невидимі артерії і нерви” до культури середньовічної, одержуючи від неї духовне джерело. “Наближається нове середньовіччя”, - писав Флоренський у статті “Пращури любомудрія” [1646, 63].

Видатним представником неоправослав'я був о. Сергій Булгаков, який фактично розробив нову богословсько-філософсько-естетичну систему – софіологію. Як мислитель широкого світогляду, який усвідомлював найважливішу роль мистецтва і краси в житті людей, він уважно вдивлявся в усі прояви художньої свідомості - від античної пластики до Пікассо і нерідко писав про мистецтво під кутом зору своєї загальної світоглядної системи.

У цілому розуміння Булгаковим мистецтва знаходиться під сильним впливом батьків Церкви, В.Соловйова і російських символістів початку ХХ століття. У більш пізніх текстах відчувається вплив на його естетику деяких ідей П.Флоренського. В одній з ранніх статей Булгаков високо оцінював “релігійні картини” В.Васнецова, що покривають стіни собору святого Володимира у Києві. В них він бачив вершину творчості і художника, і всього європейського мистецтва пострафаелівського часу. Шедевром новоевропейського мистецтва він вважав “Сікстинську Мадонну” Рафаеля, вбачаючи в ній “ідеальне вираження недосяжної висоти і святості” й шануючи її як “щиру ікону”. У розписах Васнецова Булгаков відчував таку ж “силу і щирість релігійного настрою”, що й у знаменитій Мадонні Рафаеля. “Геній релігійного почуття, а не малювальник створив Сікстинську Мадонну, і геній релігійного почуття, а не художня техніка робить Васнецова майстром, якому ми тепер дивуємося”. Мистецтво, переконаний російський мислитель, - це одкровення, у ньому відразу інтуїтивно робиться зрозумілим те, до чого філософія приходить довгим і важким шляхом мислення. У цьому плані й у картинах Васнецова, і в Мадонні він бачить “релігійно-метафізичну систему у

фарбах”. “Сікстинська Мадонна є так само актом богопізнання, як метафізична система Гегеля, і картини Васнецова так само навчають розуміти і бачити Бога, як, наприклад, «Читання про боголюдуство» Володимира Соловйова”. У богопізнанні Булгаков бачить вищу мету і людської думки, і мистецтва. Він був глибоко переконаний, що розписи Васнецова прекрасно відповідають цій меті.

Особливо імпонує Булгакову в розписах Васнецова їхній психологізм, який відбив не просто ідеальну релігійну ідею, а релігійну пристрась сучасної душі. Тому ми не бачимо безтурботного спокою на обличчях головних персонажів розписів. “Смутом повне вираження обличчя Богородиці, безмежна скорбота, у всій фігурі Бога-Батька, застигле страждання на вустах Його Сина, напружена до страждання думка в очах Бога-Слова, священний жах світиться в колючих поглядах ангелів, похмура невблаганність - в очах ангела суду”. Якщо ми згадаємо високу оцінку багатьма візантійськими отцями (зокрема, представниками VII Вселенського собору) психологічного релігійного живопису свого часу, на яку “не можна дивитися без сліз розчулення” [22, 148], то нам буде цілком зрозумілою і реакція Булгакова на розписи Васнецова. Саме про таке мистецтво мріяли візантійські іконовшанувальники, хоча практика візантійського іконопису вже з IX ст. пішла, як ми знаємо, в іншому напрямі.

Пізніше, ймовірно, під впливом теорій символістів і свого друга о.Павла Булгаков поглиблює свої уявлення про релігійне мистецтво. Від васнецовського психологічного “реалізму-ідеалізму” він переходить до символізму.

Отже, неоправославна естетика в особистостях Флоренського і Булгакова на основі естетики В.Соловйова, ввела в межі свого розгляду практично всі істотні питання художньої культури і спробувала розв’язати їх з позицій православного світорозуміння, переосмисленого в дусі свого часу. Істотну роль у цій естетиці відігравала нова духовна наука - софіологія, вперше сформульована В.Соловйовим. Її витоками була стародавня філософія, яка стала теоретичним *credo* неоправославної естетики й культурології.

Узагальнюючи, у працях П.Флоренського неможливо виявити послідовно викладене і систематизоване естетичне вчення. Натомість естетичний зріз ніби пронизає всю його духовну спадщину, відіграючи роль невід'ємного чинника його філософських, богословських та культурологічних міркувань. Тому по відношенню до П.Флоренського слід стверджувати про наявність своєрідної естетичності, властивої його поглядам. Подібна естетичність виявляється, з одного боку, наслідком творчого осмислення мислителем таких філософських та культурологічних установок, як неоплатонізм, патристичні вчення про образ, символізм, соціологія, з іншого, - у своєрідному онтологічному баченні ним феномену мистецтва як "свідчення про світ духовний". В основі т.зв. "онтологічного" бачення П.Флоренським мистецтва полягають: теорія антиномізму, що охоплює гносеологічний рівень осмисленості; вчення про Софію, що уособлює собою онтологічний рівень; концепція сновидіння, що свідчить про психічний рівень; уявлення про "бачення краси" чи "красотолюбіє", які спрацьовують на містичному рівні та концепція культу, що, в свою чергу, є фіксацією т.зв. соборного рівня осмисленості.

Як наслідок, - справжнім і дійсно істинним мистецтвом проголошується П.Флоренським мистецтво "сходження душі з горнього світу", результатом якого і є втілення в образах сприйнятих там і символічно поданих ідей, ликов речей. Найдосконалішою формою подібного мистецтва є для нього візантійський і давньоруський живопис й, зокрема, іконопис.

Специфічними особливостями трактування П.Флоренським мистецтва слід визнати: його іманентну присутність в теоретичній, практичній і літургійній діяльності; тлумачення іконопису як відтворення ликов за допомогою певних художніх засобів; уявлення про образотворчі твори як про цілісний і живий організм; виділення в мистецтві своєрідного способу організації простору і, як результат цього, - можливість класифікації видів мистецтв з позицій просторовості; певні новації в розумінні мислителем композиції і конструкції як важливих чинників мистецьких творів.

Показовим також є проведений П.Флоренським світоглядно-культурологічний аналіз видів образотворчих мистецтв, наслідком якого було виділення двох принципово різних типів історико-культурного процесу. Відповідно, останній тлумачиться ним як постійне чергування споглядально-творчого типу культури і “хижацько-механістичного”, які, на його думку, чи співіснують порізно, чи інколи перекриваються між собою. Звісно, що іконопис уособлює собою споглядально-творчий тип культури з властивими йому специфічними рисами, до яких відносяться: омусянське, єдино сутнісне мислення, внутрішнє ставлення до світу, зворотня перспектива.

Отже, проведений нами аналіз естетико-культурологічних поглядів П.Флоренського дозволяє стверджувати про оригінальність його мистецтвознавчої концепції при загальному православному її баченні й відповідно, про своєрідність надзвичайно “онтологічної” його іконології.

РОЗДІЛ II. РОЛЬ ІКОНОГРАФІЧНОГО СИМВОЛУ В ІСТОРІЇ СХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА І БОГОСЛОВСЬКІЙ ДУМЦІ

2. 1 Сутність, генеза та осмислення ікони в мистецтві православного світу

Особливе місце у філософсько-естетичній спадщині Павла Флоренського займають дослідження естетичних й богословських аспектів становлення та функціонування іконопису, аналізує сутність феномену ікони у мистецтві.

Під час перебування у православному храмі через споглядання зображень в ньому або через молитву відбувається залучення до світу священного, до світу потойбічного, божественного. Особливо помітним атрибутом інтер'єру православного храму є ікона. Ікона (у грецькій мові це слово є похідним від терміна “eikon” і перекладається як “образ”, “зображення” [197, 40]) є візуальним способом вираження християнського світосприйняття.

Будь-яка ікона покликана наочно, візуально передавати сюжети за текстом священного Писання. Тому не дивно, що ікони сприймаються як ілюстрації до біблійних текстів. Подібна точка зору про призначення ікони полягає в тому, що розміщені в церкві зображення є “Біблією для неграмотних”, або, *biblia pauperum* – Біблією убогих [1425, 40]. Цілком ймовірно, що саме така функція ікони пояснюється ранньохристиянською традицією, відповідно до якої більшість віруючих не володіли грамотою й тому, споглядаючи ікони, немов би вивчали біблійні сюжети. Проте вищенаведене міркування є лише першим кроком до осмислення ікони. Щоб з'ясувати сенс ікони, її специфіку в порівнянні з іншими видами мистецтва, розглянемо її історичний аспект, тобто, коли і як з'являється це своєрідне зображення.

Поява ікони тісно пов'язана з традицією стародавнього малярського жанру – портрета, який розвинувся в колишніх цивілізаціях – єгипетській,

ассиро-вавілонській, грецькій і римській. Дослідники вважають, що ранні ікони були схожі за стилем і засобами малярства до єгипетського, так званого фаюмського портрету. Можливо, у стилі фаюмського портрету працював євангеліст Лука, якому приписують створення ікони Божої Матері [26, 32].

Перші ікони дуже нагадують пізньоримський портрет. Вони виконані в реалістичній манері і є чуттєвими. Найдавніші з них знайдено в монастирі Св. Катерини на Сінаї і відносяться до IV ст. Так вважають визнані дослідники А.Грабар і Т.Клаузер. Як і було прийнято в античності, написані вони в техніці енкаустики (живопис восковими фарбами). Стилістично вони близькі до фресок Геркуланума і Помпеї, а також до фаюмського портрету, який деякі дослідники (В.Бичков) вважають свого роду протоіконою. За формою фаюмський портрет - це невеликі дощечки з написаними на них обличчями померлих людей.

Фаюмські портрети захоплюють – з них дивляться на нас виразні обличчя з широко відкритими очима. На перший погляд схожість з іконою значна. Відмінність стосується не стільки образотворчих засобів (вони мінялися з часом), скільки внутрішньої сутності того чи іншого явища. Поховальний портрет написаний з метою утримати в пам'яті живих портретні риси близької людини, яка пішла в інший світ. Тому фаюмський портрет сповнений трагічності. Ікона ж, навпаки, завжди є свідченням про життя, свідченням про перемогу над смертю.

Походження ікони пов'язане було з грецько-візантійською цивілізацією. Велику роль в утвердженні ікони як одного з найголовніших атрибутів храму відіграли мислителі ранніх віків християнства, котрих називають отцями церкви. Йдеться про Василя Великого, Григорія Богослова, Іоана Златоуста, Леонтія Кіпрського, Іоана Дамаскіна, Теодора Студита. Вони склали плани практичного облаштування церкви, систему правильного прославлення Бога та скрупульозно обґрунтували кожен пункт цієї організації посиланнями на Біблію. У своїх теоретичних і морально-етичних повчаннях отці твердо й неоднозначно висловилися про ікону. Малювання образів Ісуса Христа, Діви

Марії, святих, а також належне пошанування стало одним із наріжних каменів православного Богослов'я.

Запровадження ікони, як і всього християнського обряду, проходило в умовах непримиренної боротьби. Та частина юдейського світу, яка не прийняла нової релігії, виступала проти вшанування образів Христа і святих, вважаючи, що це різновид ідолопоклоніння, від якого застерігає Старий Заповіт (Вих. 20.4; Втор. 5, 12-19). Отці церкви натомість глибоко обґрунтували вчення про втілення, тобто Христову Боголюдськість. Суть його ґрунтується на тезі Нового Заповіту про появу на Землі Бога в образі конкретної особи для принесення самої себе в жертву й тим самим здійснення акту врятування людства від гріхів. Хоч би якими чудесними були обставини народження Христа (тобто приходу Спасителя у світ), він мав звичайне тіло, конкретну зовнішність і життя його проходило на очах мешканців Палестини.

Першою іконою за християнською традицією вважається “нерукотворне” зображення Христа, відбиток його образу на полотні, посланому самим спасителем едеському царю Авгару. Цей образ став відомим в подальшому під назвою Нерукотворний Спас (Докладні свідчення про походження Нерукотворного Образу можна знайти у праці Л.Успенського “Богослов'я ікони православної церкви” (гл.2) [27, 21]). Першими рукотворними іконами стали зображення Богоматері, створені євангелістом Лукою, який після П'ятидесятниці написав їх аж три. Ці зображення Богоматері в іконографії пов'язуються з трьома відповідними ликами її образів. Перший з них відомий під назвою “Розчулення” - зображення зворушливих взаємин і милування Богоматері і немовляти (Богородиця пестить немовля). Другий образ належить до типу, що позначається словом “Одигітрія” – путівниця і є зображенням Богоматері і немовляти, звернених до глядача. Третя ікона, ймовірно, зображала Богоматір без немовляти. Щодо останнього типу зображення свідчення вкрай суперечливі.

Так склалася традиція написання ікон, а зображення Христа і Богородиці стали основними темами християнської іконографії.

З переказів відомо, що Христос не заповідав малювати себе, але й не забороняв, не давав також вказівок щодо вигляду храму, в якому чинитимуться молитви до нього: чи має там бути купол як символ неба, іконостас, престол тощо.

Неоднозначна позиція Ісуса Христа щодо можливості зображення в подальшому виявилася одним із мотивів появи так званих іконоборчих настроїв, згідно з якими будь-які зображення вважалися щонайменше ідолопоклонством.

На початку VIII століття у Візантії оформляється рух іконоборців, які зображення святих і насамперед Ісуса Христа в церкві вважали просто неприпустимими. Подібна точка зору мала певне богословське обґрунтування, свою роль зіграв і політичний чинник, а саме: завзятим іконоборцем стає імператор Візантійської імперії Лев III Ісаврянин. Тому не дивно, що іконовшанувальники перебували тоді на правах державних злочинців.

У розпал іконоборства, коли захиталися самі підвалини Візантії, у місті Нікеї зібрався Сьомий Вселенський Собор (787р.). Він не тільки визнав корисність ікони як першообразу Христа, Богородиці та всіх святих, а й визначив суть ікони у відношенні до Святого Письма. Під час молитви, постановив собор, уся повнота пошани віддається не фарбі, не дошці, не позолоті, а змальованій особі. Отже, завдяки іконі стверджувалася ідея Нового Заповіту про Боговтілення. Через неможливість на той час забезпечити кожного християнина текстом святого Письма, ікона виконувала роль “зорової” Євангелії, неначе засвідчуючи присутність серед людей Христа та усіх святих. Сьомий Вселенський Собор, на якому питання про ікону були головними, утвердив вчення, чинне й сьогодні. Соборні отці надавали мистецтву ікони статус канону, підкреслювали її теократизм і визначили основне місце пошанування – християнський храм.

Католики і православні мали однакові погляди щодо теократичного характеру ікони: у центрі мистецтва церкви завжди є Бог. Правила, визначені Сьомим Вселенським Собором, передбачали змалювання тільки тих образів і

тільки тими мистецькими засобами, які освячувалися ієрархами церкви, зокрема Константинопольським патріархом, котрий мав титул патріарха Вселенського. Будь-яке порушення цієї вимоги вважалося гріхом, аналогічним перекрученню змісту в книгах Біблії. Заборонялося також підписувати ікони іменами й прізвищами малярів, які їх виконували. Канон утвердив ікону як анонімне мистецтво, у якому талант митця – це вміння, надихане третьою іпостасю Бога – Святим Духом.

Частина канону була пов'язана з комплексом питань про характер малювання. Ієрархи не могли відповісти на питання: який вигляд мали Ісус Христос, Богородиця та святі. Було кілька зображень, що визнавалися першовзірцями. Величезна й непоправна шкода іконоборства – у знищенні цінних образів святих, написаних до початку VIII ст., коли розгорілася фанатична боротьба з іконами. Упродовж IX і X ст. майстрами Константинополя та інших головних центрів Візантії було багато зроблено для створення розвиненої іконографії.

Ікона поступово набуває значущості як естетичне явище світового масштабу. Глибока богословська основа образів поєднувалася з продуманістю символіки, кольорів, точністю розташування площин і ліній, визначеністю просторових та часових співвідношень. Цьому сприяло використання кількох доіконоборчих джерел, наприклад, трактату “Корпус Арєопагітикум” Псевдо-Діонісія Арєопагіта. У цьому трактаті є обґрунтування купола храму як символу неба; золотого кольору – як ознаки світла небесного. Псевдо-Діонісій Арєопагіт підготував основи теократичного і практичного ікономалярства [39].

У період іконоборства та після нього різні автори (малярі, церковні ієрархи, ченці) створили кілька збірників правил іконописання – ерміній. Ці ермінії містять практичні поради щодо іконографії, матеріалів і технік письма. Ермінії рекомендували, щоб нижній одяг на Ісусові був золотавого кольору, а верхній – блакитного, символізуючи цим прихід Його із неба (золоте сяйво) і втілення в людську постать (земна блакить) тощо.

Малювання ікон до VIII ст. не було так детально регламентовано. Митці вносили багато особистого. Ікони викладали мозаїкою, керамічними плитками, виливали з металу, ліпили з глини. Сьомий Вселенський Собор поклав край розмаїттю манер, стилів і способів виготовлення образів. Відтоді іконою почали вважати тільки такий твір, який був виконаний на кипарисовій дошці мінеральними фарбами, розведеними на яєчному жовтку з додаванням невеликої кількості освяченої води. Вживані для ікон матеріали мали щось символізувати: кипарис – це уособлення буття, жовток яйця – символ зародку життя, мінеральні фарби – символічне віддзеркалення небесного світла на землі.

Матеріалами для виготовлення ікон Сьомий Вселенський Собор визначив “усяку відповідну меті речовину”. Конкретніші рекомендації давали теоретики іконовшанування й досвідчені митці. Майстри вважали, що матеріали для виготовлення ікон мають бути природного походження [26, 20].

Ікона – мистецтво національне і водночас всесвітнє. Великі духовні й культурні цінності виникають і розвиваються на теренах конкретних націй і через них досягають масштабів загальнолюдського. Велич грецької ікони, яка виникла ще на зорі християнства і злетіла на духовних крилах Сьомого Вселенського Собору, полягає в тому, що вона дала на розсів між народами добірне зерно теологічних і філософських основ ікономалярства.

Основні аспекти розуміння християнського мистецтва візантійцями фокусувалися на головному сакрально-художньому явищі – іконі. Візантійське мистецтво відчуло, що творіння рук людських – іконопис може бути носієм істини, божественного Одкровення. Звідси – інтенсивний розвиток культового мистецтва у Візантії й підвищена увага до нього богословів, письменників, поетів протягом всієї візантійської історії. Шанувальники ікон прагнули словесно виразити те, що практично не піддається точному вираженню – описати сутність ікони. Сьогодні, коли філософи, естетики, мистецтвознавці спільними зусиллями так і не можуть наблизитися до осягнення сутності феномена релігійного мистецтва, особливо

зрозуміло, яке складне завдання стояло перед візантійськими богословами. Вони шукали сенс вищого досягнення релігійно-естетичного духу, сакрального образу – ікони.

Певний підсумок ранньовізантійському розумінню ікони підвів один з найбільш глибоких мислителів часу Іоан Дамаскин у своїй праці “Три захисницькі слова проти тих, хто засуджує святі ікони чи зображення” [116]. Саме ним було сформульовано основні функції культового зображення.

Згідно з поглядами Іоана Дамаскина, ікона (зображення) виконує певну інформативну функцію. У цьому аспекті вона проголошується адекватною вербальному тексту. Як і Василь Великий, Іоан Дамаскин повторює, що “зображення замінюють неграмотним книги” [116, 14].

Як і словесному тексту, іконі притаманна також так звана нагадувальна функція: “Образ [зображення] є нагадування”, – пише Іоан Дамаскин [57, 14]. На його думку, розглядаючи зображення подій священної історії, подвиги ранніх християн, ми згадуємо славні сторінки минулого і прагнемо наслідувати зображуваних персонажів [116, 14].

Зображення виконують і суто декоративну функцію в храмі: вони прикрашають його. Іоан Дамаскин віддавав перевагу антропоморфним зображенням. Своєрідна краса, доступність і наочність живописних зображень вигідно відрізняються від словесних образів, навіть аксіологічно перевершують їх. Іоан Дамаскин визнає, що краса живописного зображення дає глядачеві справжню духовну насолоду: “Колір живопису вабить мене до споглядання і, як луг усолоджує зір, непомітно вливає в душу славу Божу” [116, 29].

Таким чином виявляється естетична функція живопису, тобто відбувається релігійно-естетичний вплив на людину. Отже, естетичні функції ікони доповнюються самотутніми – релігійно-сакральними, які відіграють значну роль в культовій практиці візантійців і служать важливим аргументом у справі захисту ікон. Іоан Дамаскин розкриває чотири функції сакрального змісту: анагогічну, возвеличувальну, харизматичну, поклонну:

1. Ікона, як і будь-який релігійний символ, за Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, не зосереджує увагу глядача в самій собі, а підносить розум його “через тілесне споглядання до споглядання духовного” [26, 98]. Іншими словами, виконує аналогічну функцію.

2. Зображення Христа не тільки підводять до розуміння духовних сутностей, але й самі є носіями піднесеного. Печать цієї піднесеності несуть на собі ікони із зображенням Христа. Звідси стають зрозумілими численні особливості художньої мови візантійського живопису, бо за їх допомогою стародавні майстри намагалися виразити піднесеність об’єкта зображення.

3. Іоан Дамаскин вважає, що ікони, як і інші предмети культу, містять божественну благодать, яка дається їм “заради імені на них зображених”. Благодать ця завжди “співприсутня зі святими іконами не за сутністю, а по благості і в дії”. У цьому плані ікона виступає носієм духовної енергії, тобто виконує харизматичну функцію [116, 37].

4. Ікона є поклонним образом – їй поклоняються. Поклоняються в іконі не її матерії, а образу, втіленому в ній. Це поклоніння адресоване самому першообразу [26, 16].

Істотний крок в розробці богослов’я ікони було зроблено Сьомим Вселенським Собором, який спеціально займався утвердженням іконовшанування. В своєму ставленні до іконовшанування Собор ґрунтувався на ідеях багатьох отців церкви, в тому числі і на “Трьох захисницьких словах проти тих, хто засуджує святі ікони чи зображення Іоана Дамаскина” [116, 38].

Захищаючи зображення насамперед Христа, який поєднував у собі поряд з людською божественну (незображувану) природу, учасники Собору відстоювали суто містичні зображення, тобто такі, що мали зовнішню подобу з прототипом, а спільність лише “по імені”, а не за сутністю. Іконовшанувальники заперечували звинувачення іконоборців в ототожненні ікони з Богом, тобто в ідолопоклонінні (це мало місце в народній релігійності), і особливо наполягали на розрізненні ікони й першообразу. Зокрема, отці Собору вважали, що на відміну від ікони “притаманні

першообразу риси ніколи ніхто з розсудливих людей не буде шукати на іконі. Істинний же розум не визнає на іконі нічого більше, окрім подібності її за найменуванням, а не за самою суттю, з тим, хто на ній зображений” [37, 174]. Але це не означає, що ікона позбавлена святості. По-перше, святість іконі надає вже саме іменування її ім’ям святого, а тим більше, ім’ям Христа. По-друге, Собор стверджує, що на іконі, яка передає зовнішній вигляд Ісуса, зображується не його людська природа, яку неможливо зображувати, а його Особистість в єдності двох його природ (людської і божественної). Заперечуючи іконоборцям, Собор стверджує, що в іконах Христа церква не відділяє “його плоті від поєданого з нею божества, навпаки, вона вірує, що плоть обоготворена та сповідує її єдиною з божеством” [37, 175], тобто саме видиме і зображуване тіло Христа захисники ікон вважали обоготвореним. Їм довелося докласти значних зусиль для доказу в ті часи далеко не очевидного твердження, що живописний образ не має онтологічно нічого спільного із сутністю прообразу, але, передаючи лише його зовнішній вигляд, в самій передачі цього зовнішнього вигляду виражає його духовну сутність. У цьому, констатував Собор, іконописець нагадує портретиста, який “живописно зображуючи людину, не робить її через це бездушною, а навпаки, людина ця залишається одухотвореною, і картина є портретом через її схожість” [37, 175]. Саме завдяки “подобі” ікони першообразу вона одержує його ім’я, а через це “перебуває у спілкуванні з ним; тому вона гідна шанування і є святою” [37, 175]. За це, стверджують отці Собору, ми любимо ікони, цілуємо їх (як об’єкт любові) і поклоняємося їм. Сам факт створення зображення є знаком вираження любові до зображуваного. І любов, і цілування, і поклоніння за допомогою ікони переходять до першообразу, тобто здійснюється акт спілкування. У цьому – одна з головних функцій ікони як поклонного образу [37, 175].

Також важливими аргументами на захист ікон були проголошені на Соборі такі функції релігійних зображень як психологічна й догматична.

На засіданнях Собору було зачитано свідчення багатьох отців і вчителів

церкви, в яких повідомлялося, що зображення мучеників та їх страждань, жертвоприношення Авраама, пристрастей та розп'ять Христа викликали у глядачів “сердечну скорботу” і сльози страждання та зворушення. А без сліз і “сердечної скорботи” немислиме життя справжнього християнина [37,176]. На Соборі було особливо підкреслено, що словесний опис (наприклад, “Жертвоприношення Авраама”) не дає такого сильного емоційного ефекту, як живописне зображення. Віддаючи пріоритет живопису перед словом у питанні емоційно-психологічного впливу, отці Собору мали на увазі ілюзорно-натуралістичні релігійні зображення, виконані у манері елліністичного живопису.

Орієнтація іконовшанувальників VIII століття на подібні зображення не була випадковою примхою дилетантів від мистецтва або ностальгією за елліністичним мистецтвом. І визначалася вона більшою мірою догматичною функцією міметичних зображень, ніж психологічною. Головним аргументом на захист антропоморфних зображень Христа служила впевненість іконовшанувальників у тому, що такі зображення є доказом істинності божественності втілення, тобто свідченням істинності знаходження словом Божим людської плоті в особистості Ісуса Христа. У визначенні Собору записано, що він утверджує давню традицію “робити живописні зображення, бо це, згідно з історією євангельської проповіді, служить підтвердженням того, що Бог - Слово істинне, а не уявне, і служить на користь нам, тому що, пояснюючи одна одну, речі, без сумніву, утверджують взаємно одна одну” [41, 53].

Зображення у цьому випадку відіграло для іконовшанувальників своєрідну роль документальної фотографії або дзеркала, тому в їх розумінні й повинно було бути найбільш фотографічним. Якщо є “фотографія”, то, відповідно, був і цілком конкретний матеріальний оригінал, відображений на ній. Невипадково християнська традиція починає численну низку зображень Христа з “нерукотворних образів”, зроблених за легендою самим Ісусом шляхом прикладання до свого обличчя полотняної тканини, на якій і

відбилося його точне зображення, тобто відбиток, аналогічний фотокартці. Наступна іконописна практика покликана була тільки тиражувати визнане автентичним це документальне зображення Христа. Тому в очах іконовшанувальників ікони служать важливим доказом втілення Сина Божого, тобто доказом христологічного догмату, історичного існування Христа та, відповідно, істинності й богоданності Християнського вчення.

Візантійська художня практика після іконоборчого періоду не пішла шляхом створення “копій”. Живописці Візантії виробили особливу зображувально-виразну мову, своєрідний художній стиль, далекий від ілюзорно-натуралістичних прийомів передачі зовнішнього вигляду зображуваного.

Ближче до ідеалу, виробленого VII Вселенським Собором, розвивалося західноєвропейське середньовічне мистецтво. Численні експресивно-натуралістичні зображення катувань християнських мучеників і страждань Христа заповнили вітари та храми середньовічної Європи. У системі православного мистецтва подібні зображення з’явилися лише наприкінці Середньовіччя – в культурі Русі 17 ст.

Художньо-естетична свідомість візантійців Середньовіччя найповніше спіймала духовні вібрації свого часу, прагнучи до споглядання вічних істин Буття, до проникнення в духовні глибини Універсуму, до єднання з горнім світом, набула максимально довершених форм їх вираження. Чутливіша до духовної матерії, схильна більш до почуттєво-образних переживань, ніж до формально-логічного мислення, художньо-естетична свідомість Візантії відтворювала образи, які матеріалізувалися в такому унікальному феномені як ікона - з її своєрідною умовною і водночас конкретною художньою мовою.

Ікона пишеться ніби з погляду вічності, в якій зникає, знімається все тимчасове (побутове, випадкове) й залишаються тільки неперехідні в часі життєвизначальні цінності – прагнення духу до досконалості й утвердження її поза скінченністю часу земного існування людини. Ікона може зберігати деякі портретні характеристики зображуваного – вік, стать, соціальний статус тощо.

Але обличчя на іконі – це лик, повернутий до Бога, особистість, преображена в світлі вічності. До речі, слово “лик” означає не що інше як “зображення обличчя, фігури на іконі” [41, 97].

Ікона в своєму розвитку рухалася від портрета – до лику, від реального і кінечного – до зображення ідеального (духу) і вічного, поза- і всечасового.

Лик в іконі – найголовніше. У практиці іконописання стадії робіт прийнято поділяти на “личне” і “доличне”. Спочатку пишеться “доличне” – фон, пейзаж (лещадки), архітектура (палати), одяг та ін. У великих роботах цю стадію виконує майстер другої руки, помічник. Головний майстер, якого називають знаменщиком, пише “личне”. Дотримування такого порядку роботи дуже важливе, тому що ікона ієрархічна. “Доличне” і “личне” – це різні ступені буття, але в “личному” є ще одна стадія – очі. Вони завжди виділені на обличчі, особливо в ранніх іконах. “Очі – дзеркало душі”, – відомий вираз, який народився в системі християнського світогляду.

“Личне” це не тільки лик і очі, але й руки. У православній літургії зберігається застереження, яке набуло форми обряду - брати покровенними руками священні предмети, щоб не осквернити святиню. Руки несуть певну, визначену інформацію про людину. Тому своєрідно осмислюється в іконі жест, він передає свого роду духовний імпульс – благословляючий жест Спасителя. Наприклад, кожний жест несе певну духовну інформацію, а кожній новій ситуації відповідає свій жест (в літургії – жести священика і диякона). Також має велике значення предмет в руках зображуваного святого - знак його служіння або прославлення (апостол Павло з Євангелієм).

Лик і руки (карнація) іконописець виписує дуже детально, користуючись прийомами багатопарової плавки зі санкирною підкладкою, підрум'янкою, вохренням тощо. Натомість, фігури пишуться небагатопаровими, полегшеними, щоб тіло виглядало безплотним, невагомим, ніби позбавленим земного тяжіння. Тіла в іконах неначе парять у просторі, не торкаючись ногами землі. Ця легкість паріння наводить нас до християнського (новозаповітного) образу людини як такої, що живе духом і в

Дусі, а тіло її – лише тимчасова оболонка, вмістилище духу (“...ми маємо скарб цей у посудинах глиняних, щоб велич сили була Божа, а не від нас”: 2 Кор., 4:7).

Ікона ніколи не розглядалася виключно лише як твір мистецтва. Вона є – віроповчальний текст, покликаний допомогти досягненню істини. У цьому сенсі, за виразом Павла Флоренського, ікона - або більше, або менше, ніж витвір мистецтва. Віроповчальну функцію ікони підкреслювали святі отці, відносячи іконопис до терену богослов'я. “Що слово оповідування пропонує для слуху, то мовчазний живопис показує через зображення”, – наголошував Св. Василь Великий [26, 67]. Св. Іоан Дамаскін стверджував, що невидиме і важкоосяжне передається в іконі засобами зримого і доступного, “заради слабості розуміння нашого” [26, 68].

Подібне ставлення до ікони стало основою для рішення Сьомого Вселенського Собору, який утвердив перемогу іконовшанувальників. Турбуючись про віроповчальну сторону іконопису, Собор нічого не говорить про художні критерії зображень, про виразні засоби, про матеріал, надаючи художнику свободу вибору. Іконописний канон складався поступово, проростаючи з богословського розуміння образу. Тому канон не мислиться як зовнішні рамки, що обмежують свободу іконописця, а скоріше як стрижень, завдяки якому існує ікона як художній твір.

Однак, православна традиція бачить в іконі текст, а не схему. Тому художня сторона є так само важливою, як і ідейна. Ікона – складний організм, де богословська ідея виражена певними художніми засобами, подібно до дерева, укоріненого в ґрунт християнського Одкровення, а гілки цього дерева – особистий містичний досвід і художній талант іконописця. На вершині свого розвитку ікона поєднувала в собі строге богослов'я й високу художність, що й дозволило Є.Трубецькому назвати ікону “умоглядом у фарбах” [143].

Християнство є релігією Логоса-Слова. Цим принципово й концептуально визначається специфіка ікони. Споглядання ікони не є актом виключно естетичного любування. У світлі християнського погляду,

споглядання ікони – молитовний акт, у якому осягнення сенсу краси переходить в осягнення краси сенсу. У цьому процесі людина зростає внутрішньо. Цей зворотній зв'язок не дозволяє іконопису стати “мистецтвом для мистецтва”, що відбувається іноді з іншими видами художньої діяльності. Мистецтво в Церкві - “служниця богослов'я”. Але це ніяк не принижує його значення (самодостатності й статусу самостійно існуючої форми духовного осягнення світу й духовної творчості), а уточнює його функції і робить цілеспрямованішим, певним чином зосереджує його можливості на осягненні єдиної (і притому – невидимої, не тілесної) даності – Духу. Крім того, мистецтво живопису в Церкві від початку поєднане зі словом і жестом, безпосередньо залучене до нероз'ємно єдиної і цілісної тканини – літургії як дійства, що відбувається (і перебуває) в єдності слова, дії і простору, простору, побудованого храмом і іконою, що буквально полягає в архітектурі храму й площині ікони. Тим самим мистецтво живопису в Церкві максимально виявляє свою здатність до взаємодії, взаємопереплетіння, взаємодоповнюваності з іншими видами мистецтва, зливаючись із ними в єдиному синкреті літургійного дійства. Тому в деякому сенсі можна стверджувати, що саме в Церкві живопис досягає своєї естетичної довершеності, оскільки розгортається в часі і просторі (через слово і жест) для кожного, хто споглядає зображення (ікону). Він в процесі літургії (а відтак – і в процесі самостійного споглядання) розгортається в текст: постійне і щоразове відтворення молитовного стану, який полягає в почуттєвій (як естетичній!) єдності з сакральним, священним.

Ікона в самій своїй першооснові мислилася як сакральний текст. Ще в ранній Церкві для кращого засвоєння Св. Писання передбачався принцип читання на декількох рівнях. Про це згадує Августин Аврелій, називаючи ці рівні: буквальный, алегоричний, моральний, анагогічний. На першому рівні проходить знайомство з сюжетом. На другому – розкриття сенсу образу, символу, знаку. На третьому виявляється зв'язок зображення з предметом (рівень зворотного зв'язку). Четвертий рівень – аналогія (від грецького -

зведення, сходження), рівень чистого споглядання, перехід від видимого до невидимого, до безпосереднього, почуттєвого спілкування з Першообразом (на цій стадії відкривається глибокий сенс – в ім'я чого існує ікона) [26, 117].

Для сучасної людини, вихованої поза християнством, вже перша стадія дається важко. Друга стадія відповідає звичному аскетичному і молитовному життю християнства, в якому потрібні не тільки інтелектуальні зусилля, але й духовна робота, створення “внутрішньої людини”. На цій стадії вже не ми осягаємо образ, але й образ починає діяти на нас. Четвертий рівень відкривається на вищих ступенях молитви.

Уявляються символічними за своєю суттю аналогічні міркування про природу естетичного сприйняття філософами й естетиками нашого часу. Так, В.Асмус стверджував, що справжнім “першим читанням художнього твору є його друге читання” [10, 66].

“Перше читання” можна пов'язати із сприйняттям, друге – з так званим “обдумуючим сприйняттям”. Їм, на думку В.Крутоуса, являється таке, яке може бути включене у структуру логічного, оцінного аналізу. “У розвинутій естетичній уяві ми спостерігаємо синтез “безпосередньо-емоційного” й “обдумуючого” сприйняття, при чому розвинуте естетичне сприйняття може включати в себе також і деякі елементи теоретичного аналізу” [90, с.104].

Отже, можна стверджувати, що естетичне сприйняття – це не пасивне дзеркальне відображення, споглядання лише форм предметів і явищ, воно, навпаки, невід'ємне від думки. Естетичне почуття - результат акту естетичного сприйняття на його різних рівнях: безпосередньо емоційному й усвідомлено-естетичному. Це відповідає процесу сприйняття ікони.

Чуттєве й раціональне в релігії поєднані в феномені віри, яка стала єдиним і універсальним для релігії способом освоєння церковних основоположень. Вона знімає можливості розуму вийти з-під впливу християнських ідей і безбоязно оперує з усією сферою людської чуттєвості.

Ікона є своєрідним відкриттям духовного світу. Звідси її особлива мова, у якій кожен знак виступає символом і означає дещо більше, ніж він сам. Тому

ікона передає інформацію за допомогою саме такої системи умовних знаків. Знак, символ, притча – спосіб вираження Істини. Він добре знайомий із Біблії. Мова релігійної символіки здатна передавати складні й глибокі поняття духовної реальності. Більше того, відомий російський філолог Ю.Лотман слушно називав ікону “інформаційним парадоксом”, оскільки вона не лише несе інформацію в собі, але й збуджує її в нас [99, 17].

Перші християни не знали ікон, але розвинута образність Старого і Нового Заповіту вже несла в собі зародки іконології. Римські катакомби зберегли на своїх стінах малюнки, які свідчать, що біблійний символізм знаходив вираз у живописних і графічних витворах. Риба, якор, кораблик, пташки з оливковими гілочками в дзьобі, виноградна лоза, монограма Христа – ці знаки несли в собі основні поняття християнства.

Поступово християнська культура освоювала й асимілювала мову античності. Як мова античної філософії була добре придатною для викладення догматів християнської віри, для богослов'я, так і мова пізнього античного мистецтва на перших порах виявилася цілком прийнятною для християнського мистецтва. Наприклад, на саркофагах видатних людей з'являється сюжет “Добрий Пастир” – це алегоричне зображення Христа є знаком приналежності цих людей до нової віри. У III ст. набувають поширення рельєфні витвори на сюжети притч, християнських алегорій тощо. До появи ікони декілька віків тривав процес пошуку адекватного способу вираження християнського Одкровення.

Ікона є образом нової людини – преображеної. Людина християнської культури вже усвідомлює своє покликання зберігати в собі образ Божий. Ікона допускала нехтування реальними пропорціями деформації людського тіла, але це тільки підкреслювало пріоритет духовного перед матеріальним.

Зображення людини займає основний простір ікони, все інше грає другорядну роль. Тому знакова природа цих елементів доведена до максимально концентрованої умовності. Світло проголошується основою іконописання. Ікона подає образи не освітлені, а ніби вироблені світлом, тому

що в контексті християнського світоспоглядання буття Бога є світлом. Звідси стає зрозумілим висловлювання іконописців “ікона пишеться на світлі” [41, 152]. Світло, якщо воно передається митцем в іконописній традиції, золотиться. Золотом ікона починається і золотом освяченої благодаті вона закінчується.

Фон класичної ікони теж золотий. Це і колір, і світло. Золото означає сяйво Божественної слави, в якій перебувають святі. Це світло нерукотворне, воно не знає дихотомії “світло – темрява”. Але роль кольору не обмежується декоративними завданнями. Колір в іконі символічний. В епоху раннього християнства поява ікон викликала справжню сенсацію саме завдяки дивовижній яскравості і святковості її фарб.

Тільки внутрішнім, духовним (перетвореним зором) іконописець може побачити і потім виразити світлоносну сутність Горнього світу. Виплекане святоотцівською традицією вчення про двоїсту природу Фаворського світла визначило головні особливості мистецтва, яке вплинуло навіть на формування світогляду людини Нового часу. Для неї характерним стало відображення у мистецьких творах твердження про те видиме земними очима, яке є доступним перетвореному зору.

Особливе ставлення до ікони є найважливішою особливістю православ'я. Характерним для давнього православного майстра, на відміну від західного художника, є спосіб зображення. Західна манера “реальніша”, ближча до життєвої подоби, православна ж мала цілу систему умовностей – площинність, наявність зворотної перспективи, порушення пропорцій людського тіла.

У православному розумінні ікона є вікном у Горній світ. Завдяки іконі надсвітова святість являє себе земному світу. Фарби православного релігійного живопису - суть відблиск Фаворського світла в доступних земному зору формах. Цей світ доступний кожному при сприйнятті святих ікон, середньовічних розписів древніх російських храмів. У цьому значенні слід розуміти слова Павла Флоренського про ікону Трійці преподобного

Андрія Рубльова. Автор “Іконостасу” стверджує: “З усіх філософських доказів буття Божого найбільш переконливим звучить той, про який навіть не згадується в підручниках”. Іншими словами: “Є Трійця Рубльова, відповідно, є Бог” [155, 102-103].

Отже, в світлі православного світосприйняття доказ існування Бога – це можливість Його споглядання. Тільки дивитися, згідно з православною традицією, треба інакше, ніж більшість із нас вдивляється в зображення на іконах. Натомість ми повинні споглядати ікону не лише як витвір мистецтва з усіма його художніми особливостями і прийомами, а як відблиск Фаворського світла.

Давні іконописці вважалися справжніми духовидцям. Стикаючись в молитовному аскетичному вчинку зі світом Горнім, осягаючи його невимовну таїну, вони прагнули світло горнього перенести в світ земний. Справжнім митцям, а за таких у християнській традиції вважали іконописців, було притаманне особливе бачення Істини: не в словесних категоріях, а у видимих образах, що виникають перед їхнім духовним зором. В іконі втілювалася краса неземного змісту, краса святості, краса Божественної Істини. Художня сторона іконного живопису є лише зовнішнім вираженням цього світу божественного.

Досягаючи молитовними аскетичними зусиллями проникнення в потойбічні сфери, іконописець при духовному входженні в світ дольний ніби долає невидиму межу між двома світами й особливо в мить його розуміння Істини знаходить видимі символічні форми, які він і втілює у фарбах в тому вигляді, в якому єдино воно доступне свідомості земної людини.

Водночас, і тому, хто споглядає (сприймає, осягає ікону), слід знати мову символу (знати значення знаку). Тим більше, що християнський символ (як і будь-який інший) має не одне значення. Символ тим і відрізняється від знаку, що означає одночасно певну множинність значень, які переважно не мають зовнішньо даних спільних ознак, але пов’язані між собою внутрішньо – через складне переплетіння вироблених певною культурою асоціативних

зв'язків, метафор, загальноприйнятих визначень. Символ може означати й взаємовиключні знаки (значення), знімаючи, схоплюючи їх глибинні спільні риси. Так, наприклад, вже згадуване золото ікони зовсім не означає матеріальне багатство, як це іноді асоціюється зі знаком заможності. У християнській традиції золото є знаком світла і вищим рівнем Фаворського світла та чистоти, яка означає істинну чистоту – не як безгріховність, а як несприйнятливості гріха, за словами С.Аверінцева, - як “внутрішню незіпсутість” [2, 49].

На суперечливу, антитетичну природу християнського символу звертає увагу М.Ігнатенко, виокремлюючи й таку асоціативну сув'язь у золоті-символі: “смирненність (бідність, скромність) – золото (найбільше багатство)”. Через цю асоціацію, на думку дослідника, “складалася хвала золотій рисі характеру - скромності, “присмирений гордині”, ... щастю від перемоги над ненаситною плоттю, яку і Сковорода мав за високий показник самодосконалості” [66, 150].

Ще одна особливість умовності ікони – зворотна перспектива зображення. Суть її полягає в тому, що десь в глибині точка знаходиться перед іконою, приблизно в тому місці, де стоїть людина, яка дивиться на ікону. Силкові лінії Божественної енергії, які йдуть від ікони, концентруються в душі сприймаючого, віруючого і вона стає центром Всесвіту, скупченням задуму світу. Це головна ідея, до вираження якої покликана ікона.

Релігійне світовідчуття й обрядові дії переплітаються з психологією естетичного сприйняття світу, виникає єдність і гармонія естетичного та релігійно-психологічного станів. Естетичне й релігійне ставлення до світу мають дещо внутрішньо (вони є різновидами духовного) й зовнішньо (глибоке емоційне переживання, чуттєвий образ) спільне, яке виявляється в обрядовій стороні християнства – в літургії.

Енциклопедія “Християнство” літургію визначає так: “Це – найважливіше з храмових богослужінь, яке виражає головні ідеї християнського світогляду й основні цілі християнської церкви” [183].

Літургійне дійство – це не тільки і не стільки пам'ять про подію священної історії. Постійне повторення літургійного дійства – це постійне повернення до надприродного, позаісторичного сакрально-літургійного часу, коли Христос приходить у земний світ для сповіщення істини і приносить себе в жертву за гріхи людства. Цим вічним актом жертви, підтримується ідея про спасіння людства – провідна, життєстверджуюча ідея християнства.

Відомості про літургію сягають ще апостольських часів. За переказом, її чин та порядок уперше склав апостол Яків, єпископ Єрусалимський [65, 8]. Але літургія змінювалася. Василій Великий та Іоан Златоуст створили свої молитви для священнослужіння (за змістом і способом апостольських переказів). Церква на так званому П'ятошостому чи Трульському Соборі (692 рік) прийняла їх на богослужіння, метою якого визначалося “нагадування великих благодіянь і нескінченних заслуг Ісуса Христа перед людством, щоб освятити його і тісніше, і благодатніше поєднати з Христом, якому воно має прагнути уподібнитися” [66, 35].

Обрядовість, згідно з православною традицією, пов'язана з потребою людини бути вкоріненою у чомусь вічному, відчувати благоговіння перед Вищою Істотою, діяльне прагнення до живого споглядання та єднання з Богом.

Для сходження до Істини літургія, в світлі православного бачення, використовує візуальні символи, які невидиме, надприродне роблять видимим, щоб наблизити святе до очей: так, церква символізує небо. Ікона – образ Божий, слово – Божу волю і Божу правду, книга – Боже слово, благовіст, хрест – символ спасіння, кадило – символ молитви, освячена вода – символ очищення. Як пояснює автор “Ареопагітик”, “символи виникли з певною суперечливою дилемою: одночасно виявити і приховати істину. Лише духовна краса, яка міститься в символах, відкривається тому, хто вміє бачити” [26, 148]. Пізнання символу, зазначав Псевдо-Діонісій Ареопагіт приводить до невичерпної витонченої насолоди від споглядання невимовної досконалості та сприйняття божественної мудрості.

Православні богослови підкреслюють, що “релігія” полягає не в раціональному мисленні, і навіть не в пізнанні як такому – а в дійсному ставленні до Бога, це не роздуми про божественні речі, а прийняття Божественного всією сутністю, тобто в почуттях, оскільки сутність людини полягає не в умінні раціонально мислити, а в здатності переживати, осягати світ і власне життя в переживанні. Отже, релігія, за словами П.Флоренського, – це переживання Бога, життя в Бозі - через молитви, поклоніння, евхаристію, тобто через участь у богослужінні [166, 644]. Це ж підкреслює і сучасний православний богослов С.Герус: “Сила богослужіння – у переживанні святого життя, коли Бог відчувається як внутрішнє верховне благо людини, коли людина відчуває радість Царства Божого, переживає неземне захоплення” [54, 3].

Д.Степовик в “Історії української ікони Х – ХХ ст.” зазначає, що “Богослужіння є підтвердженням концепції постійної взаємодії Промислу Божого з земним життям” [134].

Літургія сама по собі свідчить, що шлях залучення до Абсолютної краси відкритий перед людиною, створеною “за образом і подобою, а отже, здатною через зв’язок з Богом як джерелом усього досконалого досягти досконалості через моральне вдосконалення”.

Зримою, видимою прикладом моральної досконалості є ікони святих. Л.Успенський, видатний іконописець і богослов, відзначає, що в них “передається не повсякденне, звичайне обличчя людини, а її вічний прославлений лик, і що смисл ікони в тому, щоб показати спадкоємцям нетління царства Божого. Тому ікона є образом людини, в якій перебуває благодать Святого Духа. Ікона – це передача духовної реальності, вона не зображає Божество, а вказує на причетність людини до божественного життя” [141].

Літургійне дійство є синтезом мистецтв, орієнтованих на створення особливого реального світу, деякого унікального духовно-матеріального середовища, потрапляючи до якого людина отримала б можливість реального

залучення до світу вищої духовності.

Вівтар храму Божого символізує собою світ невидимий і непізнаний, небачений, який знаменує недосяжність Бога. У православних церквах він завжди відділений від віруючих суцільною стіною з ікон, що називається Іконостасом. За іконостасом, у вівтарі здійснюється під час літургії таїнство Боготілення. Але іконостас не є штучною перешкодою між Богом і людиною. Зображені на іконах святі - це видимі свідки світу невидимого, які з'єднують людину з Богом. Павло Флоренський неодноразово зазначав, що іконостас не є стіною між видимим і невидимим, а вікном у невидиме, тому знищити іконостас означало б замурувати вікно в Горній світ.

Іконостас руського православного храму, як він склався в XV ст., має символічну композиційну побудову. Благодатна сила, явленням якої стала ікона, розподіляється в елементах (рядках) іконостасу, згідно з духовною ієрархією створеного тварного світу.

В іконостасі відкривається вся сакральна історія Церкви та єднання з нею людини. Згори вниз спрямована сила Божественного одкровення і спасіння - від неба до людини. Так в іконостасі розкривається богослов'я християнства, християнська есхатологія й антропологія.

Найважливіша віроповчальна ідея, яка виражена в іконостасі, в усьому розписі храму взагалі – це аскетична позамирність. Істина - це соборне єднання в Дусі і любові всього християнського Космосу, духовне горіння всієї тварі створеного, сотвореного до Христа.

Завдяки іконостасу людина бачить не лише матеріальну сторону відправлення обряду, але й символічний, так би мовити, іконний сенс, присутній у ньому. Людині, яка стоїть перед іконостасом, вже не потрібно домислювати символічний сенс культу, оскільки він дається їй фізично в матеріально існуючому іконостасі. Таким чином іконостасом припинено самі початки культури, яка розуміється як інтерпретація культу. Саме в цю мить альтернативою культури буде служити поняття іконосфери. Якщо культура є чуттєво-інтелектуальною інтерпретацією культу, то іконосфера є

перетворенням думок і почуттів в процесі здійснення культу. Інтерпретація культу зводить його на рівень людського розуміння, в той час як перетворення думок і почуттів підносить думки і почуття на рівень молитовної співучасті в культурі. Отже, якщо домислювання культу породжує культуру, то молитовна співучасть в культурі породжує іконосферу.

У такому випадку іконостає робить непотрібним проповідь, схоластику і богослов'я як теоретичну дисципліну, тому що у людини, яка знаходиться в силовому полі іконосфери, кожен рух, кожне дійство і кожне слово вже є богослов'ям. В іконосфері саме життя стає богослов'ям, а богослов'я - життям. Невіддільність богослов'я від життя, а життя від богослов'я є законом іконосфери. Появу спеціального, відділеного від життя богослов'я слід розглядати, на нашу думку, як наслідок порушення або певного ушкодження іконосфери.

Характерною особливістю іконосфери є відчуття освяченості життя, життєвого простору і часу. Такі поняття, як Свята Русь, Русь – Дім Пресвятої Богородиці, Москва – Третій Рим, аж ніяк не були певною поетичною метафорою або красивою вигадкою. У книзі М.Кудрявцева “Москва – Третій Рим” переконливо показано, як в будівельному плані Москви було використано ключові позиції планів першого Риму і Риму другого – Константинополя. Будівництво Москви та інших давньоруських міст вбирало в себе риси земного і небесного Єрусалима. Лебединою піснею руського іконосферного мислення став побудований патріархом Никоном Новий Єрусалим, який поєднував у собі риси реального єрусалимського храму Воскресіння з образом неосяжного небесного видіння; що стосується освячення життєвого часу, то це завдання виконував священний православний календар, який своїм сакральним ритмом освячував усі дії людини і всі процеси природи. Живим звуковим вираженням цього ритму було богослужбний спів та дзвін дзвіниці. Усе це разом створює тіло Святої Русі – іконосферу, яка тримається лише на силі молитви й на силі життя. Якщо ці сили слабнуть, то іконосфера припиняє своє існування, оскільки вона не

потребує ні проповіді, ні спеціального теоретичного богослов'я, а, залишившись без сили молитви і сили життя, стає крихкою і вразливою.

Під впливом культури іконосфера розсипається і внаслідок цього сама стає культурою. Саме це сталося в Росії на рубежі XVII – XVIII століть через послаблення аскетичних традицій. Іконосфера повністю переродилася в культуру, яка, по суті, не відрізнялася від західноєвропейської культури (класичний тябловий іконостас перетворився в насичено декоровану різноманітними архітектурними мотивами стіну з рідко вставленими іконами, а богослужбний спів перетворився на партійний концерт).

Мова ікони не стає зрозумілою невтаємничому розуму відразу: щоб осягнути її, необхідно досягти певного молитовного рівня. Середньовічній людині було простіше, вона жила з почуттям постійного спілкування з Богом. Сучасний прагматично орієнтований світ нерідко є глухим до того, про що говорить ікона, що повідомляє вона про Істину. “Її символічна мова є незрозумілою ситій плоті, є недоступною серцю, сповненому мрією про матеріальний добробут. Але вона стає життям, коли руйнується ця мрія і в людей розверзається безодня під ногами. Тоді нам треба відчувати непохитну точку опори над безоднею; нам необхідно відчувати цей нерухомий спокій святині над нашими стражданням і скорботою; а радісне бачення собору всієї тварі над кривавим хаосом нашого існування стає нашим хлібом насущним. Нам потрібно достовірно знати, що звір не є все у всьому світі, що над його царством є інший закон життя, який восторжествує”, – писав про зміст релігійного живопису Є.Трубецької [140, 34].

Іконопис в світлі християнського світосприйняття є засобом надприродного пізнання, засобом закріплення небесних образів в матеріальних образах, залишених вищим молитовним досвідом. Його називали словами Є.Трубецького: “богослов'ям в образах”, “умоглядом у фарбах” [140, 34].

Василій Великий стверджував, що в іконописному образі більше учительної сили, ніж у слові проповіді. При цьому особливої повчальної

значущості набуває основоположна віроповчальна ідея, згідно з якою Бог став людиною, щоб людина уподібнилася Богу. Змістовну наповненість цієї ідеї складає християнський концепт гріхопадіння та Божественної жертви Христа. У православному вченні людина, створена за образом і подобою Бога, втратила благодать внаслідок гріхопадіння. Однак явлення і жертва Христа дали можливість очистити затуманений людським гріхом образ Бога і саму людину як надії на спасіння. Звідси й мета християнського шляху, що полягає у віднайденні Подоби. Ікона показує цю мету зримо, даючи образ святості.

Богоматір і її зображення – одна з центральних сфер церковної і художньої культури Візантії. Шанування Богоматері мало особливий характер. Її образ увібрав у себе безліч понять і символів візантійської культури і був наочним вираженням основоположної ідеї християнства – ідеї втілення. Діви Марії поклонялися як заступниці й посередниці між Богом і людством. Богоматір шанувалася як покровителька столиці Візантії – Константинополя. Традиція цього шанування розповсюдилася на Балканах й на Русі.

Книги М.П.Кондакова “Лицевой иконописный подлинник” [84] та “Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения” [83] до цих пір залишаються унікальними й неперевершеними працями в цій галузі. Ученими ХІХ - поч. ХХ ст. зроблено значний внесок у дослідження та систематизацію численних грецьких, слов'янських, російських, грузинських та італійських пам'ятників монументального живопису, іконопису, скульптури, пластики, на яких збереглося зображення Діви Марії. Завдяки цьому було систематизовано численні і різноманітні іконографічні типи Богоматері, представлені в різних позах, з немовлям і без нього.

Протягом ХХ ст. дослідження питань іконографії ґрунтовно просунулися в західних країнах, а також у Сербії і Греції. Значний внесок зробив російський вчений О.Н. Грабар, учень Н.П.Кондакова (серіями статей 1979-х років про образ Богоматері), а також послідовники Н.П. Кондакова,

Г.Бабич і М.Татич-Джурич, які визначили сучасну проблематику іконографії Богоматері. Науковці нового покоління розглядають іконографію на зовсім іншому рівні. У центрі уваги є вже не тільки археологічний опис і систематизація поз персонажів і схем композицій, але й включення пам'ятників, образів, типів зображень до широкого контексту духовної культури. Іконографічний метод істотно збагатився, він увібрав в себе безліч нових елементів, в тому числі й елементи іконології, розробленої Е.Панофським.

Шанування Богоматері неможливо розглядати відірвано від літургійної практики й літургійних тлумачень, текстів, гімнографії, гомілетики, оскільки зміст зображень безпосередньо пов'язаний із символами, що містяться в слові, в зображеннях і діях літургії, в практиці богослужіння, в архітектурі храмів, в їх декорі. Символіка образів Богоматері стала складовою частиною загальної картини світу візантійців, втіленій найбільш яскраво в ідеї і образі храму як мікрокосмосу.

Г.Бабич, Х.Бельтинг, Д.Паллас, К.Уолтер, М.Шевченко та інші вчені створили міцну основу для вивчення залежності іконографії від літургійної практики. Використання іконографічних типів Богоматері та окремих ікон в декорації храмових інтер'єрів, в богослужінні було зумовлено саме символікою чинопоследовлень. Чіткий вплив літургії на мистецтво можна помітити, починаючи з пам'яток XI – XII століть.

У XX ст. було проведено також цілу серію досліджень античних витоків візантійського мистецтва і в тому числі іконографії. Видатне місце належить роботам К.Вейцмана. Він продемонстрував механізм наслідування і свідомого включення античних образотворчих формул до іконографічної тканини середньовічних образів, що безпосередньо стосується сучасних досліджень іконографії Богоматері. Ідеї К.Вейцмана одержали розвиток у працях Г.Мегвайра, який прослідкував вплив прийомів античної риторики на іконографію. Протягом цього періоду ґрунтовно розроблено тему зображень старозаповітних прообразів євангельських подій, пришестя Христа у світ як

Месії, однак увага дослідників концентрувалася переважно на пам'ятниках пізнішого (палеологівського) періоду.

У православній традиції глибоке шанування майстрів-іконописців засвідчувало міцний зв'язок ікони з дійством літургії цілком. Проте до художників-іконописців ставили високі вимоги. Згідно з соборним рішенням, живописцю потрібно бути покірним, лагідним, побожним, непустотливим, несміхотворцем, несварливим, незаздрисним, не п'яницею, не злодієм, не вбивцею. Особливо ж берегти душевну чистоту і тілесну із усякими застереженнями: він не може одружитися і шлюбом сполучитися, а повинен приходити до батьків духовних часто і в усьому сповідатися і за їх настановою та вченням жити в пості і в молитві. З превеликою старанністю має він описувати образ Господа нашого Ісуса Христа, Пречистої Його Богоматері, святих пророків, апостолів, священомучеників, святих мучениць, преподобних дружин і святителів, преподобних отців по образу і подоби, по сутності дивлячись на образ давніх живописців, наслідувати добрі зразки. Якщо хтось із самих майстрів-живописців чи їх учнів почне жити не за настановами в п'янстві й нечистоті та у всякому безчинстві, то від справи іконної таких відлучали і не давали торкатися, бо боялися сказаного: проклятий той, хто створить справу Божу з недбанням [11, 101]. Ця настанова була прийнята собором Руської Церкви, відомим в історії під назвою "Стоглав" у 1551 році. Мотивація подібної настанови є очевидною: якщо ікона є духовним наставництвом і нагадуванням про горній першообраз, то виняткова відповідальність лежить на тому, хто взяв на себе це втілення наставництва.

Писання ікони, як і створення іконостасу, є результатом так званої соборної праці. Тобто, ікона не була справою усамітненої творчості якогось одного художника. Натомість для процесу іконопису визначальною є співучасть багатьох майстрів, які дотримувалися спільної, соборної справи церкви. Різні майстри писали різні частини ікони, при цьому виділялися знаменщики (які визначали основну композицію), індивідуальності (які

писали образи), доіндивідуальності (які писали одяг, елементи зовнішньої обстановки), позолотники, оліфщики та ін. Але ідея, сакральний зміст ікони залежали від головного майстра, який брав участь в живописних роботах і був одночасно духовним наставником для усіх інших. Уся майстерність творців ікон і храмових розписів підлягала ідеї соборної свідомості, ідеї слідування волі Творця, розчинення в цій волі. Середньовічний художник відчував себе не творцем власної ідеї, своєї істини, а втілювачем Істини вищої. Оточуючий світ сприймався людиною, за словами Григорія Богослова, як “дивна, велика книга Бога”. Відповідно художник – не більше, ніж читач тієї книги [22, 120].

У спільному створенні ікони, розпису – запорука відсутності індивідуальної інтерпретації образу, але обов’язковості дотримання канону та втілення вираження церковного вчення, хоча це зовсім не означає безобразності й шаблонності церковного мистецтва. Підтвердженням цьому є вся багатоманітність створених у православ’ї шедеврів.

Безпосередньо, при першому сприйнятті, ікона сама по собі не збуджує емоцій. Наприклад, фізичні муки святих зображуються з деяким відтінком безплотності – на відміну від картин західноєвропейських художників. Ікона взагалі була позбавлена всякої “реалістичності” (котра з’являється в ХІХ ст.), що визначено її покликанням: відтворювати святість у зображенні святоносних образів. Натомість, середньовічна, особливо візантійська, і її наступниця - руська ікона визнаються шедеврами й, водночас, адекватним вираженням надмирності божественного. Тому більшість дослідників слушно вважають період ХІV – ХV ст. розквітом іконопису. Саме тоді у формі, кольорі, лінії, композиції ікон і розписів художникам вдалося з найбільш можливою для мистецтва того часу повнотою втілити таємницю і суть християнського світобачення і світовідчуття. Не випадково релігійні мислителі першої половини ХХ ст. глибоко відчували духовну силу щойно відкритого тоді давньоруського живопису, точно і образно визначивши її як “умобачення у фарбах” (Є.Трубецької), “філософствування фарбами” (П.Флоренський), “іконографічне богослов’я” (С.Булгаков), “теологія в

образах” (Л.Успенський). Саме ці функції, які в цілому тяжіли до художнього виразу невисловленої і невислюваної духовності і виконував живопис у давньому світі. Невідомо, чому саме в живописі набула Давня Русь найбільш адекватної форми свого духовного самовираження, але факт цей цілком очевидний і доведений практикою майже столітніх наукових досліджень в галузі всієї давньоруської культури [134, 241].

Особлива чутливість давньоруських художників до кольору і форми, які усолоджували їх зір і душу, давала змогу їм вбачати саме в них, в їх складних гармонійних сполученнях усі ті духовні глибини буття, невимовлені таємниці і божественні одкровення, з якими їх ознайомило християнство, і відбити ці “умогляди” у своєму живописі.

Мова одкровень давньоруських живописців була універсальною. До речі, художня мова живопису досягла в період руського середньовіччя найвищої досконалості й багатства. Основу її складав колір, про який захоплено висловлювався російський дослідник В.М.Лазарєв: “Найяскравіше індивідуальні смаки російського іконописця виявилися в його розумінні колориту. Фарба – це істинна душа російського іконопису XV ст.” [97, 212].

Колір був для іконописця тим засобом, який дозволяв йому передавати витончені емоційні відтінки. За допомогою кольору він міг досягти і вираження сили, і вираження особливої ніжності. Саме колір допомагав йому оточити поетичним ореолом християнську легенду, колір робив його мистецтво настільки прекрасним, що важко було не піддатися його чарівності. Для руського іконописця фарба була дорогоцінним матеріалом, не менш дорогоцінним, ніж смальта. “Він впивався красою її чистих, без домішок кольорів, які він давав у чудових за своєю сміливістю і тонкістю сполученнях. Іконописець XV ст. любить і полум’яну кіновар, і сяюче золото, і золотисту вохру, і смарагдову зелень, і чисті, як лілея, білі кольори, і сліпучу ляпис-лазур, і ніжні відтінки рожевого, фіалкового, бузкового й сріблясто-зеленого кольорів. Він користується фарбою по-різному, відповідно до свого задуму, то звертаючись до різних, контрастних протиставлень, то до тонко гармонійних

світлих напівтонів, в яких є співзвучність, яка мимоволі викликає музичні асоціації” [97, 213].

Передаючи перші святі ікони, Візантія немовби наставила Русь, руських людей сприймати і передавати в зображеннях вищу святість.

Руські іконописці ніби бачили зображене духовним зором, і цьому зорові не заважало зведення дуже жорстких правил – канон. Чи не є канон відсутністю волі творчості? Ні, і доказом цьому є велике мистецтво, створене руськими іконописцями. Павло Флоренський писав про ікону: “Художній творчості канон ніколи не служив перешкодою, ... канон є звільнення, а не стиснення... Лише була б істина, і тоді цінність твору сама собою встановиться” [22, 107].

Руська середньовічна ікона і фреска - це суть філософії і богослов'я, виявлені в особливій формі, художньо реалізовані за допомогою кольорового простору, особливим чином організованого.

Одним із чужих запозичень для руської свідомості став раціоналізм, який в релігійному мистецтві виявився у претензії художників на своє особисте розуміння православних ікон – при нехтуванні багатовіковим досвідом Церкви. Це оберталось втратою духовних основ мистецтва.

Усі надбання, правила й традиції, що склалися в іконопису та іконографії зазнали відчутних змін з приходом до влади Петра I. Його епоха починає собою період падіння духовного життя на Руській землі: Петро I скасував Патріаршество, а на чолі Св. Синоду, вищого органу церковного управління, поставив світську людину, оберпрокурора. Церква - це “містичне тіло Христове”, стала вважатися державним відомством. XVIII ст. відзначене як нижча точка в розвитку Руської культури в цілому і мистецтва, зокрема. Художник став усвідомлювати себе самостійним творцем, але не міг уже черпати енергію для мистецтва в глибинах соборної свідомості.

Релігійний храмовий живопис, як і мистецтво в цілому, в ту епоху зазнає неоднозначних змін. Уже не великі духовно просвічені майстри писали святі образи, а артіль ремісників – “богомазів” малювали простенькі картинки, що не мали до справжнього мистецтва ніякого відношення. Справа створення ікон з

високих, святих сфер художньої творчості переходить на ширпотребний потік.

Проте Православ'я глибоко проникло в душу народу. Прагнення до істини пробивалося всупереч усьому. Зовнішня краса, розкіш класичного мистецтва не могли замінити собою потяг до краси духовної, вона заявила про себе в ХІХ ст. У цілому мистецтво та естетична культура ХІХ ст. в Росії є відображенням протиріччя, протиборства між традиціями давньоруського типу світорозуміння і привнесених ідей західного світобачення.

Поряд зі спадом церковного мистецтва ХІХ ст. в Росії спостерігаються цікаві процеси у світському живопису: з'являються художники, які розробляють християнські теми. У першій половині ХІХ ст. найвидатнішим з них був Олександр Іванов, який присвятив більшу частину свого творчого життя написанню картини “Явлення Христа народу”, в яку, за його словами, він хотів вкласти “весь сенс Євангелія”.

У другій половині ХІХ ст. деякі художники шукають свій шлях до релігійної теми (наприклад, Микола Ге, “Тайна вечеря”). Митець переживає глибоку кризу віри і творчості, продовжує духовні пошуки, відчуває біль Спасителя, який потерпів за гріхи світу.

У той самий час працював В.Д.Поленов, який біблійну тему трактував у дусі історичного живопису. Перш за все він вивчив бібліологію, звичай єврейського народу, його культуру. На його картинах все достеменно точно – одяг дійових осіб, пейзажі Святої Землі, елементи побуту. Образ Христа наділений ідеалізованими рисами і благообразами.

Співробітничали з Церквою у створенні монументальних розписів В.Поленов і В.Васнецов. У роботах М.Врубеля, О.Щусєва, М.Нестєрова, П.Коріна відчувається індивідуальне творче начало. Але всі ці спроби саме в живопису зрештою виявляються тупиковими, бо стара, традиційна канонічна ікона вже стала історією. З одного боку, це посилювало її патріархальну святість як основи основ та заповіт пращурів, але, з іншого боку, її сакральньо-естетичний вплив на людину потребував певної корекції в дусі часу, що змінився. На рубежі ХІХ – ХХ ст. реставраційне відкриття ікони започатковує новий процес пошуку

образу. Перше, що вразило в древній іконі, – колір і світло. З цього почалося богословське осмислення і повернення до ікони.

Поряд з пошуком нового релігійного мистецтва ХХ ст. йшло вивчення ікони. Організовувалися експедиції, наукові пошуки, збирання старовинних зразків тощо [22, 77]. Особливо значну роль відіграли експедиції Порфирія Успенського, єпископа Чигиринського на Афон, Синай до Палестину за древніми іконами. Він передав у дар Київській духовній академії свою колекцію. Це була та ниточка, яка привела нарешті до витoku великої ріки іконописання та іконовшанування, що майже висохла в Росії в Синодальний період.

Реставраційні відкриття на рубежі віків дозволили побачити світлий іконний лик. Це було значною перемогою над руйнівною силою і тьмою людського забуття. Але цього було недостатньо. Справжні відкриття почалися зі спроб осмислити ікону як благословенний феномен.

Традиціями Руської реставраційної школи ґрунтовно займалися Ф.Г.Солнцев, А.В.Прахов, В.В.Суслов, М.І.Подключников, Ю.А.Олсуф'єв, І.Е.Грабар. Водночас була заснована мистецтвознавча наука і вивчення іконографії (Д.В.Айналов, Ф.І.Буслаєв, А.І.Кирпиченков, М.П.Кондаков, В.М.Лазарєв, М.В.Покровський, Д.А.Ровінський, Т.Д.Філімонов).

На початку ХХ ст. провідні російські богослови й філософи звернули увагу на ікону як на духовний феномен. Одним із першовідкривачів ікони був Є.Трубецькой. Назва його роботи “Умогляд у фарбах” вже містить певну концепцію: філософ відкриває ікону як один із видів богослов'я на Русі. До Х ст. все давнє релігійне мистецтво зародилося і зросло в боротьбі зі спокусою. Акцентуючи увагу на прагненні давньоруських іконописців втілити в образах те, що наповнювало їх душу – бачення істинної життєвої правди та справедливого сенсу світу, він писав: “Звірине царство і тоді приступало до народів з віковічною спокусою: все сіє дам тобі, коли поклонишся мені” [140, 197]. Є.Трубецькой один з перших побачив в іконі той світлий промінь надії, котрий може повернути сучасну людину до Бога, повернути “від образу

звіриного до образу Божого”.

Написана в дні першої світової війни, його робота пронизана болем за долю Росії і всього світу, але в ній відчувається також окриленість новою духовною перспективою: “Наші іконописці бачили красу, яка врятує світ, і увіковічили її у фарбах. І сама думка про цілющу силу краси давно живе в ідеї явленої та чудотворної ікони!

Серед тієї важкої боротьби, яку ми ведемо, серед безконечної скорботи, яку ми випробовуємо, хай служить нам ця сила джерелом втіхи і бадьорості. У ній втілюється той сенс життя, який не загине. Не загине і той народ, який з цим сенсом зв'яже свої долі. Він потрібен всесвіту для того, щоб зломити панування звіра і визволити людину від важкого полону” [140, 218].

Слідом за Є.М.Трубецьким, богослов'я ікони досліджував о. Сергій Булгаков. Найвище за все він ставив гносеологічну й теургічну функції ікони, неодноразово підкреслюючи, що ікона допомагає людині в пізнанні та осягненні Бога. “Бог нам відкривається неодноразово і багатообразно – словом, дією і в образах. Слово Боже, наскільки воно явилось людині і з “людиною живе”, може бути зображене... Але це завдання вже веде за межі мистецтва до сфери релігійної, точніше, воно поєднує дві сфери. Воно потребує від іконописця не тільки мистецтва, але й релігійного осяяння, бачення, а це є можливим лише в поєднанні його артистичного й релігійного життя, тобто на церковному ґрунті” [22, 118].

У цей час іконопис утверджується як церковне мистецтво, яке поєднує в собі всі творчі завдання мистецтва з церковним досвідом. Ікона розглядається як самостійний, але келейний витвір мистецтва, який знає і любить свої форми і фарби, осягає їх одкровення, ними володіє і їм слухняне. Але вона ж є і теургічний акт, в якому свідчиться в образах світу – одкровення надсвітове, в образах плоті – життя духовне. В ній Бог відкриває себе в творчості людини, здійснюється теургічний акт поєднання земного і небесного.

Тому іконописання є одночасно подвигом мистецтва і подвигом релігійним, повним молитовно-аскетичного напруження (тому Церква знає і

особливий лик святих іконописців, в особі яких тим самим канонізується і мистецтво як шлях до спасіння) [21, 285-296].

У радянські роки традиції іконописання було перервано, і богословська наука, яка тільки почала відроджуватися на початку століття, стала професійною для священників і зрідка – світських богословів. Залишилися тільки реставраційна практика та академічні дослідження. Потік “живої води” знайшов собі інше річище, яким стала еміграція. Вислані з країни філософи, в тому числі С.Булгаков, продовжували працювати у Франції. С.Булгаков організував богословський інститут в Парижі, де він і його учні продовжували свої дослідження. О.Павло Флоренський мав трагічнішу долю – він загинув на Соловках.

Іконографічна школа одержала нову можливість для розвитку за кордоном. Висланий з Росії Н.П.Кондаков виїхав з усім своїм інститутом. Спочатку жив у Белграді, потім у Празі, продовжуючи фундаментальні дослідження з іконографії та іконології. Упродовж десятка років інститут випускав численні збірники, які й сьогодні є справжньою іконологічною енциклопедією [126].

Своєрідно склалися долі іконописців в еміграції, які, втративши вітчизну земну, в іконі прагнули знайти шлях до небесної вітчизни. Найяскравішим художником із зарубіжної іконописної школи був Григорій Круг. У 20-ті роки потрапивши в еміграцію, у Францію, прийняв чернецтво і серйозно зайнявся іконописом, розглядаючи цю працю як своє служіння Богу. Крім ікон і фресок, він залишив невеликий зошит, в якому записав свої думки про іконописання. Його роздуми мають не меншу цінність, ніж його іконописні праці. Перш за все, монах-подвижник цинив у іконі її світлоносну силу, що несе світло Христове в цей світ [191, 15].

Як іконописець, Григорій Круг приваблює тим, що його творчість поєднує іконописні традиції дореволюційної Росії з тим відкриттям православної ікони, яке зараз переживає Захід. Корені його іконописного мистецтва, безумовно, на російському гранті, але розвивалося воно в іншому середовищі, де Руська

Православна Церква була лише маленьким острівцем у великому морі інославно́го світу. Можливо, тому православ'я в еміграції завжди носило ностальгічно-романтичний характер, що залишило особливий відбиток на стилі й характері іконописання.

Щодо нашого сьогодення, естетична концепція сучасного православ'я має розмаїті історико-культурні витoki, починаючи з візантійської естетики – через її осмислення на давньоруському ґрунті – до естетичних поглядів російських філософів кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Сучасні православні богослови, підкреслюючи вірність давнім традиціям церкви, у поглядах на мистецтво й естетику часто апелюють до візантійських джерел та їх інтерпретації давньоруськими мислителями. У системі візантійського світосприймання, як показує В.В.Бичков, “особливе місце надавалося естетичному. Естетичне в ньому виконувало навіть “своєрідну методологічну функцію” [33, 68]. Естетичні проблеми у візантійській культурі не відокремлювалися від проблем теологічних, а мистецтву призначалася важлива роль у системі пізнання першопричини [33, 68]. Звідси тягнеться характерна для православного богослов'я лінія послугування мистецтвом в літургійній практиці, взаємозв'язку теологічної і естетичної думки в обґрунтуванні віри.

Проте, в релігійно-естетичному комплексі провідним був не естетичний і не філософський, а релігійний аспект. Мистецтво підпорядковувалося завданням літургійної практики, а художнє мислення було просякнуте релігійністю. Про мистецтво “й гадки не було як про самостійну сферу практики або мислення” [21, 68]. Воно функціонувало на базі основних ідей християнства, слугувало їх образному втіленню.

Іконна продукція низької художньої якості, яка заповонила наші храми, мало нагадує те, що має назву ікони святоотецької традиції. Це свідчить про глибоке забуття ікони та її справжньої цінності. Йдеться не стільки про художні принципи, бо вони змінювалися впродовж віків і залежали від регіональних і національних традицій, скільки про сенс ікони, оскільки образ є одним із

ключових понять православного світогляду. Не випадково перемога іконошанувальників над іконоборцями, утверджена в 843 р., увійшла в історію як свято Торжества Православ'я. Концепція іконошанувальників стала свого роду апогеєм догматичної творчості святих отців.

Найвидатніша святиня Руської землі, якою є чудотворна ікона Богородиці, що іменується Володимирською, стала свого роду символом сприйняття християнської істини на Русі. На початку XII ст. із Константинополя її прислали до Києва як дар патріарха Луки Хризоверга. Походження ікони – дуже давнє; за переказом, вона була написана апостолом і євангелістом Лукою. За легендою ж, сама Божа Матір, побачивши щойно створене духовне її зображення, сказала: “Благодать Народженого від мене і моя з цією іконою хай буде” [41, 19].

Отже, дослідження естетичного аспекту іконопису дозволяє, звісно, що в контексті православного світосприйняття, стверджувати надмирність (надбуттєвість, у сенсі приналежності до Буття, а не до екзистенції) ікони, яка досягалася різноманітними мистецькими засобами; зробити висновок про канонічність культових зображень і про їх виразну поліфункціональність, у якій особливо вирізняється віроповчальна. Утім, рівень естетичності іконопису загалом залежав від богословського обґрунтування мистецьких прийомів і практик, канонічно зафіксованих соборними постановами.

Порівняльна характеристика візантійської та давньоруської іконописних традицій дає підстави стверджувати загальну змістову їх тотожність. Щоправда, слід відзначити при цьому особливу захопленість давньоруськими митцями кольоровою гамою, якою вони передавали символіку ікон.

2.2. Формування богословського тлумачення ікони як образу і символу

Ідейні витоки теорії символу П. Флоренського пов'язані з основними етапами богословського осмислення ікони в аспекті її тлумачення як образу і символу, обмежені святоотцівською та візантійською традиціями.

При цьому у візантійській естетиці розроблялися передусім ті категорії і поняття, які відбивали основні християнські уявлення і синтезували в своєму змісті переплетіння релігійного, філософського і художнього. Здійснювалася і творча інтерпретація відповідних категорій (символу, образу, світла, канону, уподібнення), що пов'язана з іменами Климента Александрійського, Василя Великого, Псевдо-Діонісія Ареопагіта, Максима Сповідника, Іоана Дамаскіна, Теодора Студита, Григорія Палами та інших.

В естетичному сенсі символ – (з грецької знак, пізнавальна прикмета) є універсальним естетичним утворенням, що співвідноситься з категоріями художнього образу, з одного боку, та знаку, алегорії, з іншого. У широкому розумінні можна стверджувати, що символ – це образ, взятий в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу. Предметний образ і глибокий зміст виступають у структурі символу як два полюси, неможливі й немислимі один без іншого, але й розрізнені між собою. Подібна амбівалентність образу і знаку й породжує символ. Переходячи в символ, образ стає “прозорим”: зміст немовби “просвічує” крізь нього і стає смисловою глибиною, смисловою перспективою. Принципова відмінність символу від алегорії полягає у тому, що зміст символу неможливо дешифрувати простим зусиллям розуму, він невіддільний від структури образу, тобто не існує у якості певної раціональної формули, яку можна “вкласти” в образ, а потім вилучити з нього. Символ є тим змістовнішим, чим він багатозначніший. Сама структура символу спрямована на те, щоб дати через окремий знак окремої риси, якості, характеристики цілісному образу.

Смислова структура символу багатосарова й розрахована на активне внутрішнє зусилля суб'єкта, що його сприймає. Смысл символу об'єктивно виявляється, здійснюється не як даність, наявність, а як динамічна тенденція: він не є даним, він заданий. Цей смысл принципово неможливо пояснити за допомогою логічної формули, а можна лише прояснити, співвідносячи його з подальшими символічними зчепленнями, які й приведуть до більшої

раціональної ясності, але ніколи не досягнуть чистих понять.

Символ виступає в якості найбільш узагальненого філософського утворення, яке включає в себе образ, знак, зображення та ряд інших понять, а також багато предметів і явищ реального життя, культурної і особливо обрядової практики (яка сама собою, як було показано вище, має знакову, символічну природу) в різноманітних конкретних виявах. Найвища невимовна (“остання”) істина може бути передана виключно через символи і в символі. Якщо філософське судження містить формально-логічну істину, доступну раціональному пізнанню, то символічний образ є неосяжною істиною, недоступною *ratio*, тобто такою, яку неможливо охопити поняттям. У символах закладено всю інформацію про вищі, неосяжні істини. Тому символічними є тексти Святого Писання, зображення святих, сцен з історії уявлення та жертви Христа.

Символічні й умовні знаки – не самоціль. Їх створювали з певною, часом суперечливою, метою: одночасно виявити й приховати істину. З одного боку, символ служить для позначення й виявлення неосяжного, безобразного і нескінченного в кінечному, осяжному, в образі - замкненому в просторі або в значенні. З іншого боку, він є оболонкою, покровом і надійним захистом невимовної істини від очей і слуху сторонньої людини, недостойної пізнання істини.

Кожен символ може мати декілька значень залежно від контексту, в якому він використаний, від здатностей того, хто його сприймає. Однак, за всієї цієї багатозначності не можна змішувати священні символи один з одним: кожного з них слід сприймати в нероздільній єдності його власних причин з буттєвими характеристиками.

Теорію символу розглядають у різних галузях знань (онтологія, гносеологія, релігія, мистецтво, етика). Спільним для цих наук є те, що, виконуючи найрізноманітніші функції у духовній культурі, символ завжди звернений до потаємних основ людського духу. Проникаючи у глибинний світ людини, символ збуджує духовну насолоду єднання людини з Богом.

Увага до внутрішнього світу людини, до психологічного механізму впливу мистецтва на душу людини привела ще Філона Александрійського (Філон перший ототожнив поняття “образ” з платонівською “ідеєю”, створивши тим самим важливу ланку між платонівською і християнською думкою про образ), а потім і християнських апологетів II-III ст. до нової постановки проблеми образу і символу.

З перших віків свого існування християнство використовувало ці поняття у своїй онтології, гносеології, етиці та естетиці, організувало на їх основі цілісну світоглядну систему, пояснювало за їх допомогою те, що не піддається формально-логічному поясненню. Запроваджуючи й активно застосовуючи ці категорії, християнські мислителі намагалися вийти з глухого кута античного раціоналізму. У гносеології ці виходи часто виявлялися примарними й заводили до не менш глухого кута абсолютного релятивізму. Проте в межах естетики та художнього мислення постановка проблем символу і образу, як, втім, і спроба їх аналізу, привели до цікавих і значущих результатів.

Достатньо повний матеріал з цієї проблеми можна знайти у Климента Александрійського. Він уперше спробував обґрунтувати християнське образно-ієрархічне розуміння універсуму, яке знайшло в подальшому своє остаточне втілення в ієрархічній системі автора “Ареопагітика”. В.Бичков вважає, що Климент першим із християнських письменників висунув учення про “образ” головною складовою своєї світоглядної системи. У Климента образ відіграє роль структурного принципу, який гарантує цілісність усієї світоглядної системи [39, 69-91]. За Климентом, першопричина, божество є вихідним пунктом образної ієрархії, першообразом для наступних відображень. Логос виступає першим образом (архетипу) Бога або, словами Климента, він є цілковито подібним Богу практично в усьому. Логос постає ще й як невидимий образ, який чуттєво не сприймається. Образом Логоса (за його ж волею) є розум (або душа) людини. “Образом образу є розум людини”. Проте, Климент не розрізняє розум і душу. Для нього це єдина духовна

сутність людини. Логос, на його думку, зберігає в душі гностика свій образ, щоб гностик міг піднятися до споглядання його повноти. Тому сам гностик стає лише “третім образом Бога”. Тобто людина проголошується у Клименті аж третім образом першообразу, а в своєму тілесному бутті, в силу своєї матеріальності і навіть візуальної й тактильної доступності сприйняттю, постає вже такою, яка слабо відображає першообраз, тобто стає четвертою стадією в ієрархії образів. До цієї ж стадії належать і образи образотворчого мистецтва та частково статуї, що зображають людей або антропоморфних богів [39, 69-91].

У Клименті Александрійського людина не лише є образом Логосу, а й окремі риси її духовного лику є образами вищих сутностей. Наприклад, свобода волі є “образом Бога в людині”. Образами Логосу є також розум і совість, гріх же знищує “образ” або робить його незначним. Отже, слід відзначити особливу зацікавленість Клименті морально-психологічними аспектами образу. Саме в цьому напрямі він і розвиває думку про “подібний образ” або “образ-уподібнення”, який відзначається своєю динамічністю. “Образ-уподібнення” водночас є ідеалом, метою прагнення християнина і нескінченним процесом здійснення цієї мети, бо досягнути повної “подобі” Богові навряд чи є можливим навіть для ідеального гностика.

На думку Клименті, всі люди від народження є образами. Але “образ” у цьому випадку – лише третій ступінь відображення істини. Тому істинний гностик повинен прагнути до вдосконалення власного “образу”, “подібного образу” (подібного богові). Виключно лише Христу притаманні обидва ступені образу. Людина ж повинна постійно прагнути “уподобитися”. Климент розробив і “правила гностичного уподібнення”. Вони полягають у релігійно-моральному вдосконаленні. Головними серед моральних якостей людини, на його думку, є покора, людяність, стриманість, благочестя, розсудливість, постійне самоспостереження.

Велику увагу приділяв Климент також проблемі образу в мистецтві. Так, під “образом” у мистецтві він розуміє своєрідну організацію художнього

твору. Цей “образ” залежить від волі художника і може створюватися для різноманітних цілей. На думку Климента, грецька образність літературної мови принципово відрізняється від пророчої “образності”. Наприклад, грецькі поети й письменники часто використовували слова в переносному сенсі з тим, щоб надати більшої краси та виразності мові.

Великі каппадокійці (Василій Великий, Григорій Богослов) продовжували й розвивали розпочату Філоном і Климентом традицію символічно-алегоричного сприйняття біблійних текстів. Особливою віртуозністю в цьому відзначався Григорій Богослов. Володіючи даром глибокого аналітичного мислення, він зробив у різних працях низку висновків, завдяки яким покладено початок візантійській теорії образу.

Для визначення поняття образу Григорій найчастіше всього використовував термін “eicon”, який тлумачився ним як зображення в найширшому сенсі. На його думку, “образ у всьому уподібнюється першообразу” і тільки за своєю природою (“за властивістю природи”) він відрізняється від нього, “бо не було б образу, якби у всьому була тотожність з архетипом” [39, 82]. Це поняття він поширює як на людину, створену (цит. з біблійної оповіді) “за образом і подобою” Бога, так і на “образи” словесного та образотворчого мистецтва. В образах мистецтва Григорій чітко розрізняє зовнішню форму твору та його зміст, який він називає “мисленним образом”, “ідеєю”. Так, на його думку, в біблійних текстах палка любов до божої краси передається за допомогою “мислених образів”, покликаних описувати чуттєві насолоди [39, 83]. Тому, споглядаючи живопис, глядач не повинен зупинятися на розгляданні кольорових плям, які покривають *полотно*. Натомість, він повинен прагнути побачити ту “ідею” (eidos), яку художник передав за допомогою цих фарб.

Міркування Григорія Богослова стали основоположними в контексті становлення візантійської естетики й потужно вплинули на розвиток візантійського й середньовічного європейського мистецтва. Подібні висновки Богослова можна знайти також у Платона, Арістотеля, Псевдо-Лонгіна та

Плотіна. Проте, у каппадокійського мислителя ці ідеї було сформульовано конкретніше й дещо в іншому контексті, ніж у його античних попередників. Він не засуджував твори мистецтва як недостойні копії або “тіні тіней”. Навпаки, в їх здатності зберігати й передавати “мисленні образи” він вбачає глибокий сенс і виправдання існування мистецтва. Саме ця функція мистецтва виявилася основною і значущою для християнства. Оцінюючи різні види мистецтв лише за здатністю втілювати і передавати “мислені образи”, “ейдоси” Григорій Богослов вважав, що вони виконують однакову функцію. Наприклад, він порівнював “образи” в словесному та образотворчому мистецтві і, показуючи їх структурну ідентичність, називав “образотворче мистецтво” незвичним словом “*techne*” (ремесло), а словом “*episteme*” (знання, наука) – словесне й образотворче мистецтва. Називаючи живопис цим суто гносеологічним (до того часу) терміном, Григорій підносив його пізнавальну цінність до філософського рівня.

З часів каппадокійців зримий образ (частково - образ живописний) виявився на одному рівні зі словом, причому слово не мало перед ним жодних переваг, оскільки саме було “образом”. Судження каппадокійців про “образ” стали підґрунтям для теорії Псевдо-Діонісія Ареопагіта, філософська спадщина якого посіла важливе місце у всій європейській середньовічній естетиці.

Гносеологічним обґрунтуванням теорії символу і образу автора “Ареопагітик” слугувала теза про те, що в ієрархічній системі передачі інформації від Бога до людини необхідно якісно перетворити цю інформацію на рубежі “небо - земля”. Тут, на думку Псевдо-Діонісія, проходить істотна зміна носія інформації: з духовного (нижчий ступінь небесної ієрархії) він перетворюється на матеріальний (вища ступінь ієрархії земної). При цьому особливого роду світлова інформація, приховується під завісою образів, символів, знаків. Усі ці категорії у Псевдо-Діонісія не мають чіткої диференціації, однак, можна відзначити деякі закономірності у їх використанні, що дає змогу проаналізувати ці важливі для іконології поняття.

На розуміння Ареопагітом символу та образу дуже вплинули християнські мислителі александрійської школи (Климент, Ориген, каппадокійці) та близькі до них неоплатоніки (Плотін, Прокл). На це звернув увагу російський дослідник В.Бичков [27, 263]. Християни (на підставі біблійних текстів) і неоплатоніки (інтерпретуючи античну міфологію) часто приходили в теоретичному плані до близьких висновків, зважаючи на те, що духовна атмосфера перших століть християнства орієнтувала мислителів різних філософських напрямів на вирішення одних і тих самих завдань. Відповідно, й висновки стосовно функцій і призначення символу у неоплатоніків і християнських мислителів IV-V ст. часто були близькі один до одного.

За Псевдо-Діонісієм, символ (*to symbolon*) є найзагальнішою філософсько-релігійною категорією, яка включає в себе образ, знак, зображення, прекрасне, низку інших понять, а також предметів і явищ реального життя й обрядової практики. Будучи основною гносеологічною категорією у філософській системі Псевдо-Діонісія, символ, відповідно, посідає головне місце і в його естетиці. У “Листі до Тіта”, який є стислим викладом загубленого трактату “Символічна теологія”, Псевдо-Діонісій пише про те, що існують два шляхи передачі інформації про істину: “один – невимовний, таємний, другий – явний і легко пізнаваний; перший – символічний і матеріальний, другий – філософський і загальнодоступний” [39, 84]. Вища невимовлена істина передається виключно першим шляхом, тому давні мудреці користувалися постійно “таємними й сміливими алегоріями”, в яких тісно спліталися “невисловлене з висловленим”. Якщо філософське судження містить формально-логічну істину, то символічний образ – умонеосяжну. Уся інформація про вищі істини втілена в символах, “бо розуму нашому неможливо піднятися до неречового наслідування та споглядання небесних ієрархій інакше, аніж шляхом властивого йому речовинного керівництва, покладаючи видимі красоти зображенням невидимої краси, чуттеві пахощі – відбитками духовних проникнень, речові світильники –

образом неречового осяяння, просторові священні вчення – повнотою духовного споглядання, чини тутешніх прикрас – натяком на гармонійність та упорядкованість божественного, прийняття божественної Євхаристії – володінням Ісусом; стисліше кажучи – все про небесні істоти надблаготривально передано нам у символах” [39, 85]. Символічними, на думку Псевдо-Діонісія, є тексти Писання, різні зображення, священний Переказ. Навіть “назви членів людського тіла можуть бути використані як символи для позначення душевних чи божих сил [39, 80].

На думку Псевдо-Діонісія, символи й умовні знаки виникають з метою: одночасно виявити і приховати істину (ідея, чітко сформульована вже в “Строматах” Климента Олександрійського). Що ж у символі здійснює ці контрадикторні цілі? Ймовірно, що це роблять особливі форми перебування в ньому істини. До таких форм Псевдо-Діонісій відносить “красу, сховану всередині” символу, яка веде до осягнення надсуттєвого духовного світла [39, 86].

Непонятійна інформація символу сприймається тими, хто прагне її пізнання, насамперед, емоційно, як форми “краси” і “світла”. Однак мова йде не про зовнішню красу форм, а про деяку узагальнену духовну красу, яка міститься у всіляких символах: словесних, зображувальних, музичних, предметних, жестових та ін. Ця краса відкривається виключно тому, хто “вміє бачити”. Тому необхідно вчити людей “баченню” символу. Сам автор “Ареопагітик” вважає своїм завданням пояснити “всю багатоманітність символічно священних образів”, оскільки без такого пояснення численні символи здаються “неймовірними фантастичними мареннями”. Так, Бог і його властивості можуть символічно виявлятися через антропоморфні й зооморфні образи, у вигляді рослин і каменів; Бога наділяють жіночими прикрасами, варварським озброєнням, атрибутами ремісників і художників, його навіть зображують у вигляді гіркого п’яниці. Тому не варто зупинятися на поверховому розумінні символів, необхідно проникати в них до самої глибини. При цьому не можна нехтувати жодними з них, бо вони у своїх

видимих рисах являють “образи видовищ несказаних і вражаючих” [39, 116]. Кожен символ (знак, образ) може мати кілька значень залежно від контексту, в якому він використаний, і навіть від особистісних властивостей (“природи”) споглядача. Однак, і за цієї багатозначності не слід змішувати священні символи один з одним.

Отже, символ сприймається Псевдо-Діонісієм Ареопагітом у різних аспектах.

Будь-який символ, за Псевдо-Діонісієм, є носієм прихованої інформації у кількох формах:

- знаковій (зміст є доступним лише втаємниченим);
- образній (доступній усім людям певної культури);
- символ не тільки означає, але й реально являє собою те, що він означає (наприклад, милосердя, шляхетність, біль фізично здорового серця тощо відсутні в реальному житті як окремо існуючі явища, предмети або будьщо безпосередньо дане у відчутті, але таке, що існує, виявляється, сприймається у почутті, ставленні, спілкуванні і в співжитті).

Остання із цих форм була лише намічена Псевдо-Діонісієм, а розглянули ширше її наступні мислителі у зв'язку з літургійною символікою. Ця символіка визначала ставлення візантійців до мистецтва, яке активно функціонувало в системі храмового дійства.

Літургійний символ (або “образ”, як його частіше називали пізні мислителі) був важливою категорією візантійської естетики; в ньому, зокрема, закладено теоретичні передумови вшанування ікон у Візантії, їх сакральне значення. Переносячи центр ваги своєї гносеології до сфери “літургійного гнозису”, візантійські мислителі розробили складну систему символічного сприйняття літургії й усіх її елементів. Ця система формувалася у двох напрямках. Перший, найбільш розповсюджений і орієнтований на колективний суб'єкт сприйняття – народ, розвивав “реальну” символіку. Другий, більш вузький, пов'язаний з індивідуальним сприйняттям – “умоглядною”

символікою.

З першим напрямом пов'язані імена “практиків” літургійного гнозису єпископа Кирила Єрусалимського (IV-V ст.), патріарха Германа Константинопольського (VIII ст.), архієпископа Симеона Солунського (XVст.). Головним теоретиком другого напрямку був Максим Сповідник (VIIст.). Обидва напрями спиралися, з одного боку, на літургійну практику, а з іншого – на теорію Псевдо-Діонісія Ареопагіта.

Представники першого напрямку розуміли літургію з усіма її елементами як систему особливих “образів”, символів – “реальних символів”, які одночасно і позначають, і “реально являють” позначуване. При цьому можна відзначити історичну зміну акцентів у розумінні цієї антиномічної символіки. Кирил Єрусалимський, а за ним і патріарх Герман сприймали всі “літургійні образи” як реальне явище світу надбуття. Тому вони частіше використовували терміни “є”, “є замість...”, “являє собою”, а не “зображує”, підкреслюючи цим особливий сакральний характер літургійного “образу”. Церква, наприклад, у Германа, “є” земним небом. Апсіда “є” Вифлеємською печерою й місцем поховання Христа, його гробом і одночасно жертвовником. Диякони “являють собою” серафимів та ін. Але патріарх Герман добре усвідомлював антиномічність цих “явлень”, їх належність до світу “надбуття” і до земного буття, “бування”, екзистенції. Заявляючи, наприклад, в одному місці, що жертвовник “є і має назву... гроб Господній”, в іншому він називає його “образом” гробу. Звідси і спеціальне використання Германом двозначних у цьому контексті термінів “*esti*” “*emphaenci*”, префікса “*anti*”, які можуть бути зрозумілими тут і як “зображає”, “виражає”, “замінює”.

У “Коментарі на літургію” XII ст., який приписують Софронію Єрусалимському [37, 210], для пояснення різних елементів літургійного дійства використовувалися головним чином поняття “образ” (“*typos*”), “зображає” (“*antitypo*”). Термін “*typos*”, який постійно тут використовується, наділяється особливим значенням “літургійного образу”. Апсіда в цьому трактаті “зображає” Вифлеємську печеру й одночасно “гроб Христа”.

Склепіння вівтаря і стеля храму – образи двох рівнів неба. Лампади й свічки – образ вічного світла. Стихар – образ плоті Христової. Архієрей – “образ” Господа. Ієреї “зображають” духовні чини, дякони – ангелів та ін.

Симеон Солунський, активно використовуючи термін “*typos*”, пояснює його своєрідність. Він підкреслював, що євхаристичні хліб і вино – “не образ, а сама істина” [37, 211], заявляв, що “*typos*”, тобто літургійний образ, – це такий “образ” архетипу, який “володіє його силою”. Саме в цьому сенсі сприймалася візантійцями “реальна символіка” богослужіння, оскільки лише “образ”, який не “є” (що неможливо навіть за візантійського антиномізму) “по суті” архетипом, але, маючи його силу, міг стати й гідним посередником на шляху осягнення цього архетипу. Подібне розуміння “образу” Симеон поширював і на образотворче мистецтво.

На рівні сприйняття, зображення в храмі включалися до загального літургійного дійства. Вони своєю естетичною інформацією сприяли створенню ефекту містичного єднання неба і землі. Так, на думку Симеона Солунського, “священні зображення” Спасителя, Богоматері, Іоана Хрестителя, ангелів, апостолів та інших святих на вівтарній перепоні (мається на увазі прообраз іконостасу) означають “перебування Христа на небі зі своїми святими та присутність його тут серед нас”. Ця ідея є основоположною для розуміння християнського живописного образу – ікони в контексті візантійської естетики.

Слід зазначити також, що “реальна символіка” окремих елементів дійства та різних предметів обряду динамічна, тобто змінна в процесі богослужіння. Так, дискос, з покладеними на нього частинками просфори в “Проскомідії” (перша частина літургії), виступає як образ Церкви небесної та земної і одночасно зображує “Вифлеємський вертеп”. Розміщений на голові дякона при “Великому вході”, він означає розп’ятого Христа, а зняття дискаса з голови символізує зняття тіла Ісуса з хреста.

Максим Сповідник у своїй праці “Містагогія” розробляє інший аспект літургійної символіки. Його цікавить “філософсько-умоглядний” сенс усього

літургійного дійства в контексті частин і цілого. При цьому він розглядає загальне (*genicos*), ширше значення кожного елемента та його часткові (*idocos*) сенси [37, 212]. Відповідно Церква в загальному плані є “образом і зображенням Бога,” а частково, оскільки вона складається із святилища і власне храму, – образом мисленого та чуттєвого світу, а також – образом людини і, крім того, образом душі, які складаються з духовної та чуттєвої частин. “Малий вхід” означає перше пришестя Христа, а частково – навертання невіруючих до віри та ін. [37, 212].

Далі часткові сенси основних елементів літургії Максим Сповідник розрізняє відповідно до трьох категорій суб’єктів сприйняття. Одне значення має той чи інший елемент богослужіння для “тих, хто увірував”, друге – для “практиків” і третє – для “гностиків”. Так, Євангеліє, яке означає на рівні “реальної символіки” хрест, який ніс Ісус, пришестя Христа до цього світу і явлення його на Йордані, “взагалі” є “символом загибелі еона цього”, а частково - означає для “тих, хто увірував”, “знищення давньої думки”, а для “практиків” – “умертвіння і кінець плотського закону і мудрування”; для “гностиків” – “сукупність і поєднання різноманітних істин в одній”. Зішестя архієрея з кафедри і виведення оголошених (які готуються до прийняття віри) з храму перед “літургією вірних” означає “взагалі” – друге пришестя Христа, а частково – “для тих, хто увірував” – “цілковите утвердження в вірі”, для “практиків” – “цілковиту безпристрасність”, а для “гностиків” – “повне пізнання всього пізнаного”. Закриття врат, вхід “святих таємниць” і проголошення “Символу віри” “взагалі” означає закінчення всього чуттєвого і “наступ” духовного світу, а частково: для першої групи – запопадливість вірних у вченні й готовність до благочестя, для другої – перехід від “діяльності” до споглядання і для “гностиків” – перехід “від природного споглядання до простого ведення ноетичних предметів” тощо [37, 212].

Отже, вся “умоглядна” символіка Максима Сповідника спрямована на осмислення богослужіння як особливого непоняттєвого шляху пізнання, а саме: вищого “таємничого” етапу, який завершує систему релігійного знання

в цьому напрямі. Загалом, у такому тлумаченні символ і його конкретна реалізація – “літургійний образ” – виступають у візантійських богословів у якості гносеологічно-естетичної категорії.

Псевдо-Діонісій Ареопагіт розробив інший аспект теорії символу – теорію “образу”, яка продовжила традицію Григорія Богослова. Якщо символ у Ареопагіта виконував три функції (визначав духовні сутності; підносив до них людину; “реально являв” світ надбуття на рівні буття), то з “образом” пов’язані лише дві перші функції. При цьому функція позначення обмежена рамками ізоморфізму, хоча й принципово відмінного від античного мимезису (наслідування).

У християнських мислителів образ виконував важливу гносеологічну функцію. Вважалося, що людина за своєю природою безпосередньо “неспроможна піднятися до споглядання духовного без якогось посередника” [37, 213]. Таким посередником на шляху від чуттєвого до надчуттєвого, духовного у ієрархічній системі Псевдо-Діонісія були, поруч з тріадою таємниць, “чуттєво сприйняті образи,” символи, “священні ноетичні зображення” та ін. Їх необхідність у структурі візантійського світосприйняття пояснюється прагненням наблизити людину “невимовлено й неосяжно до невисловлюваного і непізнаного”, щоб вона “шляхом чуттєвих предметів сходила до духовного і через символічні священні зображення – до простого [досконалості] небесної ієрархії” [39, 87].

У Псевдо-Діонісія вся ієрархія – “образ божественної краси”, а члени ієрархії – “божественні подоби,” “чини і знання”(там то), тобто вони одночасно є носіями інформації та її змістом. Автор “Ареопагітик” викладає доволі чітку ієрархію образів, за допомогою яких і передається “істинна” інформація від рівня “надбуття” на рівень людського існування. Живописні образи посідають у ній своє певне місце – на рівні таїнств, тобто між небесним та земним ступенями ієрархії”. “Нематеріальний” ступінь ієрархії зображений у них за допомогою “речових зображень” і “сукупності образів” [39, 89].

Залежно від способу організації цих “образних структур” значення одних і тих самих “священних зображень” може бути різним. Відповідно, інформація в цій системі є багатозначною. Семантика її залежить також від суб’єкта сприйняття, “відповідно до здібності кожного до божого осяяння” [39, 89].

Багатозначний образ є основним елементом у системі візантійської гносеології. У розумінні отців церкви священна ієрархія й уся структура всесвіту пронизана ідеєю образу. Образ – це важливий засіб зв’язку і співвідношення між принципово неспіввідносними і незв’язаними рівнями буття і “надбуття”; тільки в ньому і за його посередництва можлива умонеосяжна єдність трансцендентності та іманентності божества.

Псевдо-Діонісій, спираючись на свою систему визначення божества, розрізняє два методи зображення духовних сутностей і відповідно – два типи образів, які відрізняються один від одного за ступенем і принципами ізоморфізму – подібні, “схожі” й “несхожі”.

Перший метод ґрунтується на катафатичному (стверджувальному) способі визначення. Суть його полягає в тому, щоб духовні сутності “втілювати і виявляти в образах, які їм відповідають і по можливості споріднених, запозичених (ці образи) у істот, нами високо вшановуваних, ніби нематеріальних і вищих”; тобто “схожі” образи повинні репрезентувати собою сукупність найвищою мірою позитивних властивостей, характеристик і якостей, притаманних предметам і явищам матеріального світу, вони повинні *являти собою* певні, досконалі у всіх своїх характеристиках зображувані (в словах, фарбах, камені) образи – ідеальні межі мислимої досконалості матеріального світу. У “схожих” образах сконцентровані, за Псевдо-Діонісієм, усі “зримі краси” світу. Бог іменується в цьому контексті “Словом”, “Розумом”, “Красою”, “Світлом”, “Життям” та ін. Усі ці предикати відбивають і є окремими ознаками архетипу.

Проте, Псевдо-Діонісій піддає істотноому переосмисленню античний принцип “імітації”. Будь-яка річ, на його думку, одночасно подібна й

неподібна трансцендентній першопричині. Можлива не звичайна імітація, а лише “ненаслідувальне наслідування”. Цією антиномічною формулою, як і багатьма іншими, Псевдо-Діонісій підкреслює принципову відмінність своєї системи від класичних філософських систем. У цьому випадку він прагне протиставити античному розумінню свою ідею образного відображення (“*aphomosis*”-“уподібнення”) першопричини – важливого етапу на шляху осягнення істини.

Якщо стародавні греки прагнули до безпосереднього пізнання першопричини, вважаючи предмети зримого світу не гідними уваги “тінями” істини (Платонівська школа), то візантійські мислителі акцентували увагу на методі опосередкованого пізнання; “подібні” образи в чуттєвій формі “відображають” ті чи інші властивості та риси неосяжного божества і його духовні сили, які лише таким способом можуть бути осягнуті людиною. Так, наприклад, на думку Псевдо-Діонісія, властивості вогню є чуттєвими (видимими) образами божественних властивостей. Вогонь через все вільно проходить, невідомий сам собою, невловимий. Він усе освітлює, все перемагає. Невтримний, незмішуваний і невмістимий вогонь є джерелом руху й саморуху. Усьому щедро передаючи себе, він не зменшується.

Проте і ці образи, незважаючи на всю їх діяльність і піднесеність, воістину “далекі від подібності до божества”. Оскільки божество є вищим від всілякої істоти та життя, то воно не може бути схарактеризоване жодним світлом, і будь-які слово і розум незрівняно далекі від подоби до нього”. Порівняно з першопричиною, навіть ці, найбільш вшановувані у людей “видимі краси” є “недостойними зображеннями” [33, 161].

Значно вищу оцінку автор “Ареопагітик” дає “неподібним подобам”, які він співвідносить з апофатичним визначенням божества, міркуючи так: “якщо стосовно божественних предметів негативні визначення є ближчими до істини, ніж стверджувальні, то для виявлення невидимого і такого, яке не можна виразити, більше підходять несхожі зображення” [33, 161] або, іншими словами, “неподібні подоби”. Тут Псевдо-Діонісій Ареопагіт продовжує лінію

александрійської школи, (Філон, Ориген). Він робить теоретичні узагальнення на підставі значного екзегетичного матеріалу цієї школи, чим підтверджує життєвість її традицій для всієї візантійської культури.

“Несхожі образи” належить контролювати на принципах, діаметрально протилежних античним ідеалам. У них, на думку Псевдо-Діонісія, повинні бути повністю відсутніми властивості, які сприймаються людьми як благородні, гарні, гармонійні тощо, щоб людина, яка споглядає образ, не уявляла собі архетип подібним до грубих матеріальних форм (навіть, якщо вони серед людей шануються і вважаються благородними), не зупиняла на них свій розум [33, 161].

Згідно з Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, для зображення вищих духовних сутностей краще позичати образи предметів низьких і нікчемних, таких, як тварини, рослини, камені і навіть черви; при цьому божественним предметам, зображеним таким чином, воздається, на думку Псевдо-Діонісія, значно більше слави.

Тут Псевдо-Діонісій, у системі свого антиномічного мислення, приходять до свідомого використання й теоретичного осмислення одного з цікавих феноменів художнього мислення – закону контрасту. Свого часу його помітив і прагнув пояснити ще Арістотель в своїй “Поетиці”, коли відзначав, що гидке й потворне в житті, будучи зображеним у мистецтві, часто приносить задоволення. Він пояснював цей ефект утилітарною пізнавальною функцією наслідування.

Зовсім іншу трактовку знаходимо у Псевдо-Діонісія. Несхожі, неподібні образи володіють знаково-символічною природою особливого роду. Імітуючи “низькі” предмети матеріального світу, вони повинні нести в їх “недостойній формі” інформацію, яка не має нічого спільного з цими предметами. Самою “невідповідністю”, неподібністю зображень несхожі образи вражають глядача й орієнтують його на дещо протилежне зображеному – на абсолютну духовність. Тому все, що стосується духовних істот, підкреслював Псевдо-Діонісій, слід розуміти цілком в іншому, як правило, діаметрально

протилежному, смислі, ніж це зумовлюється щодо предметів матеріального світу. Усі плотські, чуттєві і навіть непристойні явища, пристрасті й предмети можуть означати, з цієї точки зору, феномени найвищої духовності. Так, в описанні духовних істот гнів слід розуміти як “сильний рух розуму”, жагу – як любов до духовного, прагнення до споглядання та об’єднання з вищою істиною, світлом, красою.

Ця тенденція, що виникла у стоїків, підтримувана Філоном, Оригеном, каппадокійськими мислителями IV ст., отримавши чітке формулювання і обґрунтування у Псевдо-Діонісія Ареопагіта, була потім всебічно розвинута середньовічними богословами. Витоки її стосуються, насамперед, любовно-еротичної сфери. Вони пов’язані з суворими релігійними обмеженнями у сфері задоволення чуттєвих потреб людини, які знайшли відображення в давньому мистецтві, а також – у біблійних текстах.

На відміну від “схожих”, “подібних”, “неподібні” образи будуються на протилежних принципах і пов’язані з іншими аспектами гносеологічної функції образу. Вони вже не стільки “відображають”, скільки “позначають” істину й потребують при сприйнятті раціонального тлумачення.

Однак “неподібні” образи – це не лише умовні знаки й раціональні символи. Організація їх складніша: окрім знакової, вони мають функцію психологічного характеру. Псевдо-Діонісій пояснював необхідність “неподібних” образів, виходячи саме з цієї функції. Він вважав, що несхожі зображення повинні “самою несхожістю знаків збуджувати і підносити душу” [44, 151]. Ці “умовні знаки” мають впливати не на розум, а на над-свідому сферу психіки, емоційно “збуджувати” в напрямі “піднесення” людського духу від чуттєвих образів до “Істини”. Тому й самі зображення іменуються Псевдо-Діонісієм як “піднесені” (анагогічні) [44, 152]. Ця ідея “сходження” (*anagoge*) від образу до “істини” і архетипу є провідною у візантійській естетиці. І хоча проблема “образного пізнання істини” була поставлена ще неоплатоніками та першими християнськими мислителями (Климент Олександрійський, Ориген, Григорій Ніазин), проте, завершене, глибоко

своєрідне й повне своє розкриття вона отримала лише в “Ареопагітиках”. У наступних візантійських мислителів, особливо в іконоборчий період, ареопагітівська концепція образу одержала адекватну трактовку.

Візантійські церковні і світські мислителі приділяли значну увагу символічному значенню мистецтва. Їхні погляди спиралися на традиції античної алегорези, на багатий досвід іудео-християнської екзегетики. У Візантії протягом усієї історії існувало світське алегоричне мистецтво елліністичного типу. У середньовічній Візантії одним з головних принципів способу мислення була алегореза [44, 91]. Завдяки їй виражали дух часу. Досконале володіння нею було ознакою високої освіченості. Алегорії застосовували в своїх працях і усних промовах світські й духовні особи, письменники та історики X-XII ст. Для більш виразного та ефективного (й ефектного) викладу своїх думок вони нерідко зверталися до прийому опису вигаданих картин з наступним тлумаченням їх алегоричного смислу.

Алегоричне сприйняття мистецтва було властиве багатьом християнським церковним письменникам Візантії (наприклад, Євсевію Памфілу). У той час під істиною розумілася не картина видимих форм матеріального світу, а певний духовний, ноуменальний зміст, про який говорили неоплатоніки, гностики й ранні християни. Наслідування істини осмислюється істориком Євсевієм як символічно-алегоричне зображення [7, 17]. Поряд з античною алегорезою, Євсевію властивий і зовсім інший ракурс символічного мислення. Наприклад, досить детально він описує храм в Трієрі, підкреслюючи “блискучу красу” та “незрівнянну велич” усієї будівлі й “надзвичайну витонченість” окремих її частин. Євсевій вказує, що такий храм прославляє й прикрашає християнську Церкву. Цьому храму дивуються ті, хто звик зупиняти свій розум “на одному зовнішньому вигляді”. Однак “чудом із чудес є прообрази, образи божественного і мисленого дому в душах наших” [21, 19]. Саму душу Євсевій уявляв оселею і храмом, досконалішим, ніж храм матеріальний. Крім того, соціум виступає в розумінні Євсевія живим храмом, будівником якого виступає Син Божий. Світ тварного буття постає, за

Євсевієм, системою храмів, відображаючи духовні істини, – храмом духовних істот, які постійно славлять Творця. Усі ці храми виконують одну функцію – поклоніння Богу, його вшанування та прославлення.

Отже, досить традиційне для давнього світу поглиблене розуміння творів мистецтва, випереджаючи та визначаючи художню практику Середньовіччя, переростає у нову, філософськи і богословськи насичену теорію мистецтва – в теологічну філософію мистецтва.

У післяіконоборчій Візантії образно-символічний підхід поширився й на живопис. Настінні розписи храмів поділяли на два рівні: образотворчий (феноменальний) та смисловий (ноуменальний). Феноменальний рівень живопису виражав прихований, доступний лише розуму сенс. У контексті християнської ідеології він не суперечив духові офіційної релігії, навпаки, активно служив йому, виражаючи в художньо-естетичній формі основи середньовічного світогляду. Як вважали візантійські мислителі, на ноуменальний рівень зорієнтована вся образотворча система живопису.

Символічне розуміння мистецтва виникло у Візантії не на порожньому місці. Воно спиралося на багатовікову художню практику ранньохристиянського й візантійського мистецтва та на детально й глибоко розроблену у Візантії богословсько-філософську теорію символізму.

На базі “загальної теорії” образу, яка сформувалася в V-VI ст., і в іконоборчий період (VIII-IX ст.), детальніше розробляється “часткова” теорія образу–зображення, теорія ікони. Вона включала в себе ідеї “подібних” та “неподібних” образів, адаптуючи їх до живописних зображень Христа і подій його земного життя. Тут намічається деяке переосмислення (в плані повернення до мислимих образів) загальної теорії. Ікона мислиться іконовшанувальниками як образ “подібний”, “схожий”, але не з трансцендентним архетипом, як у Псевдо-Діонісія, а з “олюдненням”, таким, що мав уже тілесну матеріальну форму. Тому, якщо в “Ареопагітиках” ми маємо справу із символічною подобою, то тут – з ізоморфною і навіть “наслідувальною” (у сенсі античного мимезису), оскільки зображення на іконі

і, власне, сама ікона мислиться як історичний документ, що зображує події, які реально мали місце в історії людського суспільства. Щодо правомірності й допустимості такого розуміння ікони, її богословської та суспільної значущості, то у Візантії VIII-IX ст. розгорілися підігріті соціально-політичною боротьбою жорстокі суперечки. Ідеї “неподібних” та символічних образів не підлягали сумніву та використовувалися для аргументації як іконоборцями, так і іконовшанувальниками, що зрештою сприяло формуванню своєрідного стилю візантійського живопису.

На відміну від загальної теорії, у якій знайшло відображення гносеологічне розкриття образу, так звана часткова теорія, одночасно з подальшим розвитком суто гносеологічних аспектів, загострює увагу на сотеріологічному (хоча пізнання божества у візантійській системі – практично необхідний крок для кожної людини на шляху до спасіння) та на етично-моральному аспектах ікони. У центрі цієї теорії (як і у всій іконоборчій полеміці) стояло питання про взаємовідношення образу й архетипу, яке іконоборцями та іконовшанувальниками, в силу відмінності принципів мислення, трактувалися по-різному.

Іконоборці переважно підтримували давньоіудейську традицію, згідно з якою – знання імені тотожне знанню сутності. Вони вважали, що образ, ейдос повинен бути “єдиносутнісним” (*homoysion*) прообразу. А, оскільки прообраз – трансцендентна ідея, то він не може бути зображений конкретно-чуттєвим способом, та ще й за допомогою антропоморфних зображень. Єдиним образом Христа є, на їхню думку, Євхаристія. Іконовшанувальників вони звинувачували одночасно в двох протилежних ересьях: у тому, що ті об’єднують два ества Христа, зображаючи його на іконі (тобто звинувачували іконовшанувальників у монофізитстві); у тому, що вони розділяють ці ества, зображаючи лише людське ество (закид у несторіанстві). Загалом, іконоборці трактували образ як “ідеальну” копію всього, обожнюючи її з прообразом, як свого роду двійника.

Іконовшанувальники спиралися на поглиблене розуміння образу,

опрацьоване мислителями IV-VI ст., хоча їхні логічні докази часто бували менш переконливими, ніж у іконоборців. Спираючись на традиції платонівсько-неоплатонівської естетики, в структурі антиномічних принципів мислення отці церкви вже в IV-V ст. прийшли до розуміння того, що образ (зображення) не є копією архетипу, а лише його відображенням, не у всьому йому подібним. Таке розуміння образу дало змогу іконовшанувальникам одночасно подолати обидві протилежні єресі, в яких їх звинувачували. Отже, теорія живописного образу була спрямована на утвердження як єдності двох природ Христа, так і їх розділеності, “незлитості”, тобто на утвердження основної антиномії християнської догматики.

У VIII ст. один з апологетів іконовшанування Іоан Дамаскін писав: “Ікони суть видиме невидимого, що не має фігури, але тілесно зображається внаслідок слабкості розуміння нашого” [30, 165]. Через що, міркував він, ми невидиме прагнемо мислити за аналогією з видимим, “бо бачимо у сотвореному образі тьмяно показане нам божественне одкровення”. Отже, образ, який є продуктом людської психіки, ніяк не може бути тотожним своєму трансцендентному архетипу “сутності”, але він рівний йому “за іпостасю” і “по імені”. Відповідно, на іконі зображується, виходячи із загальної теорії образу, не “природа” (людська чи божественна), а іпостась. Саме таким чином намагалися пояснити, спираючись на специфіку людської психіки, неосяжність і незображуваність архетипу, всю можливість та необхідність існування опосередкованого конкретно-чуттєвого його зображення.

Теодор Студит (759-826 р.р.), продовжуючи традиції, з одного боку, античної, а з іншого – естетики Ареопагіта, прагнув всебічно обґрунтувати необхідність використання християнами живописних образів [84, 49]. По-перше, він відрізняв образи “природні” від образів “наслідувальних”. До перших, зокрема, належать численні обрядові реліквії; у мистецтві ж використовуються тільки другі, про них і йшла “іконоборча” суперечка. Сам Теодор розумів термін “наслідувальний” дуже широко: він вважав, що на іконі

можна зображати не тільки те, що безпосередньо сприймається нашим зором, а й те, “що через споглядання розумом обіймається думкою”. Більше того, за механізмом впливу на людину він порівнював ікону зі сновидінням і вважав цілком допустимим зображення, яке уподібнюється “фантазії”.

Спростовуючи закиди іконоборців, Теодор Студит звинувачує їх у примітивному розумінні богословської суті християнства, в прагненні звертатися до логіки там, де вона принципово не застосовується. Євхаристія, за його глибоким переконанням, не є “образом”. Вона є самою Істиною, “реальним” залученням до тіла і крові Христа, тобто безпосередньою реалізацією на рівні буття сфери надбуття, а не її образним (опосередкованим) відображенням. Можливість реальних зображень Теодор Студит обґрунтовував, спираючись не на логіку, а на антиномізм центральної ідеї християнства – факт “олюднення Слова”, внаслідок якого сталося “поєднання непоєданого” – “описуваного з неописуваним”. На підставі цієї суттєвої “парадоксальності” “Христос, який зображений на іконі, залишається неописуваним”, а тому не варто намагатися спростовувати розумом недосяжне для нього, доказами – те, що їм не підлягає, силогізмами – те, що не підпорядковується закону силогізма” [84, 51]. Відомо, що в подібній ситуації іконовшанувальники не могли навести чіткого понятєвого доказу можливості існування “схожих” зображень, навіть використовуючи аристотелівську термінологію. Теза про те, що можна зображати іпостась, а не природу, не є переконливою. Тверда ж їхня віра в свою правоту ґрунтувалася на сильному естетичному впливові творів мистецтва. Відчуваючи, але не вміючи його пояснити, теоретики іконовшанування тлумачили його як божественну енергію, яка виходила (еманувала) від зображення. Звідси – вся містика ікони й освячення матерії. Утвердження ж “не зовсім” подібної подоби цілком відповідало теологічному антиномізму візантійських мислителів, від чого внутрішнє протиріччя образу ще більше переконувало іконовшанувальників в тому, що вони мають рацію.

Перемога іконовшанування у Візантії знаменувала торжество нової

системи світорозуміння, у якій естетичному відводилася важлива ключова роль. Вона мала потужний вплив на візантійську культуру, надаючи їй своєрідності й формуючи унікальну та неповторну традицію.

Широке розповсюдження зображувальних (“зримих”), зокрема, живописних образів пояснювалося в цей період концепцією пріоритетності зору (“бачення”) над іншими органами відчуттів [148; 137; 121], докладно розробленою свого часу Василієм Великим. Живописці, згідно з глибоким переконанням візантійців, втілюють у своїх творах “богооткровення істини”, дане їм у вигляді “зримих образів” [63, 18]. Відповідно, ці “істини” й сприймалися глибше у живописних образах, ніж у словесних. Унаслідок такого підходу живописці Візантії, як і пізніше - всього східнохристиянського світу, прирівнювалися до найшановніших святих, оскільки вважалося, що майстер під час писання образу “перебуває у стані містичного єднання з Богом”. Сам художник розглядав свою працю як “священний подвиг” і певне таїнство, а твір – як результат безпосереднього божественного діяння; звідси - прагнення візантійського мистецтва до анонімності, бо в створеному художник не бачив нічого свого, індивідуального (або ретельно приховував його). У творчому акті (як потім і глядач у процесі споглядання) він переносився до світу небуття, єднання (а, отже, пізнання) з першопричиною. У цьому й полягає сакральний сенс творчості.

Твори мистецтва (після їх “освяти”) сприймалися у візантійському світі як “вищі реалії” [53, 179], тобто вважалися реальнішими, аніж мінливий світ явищ. Але, оскільки ікона – матеріальний об’єкт, то ставлення до неї, як і взагалі до матерії, було подвійним: з одного боку, зображення сприймалося як чуттєве відображення духовного архетипу, з іншого, – як покликання, особливо в період післяіконоборчої боротьби, що переносилося з архетипу на саму матерію – не тільки на ікону в цілому, але й на фарбу, дошки та інші матеріальні предмети.

Ікона, особливо в народній свідомості, часто сприймалася як сам архетип. Цьому сприяла теорія “літургійного образу”, яка наділяла

зображення силою (енергією) прообразу. У зв'язку з цим, у свідомості віруючих межа між образом і архетипом нерідко порушувалася.

У цей період не забували і про психологічний аспект образу. Як відзначає у своїй праці Дж. Метью, у VIII-IX ст. (у зв'язку із вказаним пріоритетом “зору” серед п'яти відчуттів) активно розвивається теорія “фантазії”. Тут “*phantasia*” - вже не тільки уява або “зримий образ”, а й “необхідна передумова здатності чуттєвого сприймання (*aisthesis*)” [26, 172] і від неї, на думку Теодора Студита, залежить робота всіх інших “властивостей” душі: судження і розуму. Крім того, “фантазія” вважалася джерелом пам'яті: образ викарбовується на “фантазії” як на воску (Ніл Схоластик) й збуджує у психіці суб'єкта сприйняття різні спогади.

У XIV ст. Григорій Палама розвинув ці ідеї далі. Наближаючи “фантазію” з образом, він пов'язав її з процесом мислення, яке, на його думку, здійснюється за допомогою впливу чуттєвих образів на “фантастикон душі”: “Фантастикон душі... сприймає образи від відчуттів, відділяє їх від предметів та ейдосів..., він містить у собі для внутрішнього використання цінності, навіть за відсутністю самих предметів і робить їх видимими для себе в образах... Фантастикон є метою розуму і почуття... і розум, постійно кружляючи, переробляє образи, багатоманітно діалогізуючи, аналогізуючи і силогізуючи” [26, 172].

Раніше (в XIII ст.) Никифор Влемид [26, 117], систематизуючи християнське вчення про “пізнавальні сили”, відносив до них, поряд із розумом і думкою, також “фантазію” і почуття. Він розумів “фантазію” як певну, непоняттеву (*alogos*) здатність душі.

Проте й до цього поняття у Візантії існувало подвійне ставлення. Псевдо-Діонісій розумів “фантазію” як “яскраві образи” розуму, які протистояли істинному знанню. Теодор Студит, виступаючи на захист іконовшанування і маючи на думці під “фантазією” уяву, писав: “Одна з п'яти сил душі є фантазія; може бути представлена певною іконою, бо й та, й інша містять зображення. Відповідно, небезкорисною є ікона, яка уподібнюється

фантазії” [26, 117].

У цих міркуваннях вбачається розуміння візантійськими мислителями фантазії як сутнісної риси духовності того часу, на яку досі не звертають достатньої уваги сучасні дослідники. У наведених судженнях можна відзначити розуміння фантазійності як невід’ємної риси гностичного світогляду, естетичного світопереживання. Особливо виразно це виявляється в процесі релігійного осягнення реального і трансцедентного. І саме ікона, (вплетена в літургійне дійство храму) будучи взірцем і символом вищої досконалості, дає людині своєрідний поштовх для акту духовного синкретизму, в якому пізнавальна логіка думки і необмежена (але спрямована канонами) фантазія приводять людину до стану священного трепету перед вищою, надбуттєвою, але такою, що вже стала відчутною у почутті, досконалістю. Іншими словами – приводять людину до стану вищого естетичного переживання. Саме фантазія дає можливість проникнути до недоступного для логіки раціонального пізнання. Нарешті, фантазія робить людину внутрішньо вільною.

Отже, детально опрацьована візантійськими мислителями теорія образу на будь-якому своєму рівні втілювала основну ідею: образ є духовним архетипом, необхідним для того, щоб “підносити” людину до умонеосяжного прообразу. Ці піднесення, як бачимо у Псевдо-Діонісія Ареопагіта, здійснюються шляхом збудження психіки суб’єкта за допомогою спеціально організованих чуттєвих образів. Образ (зображення) повинен збуджувати несвідому сферу психіки і спрямовувати її роботу у певне русло індивідуального “духовного споглядання”. Унаслідок цього кожна людина одержує, у певному сенсі, свою, як відзначав ще Василь Великий, суб’єктивно змальовану, неповторну інформацію, збуджувану одним і тим самим (спільним для багатьох) об’єктивно існуючим зображенням (твором мистецтва). Ця інформація, яка виникла внаслідок збудження душі “божественною енергією” при спогляданні людиною “образу”, може бути осмислена на сучасному рівні як естетична інформація, а відповідний

психічний стан – як естетичне переживання. Такий висновок здається ще переконливішим, якщо згадати про велику кількість високохудожніх пам'ятників, створених візантійськими майстрами.

Естетична інформація надає людині те “знання”, яке не може бути передане за допомогою інших засобів комунікації єдиної формалізованої мови. Цю її специфічну особливість тонко відчули й реалізували візантійські теоретики мистецтва й самі митці. Вони по-своєму інтерпретували (відповідно до історичної й духовної ситуації) її істинну сутність у своїх творіннях. Відчуваючи своєрідність цієї інформації, вони осмислювали її як результат божественних одкровень, тобто сприймали як важливе джерело “непоняттєвого” знання.

Отже, візантійська філософсько-релігійна думка, розвиваючи і поглиблюючи деякі філософські й естетичні погляди елліністичного світу, на новій духовній основі створила практично нову, невідому ні грецькому, ні близькосхідному світові теорію образу, чим започаткували важливий етап в історії естетичної думки.

Давні іконописці були справжніми духовидцями. Зустрічаючись у молитовеному аскетичному дійстві зі світом горнім, осягаючи його невимовну таїну, його світ, вони намагалися той світ перенести до світу земного, дольного. Їм було притаманне особливе бачення Істини не в словесних категоріях, а у зримих образах, які виникали перед їхнім духовним зором. В іконі відображалася краса неземного змісту, краса Божественної істини. Естетична сторона іконного живопису повинна сприйматися лише як зовнішньо дане світу неземного, божественного.

Досягаючи молитовними аскетичними зусиллями проникнення до потойбічних сфер, іконописець при духовному сходженні до світу дольного долає невидиму межу між двома світами – і особливо в цей момент його розуміння Істини знаходить видимі символічні форми, які він і зображає у кольорах.

Отже, ми окреслили основні етапи богословського осмислення

феномену ікони в аспекті її тлумачення як образу і символу. При цьому розглядались лише богословські інтерпретації ікони, обмежені Святоотцівською та візантійською традиціями. Подібна звуженість аналізу була спричинена необхідністю показати ідейні витоки теорії символу П.Флоренського.

РОЗДІЛ III. ІКОНОЛОГІЯ П. О. ФЛОРЕНСЬКОГО: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ І ПРИНЦИПОВІ ПОЛОЖЕННЯ

3.1. Змістовні характеристики теорії символу П. О. Флоренського

Теорія символу є смисловим зосередженням іконологічних поглядів П.Флоренського, у якого розуміння символу стало формуватися ще в ранній період його філософської творчості і зазнало потужного впливу поезії символістів та безпосереднього спілкування з одним із засновників російського символізму – Андрієм Білим. У листі до поета П.Флоренський писав: “... символи не є щось умовне, створюване нами за примхою. Символи будуються духом за певним законом так званої внутрішньої необхідності і це відбувається кожного разу, коли починають особливо жваво функціонувати деякі сторони духу. Символізуюче і символізоване не випадково пов’язані між собою. Можна історично довести паралельність символіки різних народів і різних часів. Алегорії створюються і знищуються, алегорії – наше виключно людське, умовне; символи виникають, народжуються у свідомості і зникають з неї, але вони в собі – вічні способи виявлення внутрішнього, вічні за своєю формою; ми сприймаємо їх краще або гірше, дивлячись на дієвість деяких сторін духу. Але ми не можемо вигадувати символи, вони – самі приходять, коли наповнюєшся іншим змістом. Цей інший зміст ніби виливається через недостатньо містку нашу особистість, викристалізовується у вигляді символів, і ми перекидаємося цими букетами квітів і розуміємо їх, тому що букетик на грудях знову тане, обертаючись на те, з чого він був створений” [27, 33].

Отже, символ в тлумаченні П.Флоренського постає продуктом діяльності духу. Символи “приходять” до людини в мить творчості, в специфічну, небуденну мить натхнення, осяяння. Проте, людина в стані натхнення, творчої наснаги не може створити їх сама, оскільки є дуже „малою”, щоб вмістити в собі їх зміст. А.Білий погоджується з П.Флоренським, вважаючи символи певною естетичною одиницею світу художнього виміру, подібною до Єдиного неоплатоників [27, 34]. Що

розуміли П.Флоренський і А.Білий під „іншим змістом” та Єдиним неоплатоників? У їхньому тлумаченні це була Божественна сутність, тобто символ є носієм Божественної сутності. З іншого боку, що є, у чому полягає процес утворення символів? Оскільки і А.Білий, і П.Флоренський в якості одного із основних процесів втілення, народження символів вбачали поетичну творчість, то, на їхню думку, символи складали твори мистецтва (і, навпаки, твори мистецтва складаються із символів). Тут так званий символічний підхід до творів мистецтва зумовлює і підводить до визнання зв’язку останніх (через символ) з Божественною сутністю, з невидимим, трансцендентним світом. Загалом, символісти тлумачили символ як містичне відображення (образ) невидимого, потойбічного світу у кожному предметі, в кожній істоті. Таке розуміння символу цілком відповідало тій, пронизаній містичним сприйняттям життя, духовній атмосфері, якою оточив себе російський символізм [74, 102].

Чи обмежувався П.Флоренський подібним, дещо однобічним, розумінням символу? Слід звернути увагу на ту обставину, що П.Флоренський не мав надто близьких зв’язків з російськими символістами. Відомо, що його поєднувала з В.Івановим та А.Білим певна творча позиція у відстоюванні особливого, символістського світосприйняття. „Я завжди був символістом”, – скаже про себе П.Флоренський у пізні роки [98, 154]. Проте, варто зважити й на суттєву відмінність позиції П.Флоренського від позицій символістів з питань з’ясування і розуміння смислових відтінків символу. Насамперед, його погляди спиралися на тисячолітню святоотцівську традицію, визначаючись чітким онтологізмом (у той час, як символісти свої погляди висловлювали дещо туманно, неясно, розпливчасто). У книзі “Біля вододілів думки”, в статті “Ім’яслав’я як філософська передумова” знаходимо таке показове формулювання П.Флоренського: “Буття, яке більше самого себе, – таке основне визначення символу <...>. Символ – це така сутність, енергія якої зрощена, чи точніше, розчинена з енергією іншої, ціннішої ... сутності, несе, отже, у собі цю останню...” [182]. Цими енергіями наділяються деякі

сутності, в одній із них енергія цінніша, аніж в іншій. У загальному плані їх можна розподілити на матеріальні сутності, які мають матеріальні енергії, та сутності духовні, які керуються духовними енергіями. Для П.Флоренського ціннішими є духовні енергії, як і для східних отців церкви (хоча вони поділяють їх на сильні та слабкі). Отже, матеріальний, речовий лик символу набуває нової, вищої (духовної) енергії й за рахунок цього сам перетворюється, залишаючись без свого речового сенсу, і стає втіленням вищої, тобто Божественної сутності. Отже, погляди П.Флоренського на проблему символу відзначаються доволі виразною онтологічністю.

Трактування символу Флоренським істотно відрізняється від розуміння символу як знаку (коли хочуть сказати, що дещо одне вказує на дещо інше), а також відрізняється від раціонально-логічного тлумачення символу як, наприклад, тлумачення О.Лосевим символу як “принципу нескінченного становлення із вказуванням усієї тієї закономірності, якій підкоряються всі окремі точки цього становлення” [102, 35]. Отже, розуміння символу пов’язується не з його наповненістю духовними енергіями, а з деяким загальним законом, узагальненням та нерозгорнутим знаком якого виступає символ. Більше того, О.Лосев визнає за символом навіть своєрідну діалектику: він визначає можливість символу як можливість становлення (розвитку) його сутності і його наповнення. Тим самим співвіднесення поглядів П.Флоренського та поглядів О.Лосева стосовно проблеми символу можна характеризувати як констатацію антиномічності духовного і структурного підходів.

Будь-який символ, згідно з поглядами П.Флоренського, виявляє себе у слові. Трактування слова у мислителя є доволі розгорнутим і багатоаспектним, воно сягає від найширшого розуміння слова як самодостатньої сутності до вузьколінгвістичного його розуміння; слово здатне ототожнюватися з різними духовними субстанціями; воно може набувати і філософсько-раціоналістичного, і релігійно-поетичного тлумачення тощо.

Робота “Ім’яслав’є як філософська передумова” починається з

показового міркування П.Флоренського: “Слово – людська енергія, і роду людського, і окремої особи, яка відкривається через лице енергії людства. Але предметом слова або його змістом у точному значенні не можна визнавати саму ту енергію: слово як діяльність пізнання, виводить розум за межі суб’єктивності і стикається зі світом, що стоїть з іншого боку наших власних психічних станів” [174, 287]. В іншому місці тексту знаходимо висловлювання, яке за духом відповідає попередньому: “...під словом потрібно розуміти будь-який самодіяльний вияв нашої істоти назовні, оскільки метою такого вияву ми вважаємо не зовнішні враховані енергії, фізичні, окультні та інші, а сенс, що через них виходить у світ трансуб’єктивний” [174, 281]. Тобто слово – одвічно людська енергія, яка при “розширеному” розумінні може виражатися в яких завгодно комунікативних системах: у написаній або сказаній промові, в звуках музики, фарбах тощо. До слова можна віднести енергію фізичних і окультних зусиль, тобто невидимих і нечуваних. Проте акт становлення слова відбувається тільки в момент набуття сенсу і зіткнення зі світом “трансуб’єктивним”, зі світом “по той бік наших власних психічних станів”. Але в цьому випадку подібна первісна людська енергія повинна стати іншою, перетворитися, стати більшою за себе. Відповідно, одна з важливих функцій слова – бути символом. За найбільш узагальненого трактування слова, воно здатне ототожнюватися із символом, нести його сенс і виконувати його функції.

Крім цього, слово може бути зовсім відокремленим від конкретної людини, з вуст якої воно злетіло, і тоді воно починає заповнювати собою всесвіт. П.Флоренський, вказуючи на зміст слів, намагається визначити їхню смислову наповненість. Він підкреслює, що слово є індивідуальним, притаманним індивідові, воно належить кожному, “звучить у кожному індивідуально” [105, 32], але водночас застерігає, що слово не належить виключно лише тому чи іншому індивіду чи суспільству. Абсолютна цінність і необхідність слова полягає в тому, що воно належить “світогромадянству”. Люди, користуючись словами в житті та творчості для передачі своїх думок,

стану, виявляють своє ставлення один до одного, до світу.

Ототожнення слова з вищою сутністю засвідчує релігійність П.Флоренського. Згідно з його поглядами, слово несе в собі не лише вище духовне світло, але й саме є живим втіленням світла в конкретну Особистість. Слово виступає тією духовною енергією, за допомогою якої людина розкриває себе для інших, тобто воно може бути характеристикою людини.

Ще одне важливе судження П.Флоренського про слово знаходимо в статті “Магічність слова”. Тут йдеться про важливі духовні аспекти існування слова. Якщо до цього розглядалися сенс слова, його походження та значення, то в названій статті мислитель розкриває саме *життя слова*, його розвиток, його функціонування, яке дає змогу висвітитися, виявитися сенсу. На думку о.Павла: “Слово не рівне його сенсу, буття слова складніше. Слово розглядають як явище сенсу і правильно ототожнюють його із сенсом. При цьому часто забувають про слово як саме явище сенсу, хоча можливе й інше ототожнення – слова і явища. Слово – першооснова між внутрішнім і зовнішнім світом. Слово є магічним і слово є містичним” [174, 252].

П.Флоренський був прихильником онтологічного підходу до явищ. Тому, не обмежуючись матеріальною сферою, розвивав ідею магічності і містичності слова. Він вважав, що буття слова є одночасно духовним, речовим і “тілесним” [174, 255]. “...Є індивідуальна звукова форма як певна об’єктивна сила, як те головне, що дає слухове сприйняття, яке організує звук і єднає звукові елементи в одне ціле і яке стійко перебуває у світі як певний індивідуум, як певний організм” [174, 258].

Далі П.Флоренський звертається до магічної функції сенсу слова. У його уявленні слово рухається в просторі як дещо ціле, зберігаючи і набуваючи свого сенсу. Саме цей автономний, замкнутий, цілісний сенс у своєму русі набуває магічності впливу (діяння). Магічний сенс слова визначається Флоренським як властивість системи слова, у властивостях якої слід шукати відповіді на питання про природу й вияви магічності. У статті “Будова слова” ним розглядається структура слова. Мислитель традиційно виокремлює в

слові зовнішню і внутрішню форму. Зовнішня форма уподібнена тілу організму, а внутрішня є душею цього тіла. Мовою лінгвістики таке тіло є фонемою слова, а душа – морфемою. Морфема поєднує фонему із внутрішньою формою слова, або семемою [174, 233].

Структура семема складна, вона має низку шарів, які поступово виробляються у ході історії. Уся ця складність семема і її взаємовідносини із сенсом і впливом слова утворюють основний пафос “Магічності слова”. Семема, за о.Павлом, є ознакою духовного зростання. А духовний ріст тлумачиться ним як сходження до Бога. Тому творчість, творення семема, сенсу він трактує як акт монотеїзму.

Висловлювання П.Флоренського досягають неймовірної глибини проникнення у світ різних сенсів. Він сміливо виходить за межі традиційної науки, ортодоксального богослов'я. Адже наука оперує чуттєвим і логічним досвідом, заперечуючи будь-яку можливість існування нез'ясовних явищ, а богослов'я не приймає сам термін “магічність”, пов'язуючи його з дією темних сил.

Отже, розв'язання мислителем проблеми символу здійснюється в контексті розкриття поняттєвого статусу слова, яке, в остаточному підсумку, проголошується ним (в душі християнського світосприйняття) ознакою божественного. На його думку, через опосередкованість слова ми сягаємо божественного: “...вони [слова] сприймаються як затамовані відгуки інших слів – слів Слова” [174, 32].

В ліричних сторінках “Стовпа й Утвердження Істини” [170, 47], в ритмічній прозі “Спогадів” [170, 43], в співучості віршованої мови, в самій лексиці його аналітичних міркувань розпізнається музичний початок, той невловимий *Melos*, який звучить у словесній тканині і перетворює її. Флоренський пояснював співвідношення символу і музики не як співвідношення абстрактно-логічне, а швидше як образно-онтологічне. Якщо розуміти символ як об'єктивацію сутності в явищі, а в музичному наповненні символу розрізнити поліфонічну сполученість багатьох життєвих тем і

“перекликів”, яка досягається їх творчим синтезом, то для о. Павла “...символ сам собою ще не є музикою, але стане нею лише після контрапунктичної розробки його нашим духом...” [170, 44].

Звернення П.Флоренського до музичної термінології не було випадковим – це не риторичний прийом, а виявлення підсвідомого музичного світовідчуття, сприйняття світу через музику. Музика існує в творимих нею образах світу як виявлення горнього в дольному і як життєво нереалізована потенція композиторської творчості.

Суттєві особливості музичного сприйняття визначені П.Флоренським у зіставленні далеких одне від одного відчуттів – зору і слуху. На відміну від об’єктивної визначеності й однозначності зорового сприйняття, слухові сприйняття суб’єктивні: “...звуком відкликається на явища світу внутрішнє єство буття... звук безпосередньо просочується в нашу сокровенність, безпосередньо нею всмоктується і усвідомлюється як душа речей” [170, 41].

Думка П.Флоренського, подібно до мелодії, також зароджується в “таємних схованках серця”. Його максима ставить творчість у залежність від внутрішнього досвіду життя й діяльного пізнання. Музика, що звучала всередині його серця, частково компенсувала невдоволеність недостатністю словесного виразу “того співучого і трепетно звучного болю від доторку вічності, який все частіше постає в душі”, а священні наспіви церковних пісень нагадували о.Павлу про пережитий катарсис (Лист восьмої Теодицеї).

Перетворення образів музики в російській поезії – значний і цікавий поетичний пласт. Поети ХХ-го століття – К.Бальмонт, В.Брюсов, О.Блок, А.Білий, В.Іванов, М.Волошин, А.Ахматова, М.Цветаєва, О.Мендельштам, Б.Пастернак, М.Заболоцький продовжили стійку традицію російської поезії й цим засвідчили зближення меж, що розділяють музику і поезію. П.Флоренський як мислитель і художник слова тяжів до асоціативного поглиблення звукових сприймань, інтегруючи їх в нову якість, прагнучи залучити їх до русла філософської творчості. Тому дуже значним є музичний підтекст багатьох його роздумів, поетичних і філософських символів.

Неможливість перекладу музичної мови на словесну, тобто вербальну не виключає можливих зіставлень, аналогій, які вказують на узагальнений, типізований сенс багатозначних музичних образів, інтонаційно закріплених у цілісному комплексі музичної мови. Образи музики, самодостатні як звуковий феномен, впливають на уяву, породжують низки асоціацій від зіткнення з множиною окремих споріднених нашарувань життєвих, естетичних, загальнокультурних образів, вражень і уявлень. Інтонаційний ряд перетинається рядами асоціативних уявлень і виникає складний, синтетичний і завжди індивідуальний образ, який творчо заповнює й доповнює дане слухові в музично-естетичному переживанні.

У цілому, ставлення П.Флоренського до проблеми символу не було абстрактно-теоретичним. У своїх поглядах він спирався на конкретний життєвий досвід, поєднуючи в акті пізнання інтуїцію переживання з синтезуванням споріднених життєвих явищ на основі їх духовної єдності. При цьому джерелами пізнання, за уявленнями П.Флоренського, є природа, життя, мистецтво. Зближення споріднених явищ, зіставлення і порівняння феноменів природи та образів мистецтва “на межі поезії й науки” приводить о.Павла до символічного опису, до розкриття сутності пізнаваного через символ, двоєдиний за природою, звернений до видимого і невидимого, явленого й сокровенного. Тому такою багатозначною асоціативними зв’язками є думка П.Флоренського, немов насичена звуками і фарбами споглядального світу, оповита живою плоттю образного слова.

У роздумах П.Флоренського нерідко вражає несподіваність зіставлень і порівнянь. Але їх несподіваність виправдана тим, що він перекладає на мову символів враження видимого і чуттєвого світу, образи мистецтва, суто природні явища, щоб виявити їхні внутрішні зв’язки, їхню духовну єдність. Зокрема, в описі ікони преп. Сергія “Одигітрії” він зближує кольоровий ряд з тональностями мажору й мінору, а кольорове сприйняття тональностей пов’язує з емоційним станом і ладом душевного життя [180, 154].

Отже, символіці кольору відповідає символіка звуку. Судячи зі спогадів

П.Флоренського, він володів рідкісним даром - здібністю сприймати тональності у кольорі, яка, своєю чергою, знову-таки несподівано, поєднувалася зі здатністю “бачити музичну форму як певну кольорову гаму”. Так, наприклад, П.Флоренський, називав улюблену ним тональність – D-dur – “солом’яно-золотистою, ледве золотисто-зеленуватого кольору, сонячною, тріумфуючою осінньою радістю” [180, 154].

Музичний символ набуває, на його думку, істотного значення: від одиничного явища через зіставлення споріднених йому в природі або в творах мистецтва, думка сходить до Першофеномену (*Urphenomen*) як одкровенню істинного знання, закріпленого не в абстрактних поняттях, а в творчо відтворених символах – пам’ятних знаках живого досвіду осягнення.

Символи для П.Флоренського були своєрідним способом виявлення внутрішнього, пізнаваного, пережитого. На відміну від умовності алегорій, символ є виявленням сутності, більше того, “явище є сама сутність у своєму явищі” [72, 154]. Пізнання духовної єдності сутності і явища стає можливим завдяки звуковій і зримій конкретності явища. Отже, особливість творчого мислення П.Флоренського фіксується на межі загального й особистого, абстрактного і конкретного. Його творче прозріння належало й тяжіло до того таємничого висвітлення інших світів у дійсності, яке можна було відчутти.

Дослідження мислителя насичені матеріалом, який складає ніби різноманітні паралелі до основного напрямку дослідження. Для нього характерний метод творчого синтезу. Різнобічному охопленню предмета думки відповідає багатозначність символічного опису. Тяжіння до релігійних, поетичних, звукових, образотворчих символів дає своєрідний напрям його думки, зверненої до загального через конкретне. Звукове сприймання було для нього одним з активних і необхідних стимулів розумового процесу. На думку П.Флоренського, можна відтворити звуковий ряд домінуючих символів, які виявляються в ритмі, інтонації, тембровому забарвленні. Він символічно інтерпретує богослужбові пісні, які сприймаються в неподільному зв’язку слова і наспіву. Досконалі творіння Баха, Моцарта, Бетховна включаються

ним до ряду рівноправних зіставлень з поетичними, біблійними або іншими міфотворчими символами [65, 59].

Ритм церковного богослужіння зводиться о.Павлом до сонячного і місячного циклів, до космічної музики небесних сфер, до надмирного, надземного служіння, яке підноситься від землі до “Пренебесного і мисленого жертовника”. Під покровом аскетично-строкої цнотливості монастирських наспівів він розрізняв звукові “символи горнього”, подібні до “небесних значень” у символіці кольору, і чув у них “поклик вічності”, голоси не тільки природних, але й надприродних сил і сутностей.

Світоглядною основою досліджень П.Флоренського був символічний реалізм, проблема символу і ставилася ним як проблема творчого втілення досвіду. Метод і форма його досліджень є незвичними і незвичайними, оскільки поєднують науку, мистецтво і філософію та передбачають подолання меж між ними як шлях до цілісного світорозуміння. У творчому досвіді П.Флоренського, в синтезі музики і слова досягалася та гармонійна відповідність, та духовна єдність пізнання, якої о.Павло прагнув усе життя - “до таємничого висвітлювання іншими світами дійсності, яку можна відчувати і яка вічно уникає остаточного аналізу, остаточного закріплення” [170, 157].

Таким шуканим і знайденим у процесі пізнання був для П.Флоренського символ як сукупність значень єдиного, як виявлення в конкретному живому явищі його душі, його сутності, у життєтворчості.

Як двоєдність емпіричної й духовної, феноменальної й ноуменальної сторін, життєтворчість символічна. Відбуваючись, перебуваючи в часі, являючи собою розгортання (історію, драму) символічного змісту, “вона” стає і міфічною, належною до стихії міфу (відповідно до відомого трактування В.Іванова, згідно з ним міф можна розуміти як символ, що одержав “дієслівний предикат”, що став суб’єктом дії, героєм драми). Тому будь-який справжній досвід життєтворчості, який здійснився, є втіленням деякої міфологеми або легенди. Легенда втілюється в особистій долі, наділеній

конкретністю вчинків і обставин певної визначеної особистості, невіддільно зростається з цією особистістю, робиться й персональною міфологемою. Слід відзначити парадоксальний, антиномічний характер поняття персональної міфологеми.

Відомо, що міфологеми належать до сфери загального, універсального. Число їх у вжитку будь-якої культури аж ніяк не безмежне. Проте, вони виявляються водночас засобом і знаряддям ствердження унікальної неповторності людської долі. (У цьому легко розгледіти відбиток однієї з відомих антиномій загальної теорії символу). Відповідно, життєтворчість як символістський спосіб життя виявляється побудованою на сполученні полярностей, на одночасному стверженні граничної загальності і граничної індивідуальності людського існування. Ця антиномічна напруга між полюсами загального й особливого, коли друге стверджується завдяки першому, завдяки своїй протилежності, є надзвичайно характерною і важливою для П.Флоренського.

Отже, можна синонімічно визначити життєтворчість як володіння персональною міфологемою. А звідси - зрозуміти життя, яке проходить як життєтворчість, що означає - знайти її персональну міфологему: побачити насправді, як життєві етапи, ключові внутрішні і зовнішні події відтворюють цю міфологему, збираючись у її подоби і дотримуючись її малюнку.

У якості персональної міфологеми в долі П.Флоренського виступає міфологема Едему – первозданного, втраченого і знову знайденого раю. Щоб прочитати цю міфологему, сховану в життєтворчості мислителя, слід глибше розглянути методологію його філософії.

Філософія П.Флоренського є своєрідною і відрізняється від традиційних напрямів європейської метафізики (але, й передбачає важливі сучасні тенденції, про що йтиметься нижче). Своє зріле вчення П.Флоренський називав, як відомо, конкретною метафізикою, оскільки дотримувався конкретності, тобто уникав абстрактного, суто умоглядного філософування. Це, на перший погляд, наближало його думку з англо-американською

філософією, у якій, як правило, переважав досвідний, антиспекулятивний нахил. Таке наближення не було вигаданим, його визнавав і сам П.Флоренський. Проте, англо-американські філософські традиції безперечно ґрунтувалися на обмежених, вузьких і переважно прагматистських підходах. Причому розходжень між англо-американською філософією й поглядами П.Флоренського було значно більше, ніж спільного. Якщо для англо-американської думки критерії досвіду і конкретності означали насправді стійке тяжіння до емпіризму й прагматизму, до позитивістського заперечення духовних вимірів реальності, то у П.Флоренського розуміння конкретності було радикально іншим.

Конкретність для Флоренського означає не відсутність духовного предмета, ноумена (коли реальність ототожнюється з відчуттєвою даністю, з емпіричними фактами), а саме *конкретний характер* цього духовного предмета, що виявляється ним внаслідок його неодмінної втіленості у відчуттєвому. Внутрішня сутність і зовнішнє обличчя, духовне і відчуттєве, ноумен і феномен – є, за П.Флоренським, двома невід’ємними сторонами будь-якого явища, дві сторони самої реальності. Акцентування мислителем на зв’язку цих сторін підкреслювало одну з головних філософських проблем: “Усе життя я думав, по суті, про одне: про відношення явища до ноумена, про знаходження ноумена у феномені” [180, 153] – пише він у 1923 р.

Декларований П.Флоренським взаємозв’язок явища і ноумена російський філософ С.Хоружий влучно назвав філософським символізмом [182, 183]. Позиція філософського символізму полягає у ствердженні нероз’ємності, цілісності і злитності ноумена і феномена, яких не можна відокремити один від одного, оскільки вони злитні, цілісні. Немає жодних абстрагованих духовних сутностей або абстрактних ідей, натомість, духовний предмет є завжди конкретним, тобто вираженим у почуттєвості, він є явлений зримо. Згідно з поглядами П.Флоренського, немає й жодних суто емпіричних явищ, оскільки будь-яке явище є виявленням духовної сутності, відчуттєвим обличчям певного ноумена. Отже, феномен і ноумен взаємно зумовлюють

вираження одне одного, створюючи неподільну двоєдність - символ.

Конкретність як головний визначальний принцип метафізики П.Флоренського означає не що інше як символістику або, іншими словами, реальність складається із символів. З цього випливає, що завдання метафізика полягає у тому, щоб упорядкувати цей світ символів, побачити його будову, розкрити принцип його єдності. Відомо, що у світлі подібного завдання структуру реальності слід розглядати інакше, аніж у традиційному філософському уявленні.

Символ поєднує у собі природне й духовне. Символізм відкидає членування реальності на відособлені одне від одного царство чуттєвих речей і царство духу. Реальність єдина і в будь-якому своєму елементі є чуттєвою і духовною. Звідси випливає, що побудова знання виглядає інакше - має ознаки однаковості. Пізнання, при цьому, означає розкриття символічної природи тих або інших явищ, бачення ноумена у феномені. Тому принципів розходження між родами знання зникають. Насамперед, це стосується гуманітарного і природничо-наукового знання. Адже очевидно, що пізнання символів завжди синтетичне, його не можна віднести ні до того, ні до іншого роду. Змінюються й цілі пізнання: якщо колись вважали, що пізнання повністю спрямовується на відкриття якихось абстрагованих "законів", які управляють різними сферами реальності, то дослідження будь-якої зі сфер символічної реальності швидше прагне виявити якісь фундаментальні або первинні символи, з яких складається ця сфера. Ці первинні символи відрізняються серед усіх символів своєю простотою й елементарністю. Завдяки цьому вони набувають універсальності. Наприклад, різноманітні елементарні структури: крапка, коло тощо. Вони, хоч і зберігають конкретність (наочність – видимість), але вже не мають однозначної пов'язаності з будь-якою єдиною чуттєвою оболонкою, тобто можуть уподібнюватися, втілюватися у найрізноманітніший матеріал, набувати різноманітної природи. Інакше кажучи, – *здійснюватися* у множині окремих реалізацій так, що їхній лик стає узагальненим вираженням або ж схемою усіх цих реалізацій.

П.Флоренський у своїх творах неодноразово стверджував, що “чуттєве може ставати схемою надчуттєвого”. На його думку, в елементарних символах структурні парадигми породжують модель символічної реальності. Кожна з таких парадигм є універсальною, адже пронизує собою (своїми реалізаціями) всі сфери й горизонти реальності. Так виникає нова картина реальності, коли в основі її устрою виявляються первинні символи (вони є структурними парадигмами або моделями, які породжують), тобто конкретні, зримі, але водночас і змістовні елементи, замість абстрагованих законів, дуалістично протиставлених емпірії як скупченню фактів. Саме з таких позицій розкриваються подальші особливості філософського символізму П.Флоренського. Очевидно, що за своїм характером і завданнями він дуже відрізняється від філософії у традиційному її розумінні.

Засобами філософської думки, зазвичай, досягають граничні принципи людського життя. Філософія розглядає свій особливий “предмет”, аналізує його “філософським методом”, наприклад, діалектичним або феноменологічним. Проте, в площині символічної реальності, у якій духовне абсолютно невідривне від чуттєвого, а пізнання невідривне від феноменів і зводиться лише до впізнання у них символів і першосимволів, не залишається місця ні для особливого філософського предмета, ні для спеціального філософського методу. Ні чистого буття, ні чистого мислення, ні, відтак, абстрактних філософських категорій тут просто не існує. За П.Флоренським, все це - суть, порожні абстрагованості, які дорівнюють чистому ніщо.

Вважаючи, що думка є символічною, П.Флоренський надавав їй модули природного об'єкта, тобто акцентував на її “геологічній будові”, “хімічному складі” і “рослинній силі”.

У колі наук, які займаються виявленням першосимволів і описом реальності, користуються методом пильного вглядування і тонкого відчуття загострених феноменів ноумена. Наприклад, метафізика всеохоплююча. Її предметом є всі першосимволи. Вона прагне пізнати всю множину їх і, укладаючи в такий спосіб повний “алфавіт світу”, “розшифровує” світ, зчитує

цілокупну реальність Космосу і Пан-Символу. Саме цим, метафізика відрізняється як наука, яка загалом систематизує символи (наприклад, виявляє типологічну спорідненість з вченнями пізнього середньовіччя, такими, як Каббала або *Ars Magna* Раймунда Луллія). Істотно, що вона є практичною, досвідною, тобто не відірваною від конкретних явищ. Її основним пізнавальним методом є вглядування і відчуття.

Виявлення першосимволів досягається лише шляхом “конкретних обстежень” (термін П.Флоренського) різноманітних сфер реальності. Звідси випливає, що “конкретна метафізика” повинна проводити “конкретні обстеження” в усіх напрямках. При цьому вона не повинна намагатися підмінити собою суму всього знання, натомість, вона знаходить та обстежує у кожній сфері якісь її ключові точки (в уявленні постає методика, подібна акупунктурі). Отже, у світлі поглядів П.Флоренського, необхідною рисою конкретної метафізики є універсалізм. Відповідно, “конкретний метафізик” повинен мати специфічну інтуїцію або ж дар глибинного зору, що забезпечує безпомилковий вибір ключових точок та смислоносних вузлів у кожній сфері реальності. Цей дарунок тайнобачення, бачення таємної глибини речей легко може відчуватися як певна магічна влада над речами. Так, метафізик повинен бути не тільки універсалом, тобто “всезнаючим”, а й певною мірою магом. “Я здавався “вченим”, будучи всередині “магом”, говорив про себе П.Флоренський із звичайною для нього чіткістю інтроспекції (інший, поглиблений аспект “магізму” конкретної метафізики полягає у її зв’язку з містичним і містеріальним релігійним обрядом).

Отже, ми знаходимо прямий зв’язок між особливостями філософії й рисами творчої особистості (зокрема, такими добре відомими рисами П.Флоренського є універсалізм і тяжіння до магічного). Цей зв’язок не є причиною і наслідком, а двоєдністю різних сторін символу. Наприклад, універсалізм і магізм філософії П.Флоренського рівною мірою взаємовиражені, тобто вони взаємовпливають один на одного і формують один одного. Це, на нашу думку, і є життєтворчістю.

Серед числа структурних парадигм, які складають “алфавіт” або “код” символічної реальності, варто виділити Пан-Символ – Цілокупне Буття-Космос. Адже це та парадигма, яка розглядається не як проста сума всього існуючого, а як самостійний символ, як єдине і неподільне ціле з власним, визначеним ноуменальним змістом. Це - глобальне, всеохоплююче, зведене у множину ціле, яке охоплює і містить у собі всі символи. Структура Пан-Символу характеризується єдиністю і множинністю, простотою й складністю. Його внутрішня організація припускає тотожність частин цілому. Подібний парадоксальний, формально суперечливий тип улаштування або ж принцип внутрішньої форми, який відповідає досконалій єдності, водночас є і множиною, що традиційно називається Всеєдністю. Вона характеризує внутрішню організацію у кожному елементі Пан-Символу (*ad intra*). З цього випливає, що подібним улаштуванням володіє і кожен частковий, окремий символ, що входить до складу Буття-Космосу. Отже, структурна парадигма, яка відповідає Буттю-Космосу в цілому, це - Всеєдність, яка є принципом улаштування символу взагалі, принципом внутрішньої форми символічної реальності.

Сукупність елементів наведеної парадигми є єдиним смислонасиченим цілим. Це, за П.Флоренським, - ідея або інтуїція дискретної будови символічної реальності. Так, мислитель вважає, що чуттєвими формами для ноуменального змісту завжди служать дискретні цілісності. На його думку, значення, які уособлюються в чуттєве, утворюють не аморфне безперервне середовище, а дискретні форми з чіткими межами. (Очевидно, що це – відоме посилення або екстраполяція принципу структурності, структурованості реальності).

Далі, структурну парадигму Всеєдності П.Флоренський піддає певному узагальненню й ускладненню. Він генерує уявлення про те, що в тутешньому світі феномен аж ніяк не досконало виражає собою ноумен, оскільки він не тотожний досконалості і повноті буття. Звідси – фундаментальний постулат символізму: все чуттєве є духовним, кожне явище є виявом сенсу й

залишається непорушним. Проте допускається, що явище може бути різною мірою насиченим змістом, тобто може мати різноманітну ноуменальну виразність, опрацьованість, прозорість.

У світі явищ існують різні рівні (або градації) символістичності. Тому, відповідно за ідеєю дискретності, П.Флоренський стверджує, що ці градації не безупинні, а дискретні: ступінь ноуменальної насиченості явища, визначеності ноумена у феномені не змінюється як завгодно від явища до явища, а дробиться на низку дискретних рівнів, які чітко відрізняються один від одного. Внаслідок цього Буття-Космос додатково структурується: в ньому відокремлюється низка рівнів (горизонтів, прошарків, шарів тощо), які різняться між собою за ступенем визначеності ноуменів у феноменах.

Найбільш відповідний такій будові буття наочний вигляд концентричних сфер, у яких центральне ядро має повноту символістики. Будь-яке явище у цьому ядрі (у випадку його досконалості) виявляє зміст і ноумени досягають повноти втілення. У наступних сферах з віддаленням до периферії ноуменальна насиченість феноменів, їхня виразна спроможність усе більше знижується. У разі такого наочного вигляду сутності онтологічної картини рідше відповідав би не просто видимий, геометричний образ, а матеріальний образ, оскільки різнонасиченість онтологічних сфер, неоднорідність їхньої ноуменальної прозорості природно асоціюється з прошарками різних видів і властивостей. Зокрема, адекватним є тут образ геологічний, тобто образ нашарувань земних порід, які змінюються за своєю щільністю й іншими властивостями. Геологічний образ, за П.Флоренським, пов'язаний з універсальною парадигмою будови буття (Флоренський навіть вводить особливий термін “метагеологія”). Цей образ для П.Флоренського є архетиповим, тому що він безпосередньо виходить з найглибших витоків його філософських поглядів, які криються в дитячих враженнях від природи. Наприклад, про це у “Спогадах” він пише: “Мої пізніші релігійно-філософські переконання вийшли не з філософських книг, а з дійсних спостережень і, мабуть, найбільше – з характеру звичного мені пейзажу. Ці нашарування

гірських порід й, окремо, ці прошарки ґрунту, що поступово змінюються, пронизані коренями...” [117, 180]. Це дуже яскравий приклад філософського стилю П.Флоренського: структурна парадигма, що виражає загальні уявлення про буття, виявляється водночас гранично конкретною, почуттєвою і речовою. Навіть така деталь, як “пронизаність коренями”, філософськи також є дуже важливою.

Отже, структурована, але “неоднорідна” Всеєдність, подана в подібі різнонасичених, різнощільних концентричних сфер, і є основоположною структурною парадигмою усієї філософії П.Флоренського. Це складна, розгорнута парадигма, і вивчення або, за Флоренським, “обстеження” кожної її реалізації виростає в особливий філософський розділ, у якому цією парадигмою диктується членування і композиція конкретної метафізики. Варто при цьому уточнити: зрозуміло, П.Флоренський ніколи не підходив до явищ зі своєю парадигмою як заздалегідь заданою мірою. Кожного разу конкретне міркування відбувалося заново, нова парадигма відкривалася у явищах щоразу теж заново.

Природно, що центральне місце при цьому займає обстеження глобальної, всеохоплюючої реалізації – Пан-Символу. Сюди належать або, щонайменше, тут кореняться багато найважливіших для П.Флоренського тем, серед яких, на перший погляд, дуже далекі одна від одної: космологія і вчення про смерть, тлумачення платонівського ідеалізму і християнської агіології, теорія живописної перспективи, вчення про ікону і іконописання, концепція сновидінь тощо. Об’єднувальним елементом для всіх цих тем і ключем до їхньої інтерпретації служить у П.Флоренського його концепція простору і просторовості.

У світлі культивування Флоренським конкретної метафізики, просторовість проголошується найважливішим і невід’ємним модусом реальності. Справді, визначальний постулат конкретної метафізики, яким є конкретність, означає, що реальність завжди і з необхідністю “одягнута” в чуттєве, оформлена чуттєвим. З усіх модусів чуттєвого першим і

найвідомішим для П.Флоренського є *видимість*. Наділений рідкісною гостротою зорового сприйняття, він з дитинства інтуїтивно вважав видимість невід'ємною властивістю всього істинно існуючого. “Якщо що-небудь є – я не можу не побачити його”, – передає він у “Спогадах” своє дитяче світовідчуття [110, 20]. Видимість реальності передбачає і *просторовість*. Тому П.Флоренський висуває загальне положення: “...уся культура може бути витлумачена як діяльність з організації простору” [122, 55], наполягаючи на просторовості не тільки просторових мистецтв, а й музики, поезії, філософії (тому, до речі, сторонню для себе традицію німецької спекулятивної думки від І.Канта до Е.Гуссерля він кваліфікує як “найчистіше випаровування простору” [122, 55]). Завзяте, постійне залучення просторових уявлень до інтерпретації тем суто духовного і філософського плану – одна з найхарактерніших відмінностей думки П.Флоренського.

Особливості трактування просторовості у Флоренського чітко розкриваються в його вченні про Космос. Реконструюючи основні елементи цього вчення, можна виявити, що космос Флоренського – замкнений у собі, кінечний і наділений сферичною формою. Сферичність космосу розуміється в сенсі внутрішньої, а не зовнішньої форми: космос не обмежений зовні жодною сферою, але він сферичний у собі. Той самий принцип конкретності спричиняє, що порожній, без'якісний простір, незалежний від речовини, є для Флоренського як, до речі, і для новітньої фізики, тільки однією з абстракцій, позбавлених істинного існування. Тому невід'ємність простору від речовини – необхідне положення філософії Флоренського, і в цьому він, незалежно від Ейнштейна, приходять до позицій теорії відносності, принаймні - на натурфілософському рівні. Звідси випливає також, що відзначений вище зв'язок між видимістю і просторовістю є для Флоренського двобічним, взаємним: коли простір невідривний від речовини, то не тільки все зрине просторове, але й усе просторове зрине - або, зрештою, може стати зримим, як фізичні поля в просторі. Відповідно, сферичність космосу означає, що сферичним є сам простір, тобто світу притаманна викривлена, сферична

геометрія. Усе це відповідає, як вказував і сам Флоренський, давній геоцентричній моделі Всесвіту із нерухомою Землею в центрі. Якщо ж врахувати ще й існування декількох оболонок різноманітної символічної насиченості, то одержаний образ виявляє буквальний збіг з античною моделлю космосу, якою вона подана в реконструкції О.Лосева. (Зіставимо, наприклад: “Простір космосу являє собою... трояку неоднорідність, розташовану у вигляді концентричних шарів навколо одного центру... Космос – різний ступінь напруженості самих простору і часу... напруженості буття як такого” [180, 112]).

Тлумачення П.Флоренським просторовості теж є своєрідним аргументом на користь його концепції конкретної метафізики, в основі якої той самий принцип нерозривного зв'язку духовного і чуттєвого. Є ціла низка виразів, якими звичайно передають цей зв'язок, вважаючи їх суто метафоричними, фігуральними: говорять, наприклад, що духовні сутності – це “явища іншого світу”, що значення явищ “ховається за ними”, або “складає їх сховану (внутрішню, обернену) сторону”. У П.Флоренського подібні вирази трактуються буквально, робляться точними формулами. Він вважає, що ноумен достоту так само має просторовість, як і феномен; що існує особливий простір, відмінний від простору чуттєвих речей, що слугує місцем, вмістищем ноуменального. Він не є копією емпіричного простору, його устрій і закони є іншими, проте ж вони не абсолютно інші, а певним чином співвіднесені з устроєм і законами останнього. Саме ця співвідносність складає принцип інверсії, взаємної оборотності.

Ноуменальний світ (для якого П.Флоренський приймає усі традиційні імена: “небо”, “світ горній”, “світ ідей” та ін.) є світ “звернений”, або “уявний”, стосовно земного тутешнього світу. У ньому також присутні предмети, тіла, але їхні характеристики “уявні” для нас (наприклад, у буквальному значенні уявних числових значень розміру, маси тощо), а час, пише П.Флоренський, “іде в протилежному напрямі, отже, наслідок передусе причині”. Але головне полягає у тому, щоб забезпечити такий зв'язок двох

світів, при якому ноумен і феномен були б, як того потребує символізм, досконалим вираженням один одного. Цієї ключової відповідності П.Флоренський досягає шляхом гіпотези про подвійну, двошарову будову реальності. Розумові й емпіричні простори в нього не відособлені один від одного, а злиті в одне здвоєне, або двошарове, – простір із двох сторін, “реальної” і “уявної”. Як пише П.Флоренський, “весь простір ми можемо уявити собі подвійним, складеним з дійсних та таких, що збігаються з ними уявних гауссових координатних поверхонь; але перехід від поверхні дійсної до поверхні уявної можливий тільки через розлом простору і вивертання тіла через самого себе” [123, 149]. При цьому ноуменальний світ, як і вимагає символічна картина реальності, є присутнім у світі феноменальному усюди, у будь-якій його точці, і водночас – це інший, “потойбічний” світ, світ, що є “трансцендентний” тутешньому. Явища і тіла в двох світах не різні, а ті самі; їм лише притаманні різні властивості, що відповідають природі кожного світу. Ноумен є той же феномен, але споглядуваний в ноуменальному просторі, тим самим - у своїй змістовній структурі; так само, як і феномен є той самий ноумен, але такий, що споглядається у своєму чуттєвому обличчі. У результаті і виникає, словами С.Хоружого, “ортодоксальний філософський символізм”, проте з тією екзотичною відмінністю, що обидві сторони символу – і чуттєва, і розумна – вважаються просторовими й утворюються буквально вивертанням. За рахунок цієї прямої і радикальної натуралістичності, перед нами постає глибоко архаїчна версія символізму, що є близькою за духом первісному мисленню. Спорідненість із найдавнішими, праісторичними типами свідомості – ще один стійкий наскрізний мотив світогляду П.Флоренського. “Мислення дикунів... із дитинства усвідомлював рідним собі”, – писав він у “Спогадах” [180, 24].

Питання про те, яку зі сторін реальності вважати дійсною, і яку – уявною, розв’язується не довільно. Істина про явище є значенням цього явища, а істинний образ символу є ноумен (хоча не можна забувати, що для П.Флоренського - противника спіритуалізму, чуттєве не є ілюзорним і не

хибним, а є істинним свідченням розумного і правильного шляху до нього). Тому ноуменальна сторона має ціннісну пріоритетність. І споглядання ноуменів є справжньою, належною метою пізнання й освоєння реальності. Проте, таке споглядання потребує певних передумов. Ноуменальний світ і самі ноумени – ніяк не є продуктом людської уяви, а споглядання їх не можна ототожнювати зі звичайною діяльністю розуму. Погляд розумовий може бути настільки сліпий до ноуменів, як і погляд фізичний. Потрібні якісь певні спеціальні умови, щоб забезпечити людині відкритість і доступність ноуменів, здатність їхнього споглядання. Іншими словами, зв'язок, відповідність двох світів, які складають символічну реальність, потребують якогось певного влаштування, налагодження. За поглядами П.Флоренського, потрібна деяка практична, так би мовити, інженерна наука, яка полягала б разом і в знанні, і в умінні. Подібна наука давала б людині потрібну настанову стосовно ноуменального світу і відкривала б для неї цей світ (точніше – обидва світи). Ця відкриваюча мудрість і водночас практичне налагодження і регуляція зв'язку світів є не що інше, як містеріальне релігійне дійство – обряд, культ.

Як відомо, культ – найважливіша тема і думки, і життя П.Флоренського. За його найглибшим переконанням, уся вища суть людини пов'язана з цією її можливістю і, отже, обов'язком, – бачити інший світ, входити в нього за допомогою культу. Як і будь-який тип символізму, філософія П.Флоренського відчужена від антропології і бажала б, можливо, розчинити в собі і філософію природи; але якби можна було дати в її рамках визначення людини, таким визначенням було б: людина є істота, яка відправляє культ. Місія культу багатогранна, вона жодним чином не зводиться до створення передумов символічного зору. Навпаки, за цією, так би мовити, пізнавально-філософською функцією приховується більш глибокий аспект.

У біблійно-християнській онтології тутешній світ розглядається як світ занепалий, тобто вражений фундаментальною недосконалістю, яка виражається в його підпорядкованості початкам гріха та смерті. Дія цих початків і є те, що ушкоджує зв'язок двох світів і вносить зіпсованість в

явища, створюючи перепону, невідповідність між явищем і його змістом, та перетворюючи явища в ушкоджені, недосконалі символи. Культ же виявляється тією унікальною активністю, котра одна спроможна перебороти, зняти це онтологічне ушкодження або, висловлюючись точніше, не усунути його цілком, але дати запоруку, створити необхідні онтологічні передумови відновлення цілісності буття. У культурі здійснюється зняття зіпсованості, заслони між феноменом і ноуменом, онтологічне зцілення реальності, отже, він є не просто налагодженням, але, насамперед, полагодженням зв'язку світів. Слідом за церковною традицією, П.Флоренський іменує це налагодження-полагодження освяченням реальності й визнає в ній суть, буттєву місію культу.

Отже, у всьому устрої символічної реальності ключовий момент, найбільш тонкий і таємничий, – це співвідношення двох світів, яке підлягає особливому баченню і культурі. Тому особливого характеру, тісно пов'язаного із культурою, набуває і будь-яка активність, яка прямо залежить від цього співвідношення, що торкається межі світів. Кожна зі сфер такої “примежової активності” докладно обстежується в конкретній метафізиці. До їх числа належить, насамперед, сама сфера культу, обстеженню якої П.Флоренський присвятив одну з найзначніших своїх праць “Філософію культу”(1918-1922рр.). До цієї сфери включаються також смерть, сновидіння, містичний екстаз, духовний зір (якщо під символічним зором розуміється розрізнення ноуменів у феноменах, то духовний зір, що виявляється в іконописі, є безпосереднім спогляданням ноуменів, схованих від зору чуттєвого). Нарешті, у ширшому розумінні примежовою активністю слід вважати й усяку творчість, оскільки вона – в мистецтві, науці, чи у філософії – також націлена на розкриття значенневої, ноуменальної сторони явищ. За такого трактування творчість також виявляється такою, що підлягає культурі і потребує культової передумови. П.Флоренський охоче приймає це трактування (особливо щодо онтології), згідно з яким він підтверджує сутнісну її тотожність з іконописом: обидві сфери, одна в слові, інша – в зображенні, дають виявлення незримих

духовних сутностей так, що “ікона – це закріплення і оголошення, сповіщення фарбами духовного світу” [180, 110]. Саме цей зв’язок із культом складає специфіку і новизну його відомої інтерпретації платонізму, відповідно до якого платонівські ідеї є не що інше, як “образи чи зразки божеств або демонів, що являлися в містеріях посвяченим”, і навіть уся в цілому “думка Платона... по суті, не більш, ніж філософський опис і філософське усвідомлення містерій” [180, 110].

Особливим і дещо несподіваним є ставлення П.Флоренського до орфізму, магії, окультизму, оскільки всі ці перераховані вчення і явища він прагне трактувати по-своєму, ширше звичайного, і сполучити з християнством. Висувається теза: це сполучення – не що інше, як об’єднання енергій того й іншого. Символ живе енергіями, злиттям енергій своїх сторін: це – давня інтуїція о.Павла, яку він висловлює в “Загальнолюдських коренях ідеалізму” (1908). Але надалі інтуїція визріла в дефініцію, і з нею народжується нове поняття – *енергетичний символ*. Це “така сутність, енергія якої зрощена або, точніше, розчинена з енергією іншою, більш цінною... несе таким чином у собі цю останню” [170, 287].

Концепція енергійного символу відкрила великі перспективи пізнання. З’явилася можливість глибше, або зовсім по-новому, побачити будь-який предмет, де є і чуттєвий, і духовний аспекти: дійсно розгорнути нову картину світу, що, як і раніше, ґрунтується на символах, але картину світу більш конструктивну, що розкриває внутрішню динаміку явищ. До створення такої “енергійної” картини і рухається думка філософа в його останніх працях, обірваних переслідуваннями і загибеллю. Окремі теми – з галузі богослов’я, лінгвістики – П.Флоренський встиг розвинути ґрунтовно, але багато сміливих думок і узагальнень залишилися тільки наміченими. Скупі начерки дають зрозуміти, що у філософа формувався новий образ космосу, в основі якого – введене ним поняття *пневматосфери*: це – одухотворений всесвіт, який у всіх сферах, пов’язаних і не пов’язаних із людиною, від мікросвіту і до мегасвіту, будується на енергійних символах, і несе духовний зміст, злитий енергійно з

матеріальним.

Енергетизм П.Флоренського дає змогу йому підвести теоретичну базу під магічний обряд і культ; як мислить він, у пов'язаних із ними діях і речах живуть і діють особливі енергійні символи, які він називає “окультними енергіями”; і цей механізм він відносить до самої суті культу як такого, незмінної від первісного ритуалу до християнських таїнств. У свою чергу, під теорію підводиться база переказу і догмату: за твердженням о.Павла, його концепція точно дотримується богослов'я енергій св. Григорія Палами. Саме це богослов'я виразило віковий досвід православних аскетів і було впроваджене в догматику Соборами XIV століття.

До речі, до П.Флоренського вчення Св. Григорія Палами про божественну сутність і божественні енергії не отримало філософського обґрунтування. Проте, сама ідея “окультних енергій” як деяких дискретних цілісностей, що відокремлюються від людини, наділені Богопричетністю і несуть у собі Божественні енергії, – ця ідея є волаюче перекручування православного богослов'я енергій. Поглиблюючи описані вище позиції філософського символізму, вона водночас зберігає їхню онтологічну основу: онтологію сутнісного з'єднання феномена і ноумена, тутешнього і божественного буття. Але знаменитий паламітський догмат про Божественні енергії стверджує, що для земного буття є доступним з'єднання з буттям Божественним винятково за енергією, але не є доступним з'єднання ні за сутністю, ні за іпостасю. І тому остання, негативна частина догмата цілком ігнорується П.Флоренським. Унаслідок цього паламізм як світогляд православної містики й аскези у своїй філософській суті був витлумачений ним як свого роду доповнення Платона Арістотелем: додавання енергійних концепцій до базису платонічної онтології – сполучення, що є дуже близьким неоплатонізму. У цьому можна вбачати радикальний відхід П.Флоренського від ортодоксального богослов'я.

Повертаючись до філософії культу і символічного Космосу – Пан-Символу, зауважимо, що за рахунок “примежової активності”, різноманітних

повідомлень і зустрічей між двома світами, прошарки символічної реальності є пронизаними сполучними шляхами (точним відбитком цього служить мотив “пронизаності коренями” у геологічній буттєвій парадигмі). Культ, який робить усі ці повідомлення можливими та регулює їх, виступає як свого роду Відомство Шляхів Повідомлення. Філософія ж культу П.Флоренського виявляє ще один збіг з античною містеріальною релігією: місія культу твердо розумілася як наведення шляхів або мостів між тутешнім та іншим світами.

Цікавим постає у П.Флоренського “обстеження” Пан-Символу, символічної реальності в цілому. Дуже близько до цієї головної реалізації онтологічної парадигми примикає те, що П.Флоренський виявляє в будівлі християнського храму. Аналізуючи в “Іконостасі” [180, 95] цю будівлю, він знову приходять до схеми буттєвих оболонок різної ноуменальної насиченості: “Організація храму спрямовується від поверхневих оболонок до серединного ядра... Просторове ядро храму намічається оболонками: подвір’я, притвор, самий храм, вівтар, престол, антимінс, чаша, Св.Таємниці, Христос, Отець...” [180, 96]. Отже, можна стверджувати, що принцип просторовості і парадигму структурованої Всеєдності П.Флоренський поширює навіть на внутрішнє улаштування Абсолютного, Пресвятої Трійці, іпостасі якої також поміщаються ним у ряд “просторових оболонок”.

З інших парадигм показовою для П.Флоренського є соціальна реалізація, що відповідає тій сфері, якій він не приділяв особливої уваги. Соціальна сфера уявляється Флоренським як низка таких концентричних сфер, мешканці яких пов’язані вузами кровності і любові. Сфери відрізняються одна від одної міцністю цих уз, причому ця міцність зменшується від сфери центральної (сім’я, приятельська пара), де люди пов’язані міцніше та ближче всього, до периферійних сфер, що відповідають широким соціальним утворенням. Силу (або активність), яка об’єднує соціум, П.Флоренський називає соборуванням. “Живучи, ми соборуємося самі із собою у просторі і в часі, як цілісний організм, збираємося воедино з окремих взаємовиключних елементів, часток, клітин, щиросердних станів тощо.

Подібно ми збираємося в сім'ю, рід, народ та ін., соборуючи до людства і влітаючи в єдність людськості весь світ” [174, 443]. У цілому, це коло думок було мало розвинене Флоренським, він не раз констатував, що люди, порівняно з природою, набагато менше цікавили його. Проте, можна відзначити два винятки: Флоренського завжди цікавили феномен дружби і феномен роду (родової спільності, родового спадкоємства). І, як звичайно, важливість цих тем однаково простежується й у думці його, і в житті.

Слід зауважити, що ці реалізації онтологічної парадигми, як і взагалі вся картина символічної реальності, подана дотепер, є сутнісно нерухомими, статичними. Інакше і бути не могло. Символам, як це завжди відзначається, принципово властиві статуарність, нерухомість. Категорії руху, зміни поки що відсутні, а з ними відсутні і всі ті явища, що є у дійсності *процеси*, тобто явища історії і життя.

Яким же чином філософський символізм включає подібні категорії і явища у свою орбіту? Античне Буття–Космос знає єдиний рід ноуменально значущих рухів – обертання небесних сфер, і цього роду явищ достатньо для античного світогляду, щоб зрозуміти все, що відбувається. Сфери, у згоді з парадигмою неоднорідної Всеєдності, обертаються нерівномірно одна щодо одної, і небесні речі, що перебувають на них, постійно змінюють своє взаємне розташування, у кожному мить створюючи різну картину. У символічній моделі реальності ця картина небесних речей точним, хоч і таємничим, чином відповідає картині речей земних, отже, і хід історії, і плин людської долі однаково підпорядковані небесній механіці та їй таємничо ізоморфні, внутрішньо відповідні.

У біблійно-християнській онтології уявлення про буттєві рухи радикально інші. Не звертаючись до них детально, скажемо лише, що найголовнішою відмінністю тут можна, мабуть, вважати постулат *онтологічної свободи*: положення про можливість для людини вільних, принципово непідзаконних, непередбачених, буттєво-значущих актів, актів буттєвого падіння і відновлення, втрат і нових знаходжень. Подібні

онтологічні акти падіння – відновлення уявляються категоріями гріху і покаяння, а їхньою парадигмою або ж архетипним прообразом служить біблійна міфологема Едему, яка втрачається і знову знаходить.

Знаменита книга П.Флоренського “Стовп і Утвердження Істини” (1914) присвячена пошукам того, які джерела спроможні дієво протистояти тим силам, що зруйнували Першозданний Едем, силам гріха і смерті. І, слідом за тим, потрібно було забезпечити власну причетність до цих джерел, увійти до сфер їхньої дії, яка зціляє. Загальновідомим є традиційний шлях до досягнення як тієї, так і іншої цілі: рятівні джерела вбачаються у сфері культу, причетність до них забезпечується практичним приєднанням до культу, входженням до його сакраментального життя. Саме цей шлях наново відкриває для себе і проходить П.Флоренський. Рішенням його життєвого завдання виявляється Церква – “Стовп і Утвердження Істини” [174, 144].

У своїй праці “Троїце-Сергієва Лавра і Росія” [172] П.Флоренський відносить до осередка православної духовності Лавру - Новий Едем. Як розуміти подібне метафоричне порівняння? Насамперед, воно означало, що Лавра стверджується як щирий символ, тобто даний наочно ноумен, чисте і не потьмарене явище змісту. Лавра, як ноумен, є тотожною Першозданному Едему, оскільки в міфологемі Єдему початок і кінець –одне й те саме, і Новий Едем є знову знайденим споконвічним. Звідси випливає постійно проголошуваний мотив П.Флоренського: прихід до Лаври – це повернення на батьківщину, до своєї щирої істоти й суті, тому що Лавра – “це ми більше, ніж ми самі”.

Ноуменальний зміст Лаври є, ймовірно, вмістилищем руського православ'я, причому в його строго окресленому варіанті. Йдеться про православ'я Московської Русі XIV – XV ст., яке створював фундатор Лаври Преподобний Сергій. Що ж до Першозданного Едему, то він у своєму ноуменальному змісті цілковито ототожнювався П.Флоренським зі світом еллінської античності. Таким видається остаточне життєве втілення міфологеми Едему, його персональної міфологеми. І в цьому сенсі ми маємо

справу з культивованим П.Флоренським граничним зближенням християнства і платонізму, руського православ'я й еллінської містеріальної релігії. Саме таке зближення складає фундамент його духовного світу. Словами російського філософа С.Хоружого: “Православна релігія і платонівська картина світу, православне священство й еллінське споглядання, і навіть, ще різкіше, православний культ, зберігаючий і освячуючий язичницький еллінський лад буття і свідомості – ось двоєдина формула П.Флоренського” [182, 181].

Учення П.Флоренського зовсім не є схожим на традиційну філософську систему. Швидше, воно є вигадливим одиничним явищем, позбавленим будь-яких зв'язків із філософським процесом. Вище ми віднесли його до “філософського символізму”; але це формулювання, хоча і явне, є недостатнім. Воно скоріше характеризує тип онтології вчення, ніж його місце в історико-філософському контексті. Символізм, як рух, належить до галузі мистецтва, не складаючи оформленого філософського напрямку. Його багатий філософський зміст залишився почасти імпліцитним, а почасти – розсіяним, висловленим у літературній критиці, публіцистиці, полеміці, у випадкових статтях і листах тощо. Тому конкретна метафізика П.Флоренського і є єдиною систематичною філософією у складі російського символістського руху. З'явилася вона тоді, за звичаєм сови Мінерви, коли самого руху вже не існувало.

Проте, багато концепцій і структур філософського символізму було засвоєно і введено до філософського процесу пізнішим структуралістським рухом. Зв'язок філософії П.Флоренського з цим рухом заслуговував би окремого аналізу: тут є і важливі паралелі, і принципові розбіжності. Погляд на структуру і метод наукового знання, який виражає П.Флоренський у “Біографічних зведеннях” (1920), дуже співзвучний позиціям структуралізму, набагато випереджаючи їх. На противагу єдиній, замкнутій в собі системі знання. П.Флоренський вважає будь-яку систему з'єднаною не логічно, а лише теологічно і вбачає у цій телеологічній уривчастості (фрагментарності)

неминучий наслідок самого процесу пізнання як такого, що створює цілі та відповідні їм моделі і схеми. Не дивно, що за своєю будовою і складом конкретна метафізика виявляє відому близькість до структуралізму: той так само відкидає звичний стереотип філософської системи і розвивається як пучок гілок, що розходяться до різноманітних конкретних сфер знання; причому і сам набір цих гілок (де на перших місцях перебувають структурна антропологія, структурна лінгвістика, семіотика, системний аналіз) нагадує склад конкретної метафізики (особливу подібність з останньою має філософія символічних форм Е.Кассіра, що виникла в ті роки, – вчення, що може бути поставлене між символізмом і структуралізмом). Неважко зазначити й чимало інших відповідностей, в яких помітним є загальний глибокий інтерес до первісного мислення. Проте, очевидним є і те, що багато принципів рис структуралізму, наприклад, його позитивістське й агностичне забарвлення, його редуціоністський нахил, явно далекі Флоренському як релігійному мислителю.

Найбільшого зближення пізня думка П.Флоренського, безсумнівно, досягає з теорією знакових систем, семіотикою. У конкретній метафізиці в більшості продумані її центральні поняття і проблеми (знак і значення, конкретність, форма, організація, комунікація тощо), розроблений ряд аспектів загальної теорії знаку (про роль “тіла знаку”, його чуттєвої сторони), до якої філософ мав особливий інтерес. Теми про “тіло знаку” і “прозорість знаку”, які були ще нещодавно одними з найактуальніших проблем сучасної семіотики, розвинуті ним майже всебічно. Тому в самій моделі східчастої всеєдності правомірно бачити модель узагальненого знаку з дискретними градаціями прозорості.

Філософські корені цієї теми приводять сьогодні до Е.Гуссерля; з неменшим правом їх можна віднести й до філософії П.Флоренського. Із сказаного також зрозуміло, що символізм П.Флоренського – зовсім не те, що часто називають цим словом у семіотиці: архаїчний підхід до знака, який надає цінності лише визначеному, зосереджений лише на відношенні його до

означеного і для всебічного вивчення знакової системи, вимагає доповнення парадигматичним підходом (виділення й аналіз знакових класів і сімейств) й синтагматичним підходом (формальний аналіз знакових конструкцій). Те, що означає (“феномен”) ніколи не принижується і не замінюється у П.Флоренського, а в темах і методах його вчення ясно помітна активність і парадигматичної, і синтагматичної свідомості: перша працює, наприклад, у класифікаціях символів, друга ж – у концепції науки як опису, а не пояснення, що сам автор зближує з англійським науковим стилем, традиційно синтагматичним.

Але слід зауважити, що ставлення П.Флоренського до семіотики далеко не повною мірою передаються шаблонними формулами про “вітчизняного мислителя, який передбачив відкриття світової науки” [124, 183]. Конкретна метафізика – не стільки передбачення семіотики, скільки окремий і самоцінний Шлях, що почасти переплітається зі шляхами сучасного семіотичного підходу, але в цілому прокладений за зовсім іншими віхами. Головним вододілом тут знову, зрозуміло, вважають релігійно-онтологічні підвалини думки о.Павла. Хоча філософські позиції семіотики так ніколи і не набували повної чіткості, коливаючись у просторі філософської думки між номіналізмом і реалізмом, у цілому вони явно відмінні від радикального реалізму П.Флоренського. Адже думка о.Павла взагалі занадто індивідуальна, занадто пов’язана з особистим міфом, щоб цілком вміщатися в будь-який пізнавальний філософський підхід, крім створеного ним самим.

Особлива зацікавленість П.Флоренським проблемою символу була вихідним пунктом його подальших богословських та релігійно-філософських пошуків, зокрема, його іконологічних досліджень. Грунтовне з’ясування смислових відтінків символу, його змістовних характеристик дає змогу зробити висновок про особливий, притаманний виключно П.Флоренському, символізм, який в історико-філософській перспективі навіть виявив ідейну близькість до структуралізму. Загалом, конкретну метафізику П.Флоренського цілком правомірно розглядати як згорнутий в смисловій парадигмі символізм,

який своє розгортання знаходить в різноманітних темах багатогранної творчості російського мислителя, у тому числі й у його філософсько-естетичному осмисленні феномену ікони як чуттєво даного духовного сенсу, який дається, розкривається людині в почуттєвом

у акті, акті *переживання* духовного, ідеального, а, отже, – акті естетичному.

Мартиненко Л. Б.

Уманський державний педагогічний університет імені
Павла Тичини, доцент кафедри суспільних дисциплін

Іконографічна символіка в працях П. О. Флоренського

Основні положення теорії ікони Павла Флоренського неможливо осмислити без аналізу ставлення філософа до історичної іконологічної традиції, до сучасних йому церковних канонів й богословських міркувань.

Як уже відзначалося, Петровські реформи завершили започаткований у XVII столітті процес приєднання Русі до західноєвропейської культури. Саме в цей час були істотно реформовані Церква і церковне мистецтво. Художньо-естетична свідомість православ'я фактично переорієнтувалася на новоевропейський лад. Ікона в її середньовічному візантійсько-давньоруському значенні була забута. Давні ікони було вилучено з храмів і замінено новими або оформлено в розкішні золоті чи срібні оправы, які приховували від очей віруючих саму основу давніх ікон - живопис. Було втрачено також і глибоку православну теорію ікони. Офіційна Росія XVIII – XIX ст. забула про дух ікон, який лише деякою мірою зберігався в середньовічному укладі життя і віри старообрядців.

Картина різко змінилася на початку XX століття. Ще в останні десятиріччя XIX ст. серед російської інтелігенції виник і набув поширення інтерес до середньовічного православ'я й раннього християнства, який переріс на початку XX століття у справжній духовний ренесанс. З'явилася ціла плеяда талановитих релігійних філософів (М.Бердяєв, С.Булгаков, В.Лоський, С.Трубецької, П.Флоренський, С.Франк, Л.Шестов, та ін.), які, спираючись на прочитане по-новому Священне Писання, вчення Отців Церкви, філософію Вл.Соловйова, прагнули сформувати сучасний світогляд у руслі православної

традиції.

Найближчими до традиційного православ'я були П.Флоренський, С.Булгаков і С.Трубецької. Їхніми зусиллями у першій половині ХХ століття було створено філософію, яку умовно називали неоправослав'ям [4, 240] або сучасною православною філософією. Вона ввібрала в себе досвід традиційного православ'я і принесла в теорію духовний та культурний досвід людства останніх століть. Умовність неоправослав'я пояснюється тим, що, по-перше, ця філософія не є чимось єдиним і цілісним. У кожного з названих філософів вона своя, хоча і в руслі православ'я. По-друге, релігійні філософи початку ХХ століття вважали себе не новаторами, а виразниками або тлумачниками традиційного середньовічного православ'я або навіть раннього християнства. Об'єктивно ж вони були носіями нової, відродженої після двох століть “летаргічного сну”, живої православної свідомості, яка де в чому й донині офіційно не визнається православною Церквою. Але умовна назва є найточнішим найменуванням цього напряму російської філософії першої половини ХХ ст. Тому в контексті нашого дослідження ми будемо широко вживати поняття неоправослав'я.

Розробляючи сучасну православну філософію, мислителі початку ХХ століття не могли обійти увагою ікону - одне з унікальних явищ середньовічного православ'я і православної свідомості в цілому. Цьому сприяв процес реставрації, тобто очищення середньовічних ікон від кіптяви та бруду. Після двох століть небуття руська середньовічна ікона постала перед світом в усій красі яскравих, чистих, сяючих фарб, у всій своїй духовній глибині.

З-поміж найзмістовніших учень про ікону особливою глибиною й цілісністю відзначається осмислення символіки ікони Павлом Флоренським. Теорії ікони присвячений його спеціальний твір “Іконостас” (1922), тезами якого широко користуються сучасні філософи, мистецтвознавці та православні богослови. Філософських проблем ікони він торкається також і на сторінках своїх праць “Моління ікони преподобного Сергія”, “Зворотна

перспектива”, “Храмове дійство як синтез мистецтв”, “Аналіз просторовості та часу в художньо-образотворчих творах”, “Підсумки” та інших.

Ікона, в розумінні П.Флоренського, – один з головних елементів церковного обряду, культу. Тому спочатку доцільно окреслити основні положення філософії культу, яку він ґрунтовно розробив. Культ є основою православної культури й осмислюється о. Павлом як місце зустрічі двох світів: небесного й земного, вічного й тимчасового, нетілесного, нетлінного й тілесного, божественного й людського. Духовним ядром культу є богослужіння, навколо якого, супроводжуючи його або з нього виокремлюючись, гуртуються інші форми діяльності, які складають в цілому культуру людини. Щодо художньої діяльності, то вона існує як поза богослужінням, так і безпосередньо всередині нього. Культове дійство, богослужіння, літургія організується за допомогою системи мистецтв, яку П.Флоренський визначає поняттям “церковне мистецтво”, осмислюючи його як “вищий синтез різномірних художніх діяльностей” [1, 199]. У цьому синтезі беруть участь: архітектура, живопис, декоративно-прикладне та музично-поетичне мистецтва, хореографія, зорова (кольорово-світлова) та чутлива (пахощі) атмосфера в храмі. Кожен вид “церковного мистецтва” створювався з урахуванням його функціонування у єдності з іншими видами і може правильно сприйматися й розумітися лише в процесі храмового дійства, тобто літургії.

Такі особливості ікон, як “перебільшення деяких пропорцій, підкресленість ліній, велика кількість золота та самоцвітів, басма та вінчики, підвіски, парчеві, оксамитові та шиті перлами і камінням пелени – все це у властивих іконі умовах живе не як пікантна екзотичність, а як необхідний і єдиний спосіб виразити духовний зміст ікони, тобто як єдність стилю та змісту, або інакше – як справжня художність” [2, 199]. Саме тому о.Павло категорично виступає проти експонування ікон в музеї. У відриві від храмової атмосфери, теплої, кольорової, мерехтливої освітлення безліччю свічок та лампад, вони уявляються мислителю лише “шаржами” на ікони; в той час як у

храмі вони “лицем до мене” являють споглядаючому їх “платонівський світ ідей”.

Богослужіння, за Флоренським, – це “цвітіння церковного життя”, “серце церковного життя”, бо в ньому все божественне – це людське, головним змістом якого є Людність [3, 247]. Призначення культу – *перетворити* природне, людське, випадкове у священне, гармонійне, об’єктивне, ідеальне. Культ повинен допомогти людині якнайадекватніше пережити і висловити почуття, які переповнюють її (афекти). Він виконує в культурі важливе естетично-онтологічне завдання. Культ, пише о.Павло, “утверджує всю людську природу із усіма її афектами; він доводить кожний афект до його найбільшого можливого розмаху, відкриваючи йому безмежний простір виходу; він приводить його до благодіяльної кризи, очищаючи і зцілюючи тим рану душі” [4, 316]. Отже, культ має катарсичну функцію.

Культ, за Флоренським, – це особлива а, отже, головна діяльність людини в земному житті, оскільки вона орієнтована на об’єднання світів, які штучно розділилися, – небесного й земного, духовного й матеріального; це діяльність із “суміщення сенсу і реальності”. Ця діяльність залучає всіх людей і об’єднує їх у єдиний собор людства, кожний учасник якого має реальну можливість вийти “із суб’єктивної самозамкненості” і знайти опору “в абсолютній об’єктивній реальності”, тобто знайти своє конкретне місце у світі, відчувати себе рівним серед рівних, сином, а не пасинком божественного Отця [3, 248].

Отже, іконологічні пошуки Павла Флоренського були серцевиною його концепції «конкретної метафізики». Без іконографічного бачення російським мислителем багатьох проблем суто богословського чи релігійно – філософського змісту неможливо уявити його тенденцію до цілісності, що є рушієм і принципом побудови цієї системи. Осмислення іконографічної

Православне богослужіння, у якому втілена сутність “розумної молитви”, “розумного творення” – не винахід людського розуму, вважає о.Павло; оскільки воно дане нам “від розумних Сил Небесних”, то в ньому “німе і безкриле хвилювання душі” кожної людини набуває ідеального вираження, “знаходить собі слово і летить у світ вищого задоволення” [2, 248].

Складне храмове дійство православної літургії отримало у П.Флоренського своє осмислення у двох площинах: сакральньо-літургійній та

естетичній. На нашу думку, саме о.Павло, поєднавши ці площини на основі художньо-естетичного і духовного досвіду свого часу й досвіду святоотцівської традиції, надав цій єдності логічного завершення. Художньо-естетична сторона богослужіння була осмислена ним як засіб залучення віруючих до сакральної дійсності, як засіб споглядання світу горнього. У храмовому синтезі, словами П.Флоренського, “усе сплітається у всьому”. Навіть такий, здавалося б, незначний елемент, як звивисті на стовпах і фресках “стрічки блакитнуватого фіміаму”, відіграє важливу роль у системі дійства. Своім рухом струмені фіміаму “майже безмежно розширюють архітектурні простори храму, пом’якшують сухість і жорсткість ліній і, ніби розтоплюючи їх, надають руху і життя” [106, 112]. Органічно сполучені з цим пластика і ритм руху священнослужителів, гра і переливи світла на складках дорогоцінних тканин, пахощі, “особливі вогненні провіювання атмосфери”, вокальне й поетичне мистецтва зливаються на естетичному рівні в цілісну музичну драму. “Тут усе підпорядковано єдиній меті, верховному ефекту катарсису цієї музичної драми” [106, 213].

Богослужіння має зовнішню сторону – обрядову і внутрішню – сакральну. У церковному обряді духовний зміст культу, який сам собою є невидимим і неосяжним, отримує плоть, зовнішній вираз. В обряді втілюється таїнство, яке визначається Флоренським як *святе*. Святість – це та загальна людська цінність, яку церква несе світу в різноманітних формах виразу (таїнство, богослужіння, ікона). У культовому дійстві, обряді, літургії святість наповнює новим змістом, просвітлює життя людини.

Носіями святості в церковному культі є не тільки таїнства і священнослужителі, а й предмети – ікони, хрест, чаша, дискос, кадило, одяг, які є матеріальними речами і “внутрішніми сенсами”, “духовними цінностями”, “святинями”, антиномічними за своєю сутністю, оскільки поєднуються засобами непокданого – “тимчасового й вічного, цінності й даності, нетлінності і гинучого” [27, 318]. Отже, вони є символами.

Теоретичному обґрунтуванню цієї тези П.Флоренський підпорядкував

задум “Філософії культу”. До культу сходять усі святині життя, думи і справи. З культу виходить усе, що згодом поєднується в культурі: філософія, наука, мистецтво. Одкровення він трактував як історичну неодмінність для життєвості всіх граней духовної діяльності, останнє слово будь-якої філософії. Історію філософії вважав мимовільним, але постійним поверненням її до лона релігії й підкоренням мирської думки авторитетові віри [6, 19].

Вищим родом образотворчого мистецтва, й навіть мистецтва взагалі, для нього була ікона. П.Флоренський у своїх працях підкреслював унікальність місця і ролі ікони в богослужінні, її аксіологічність в повсякденному житті. Розмірковуючи про ікони із келії Сергія Радонезького, о.Павло підкреслював, що ікона в XIV ст. не була простою прикрасою кімнати, натомість вона була “живлячою душею оселі, духовним зосередженням її, умоосяжною віссю” [27, 249]. Ікону ретельно підбирали, відповідно до свого духовного складу, тому вона фактично виявлялася “духовною формою” власника, свідченням його внутрішнього життя [27, 249]. На прикладі обраних Сергієм Радонезьким ікон, можна судити не тільки про рівень церковного мистецтва, а й про зміст та своєрідність внутрішнього, духовного життя самого о.Сергія, тобто за характером іконопису келійних ікон о.Сергія, обраних особисто ним для молитви, можна зрозуміти його дух, його внутрішнє життя і його духовний потенціал.

У своїх іконологічних міркуваннях П.Флоренський продовжує платонівсько-святоотцівську традицію, згідно з якою “ікона є нагадуванням про горній першообраз” [29, 116]. Споглядаючи ікону, людина не ззовні одержує знання, а збуджує, викликає, відновлює у самій собі пам’ять про забуті глибини буття, про свою духовну батьківщину. Цей спогад приносить їй радість надбання забутої істини. Словами П.Флоренського, “ікона нагадує про деякий першообраз, тобто пробуджує в свідомості духовне бачення” [180, 105]. В іконі міститься лише схема, чуттєво сприйнятна “реконструкція” духовного досвіду, незримого світу, “розумної реальності”. У ній наочно представлене те, що не дане чуттєвому досвіду. Проте, ця “реконструкція”

носить специфічний характер – це естетична і одночасно сакральна “реконструкція”.

Для П.Флоренського ікона – “умогляд наочними образами”, “естетичний феномен”, “вищий різновид” мистецтва, який знаходиться на вершині художньо-естетичних цінностей. Згідно з його розумінням, ікона, будучи естетичним феноменом, не обмежується лише художньою сферою, вона істотно виходить за її межі. О.Павло вважав, що: “Ікона не є художнім твором, твором самодостатнього художества, а є твором-свідченням, якому потрібна майстерність” [174, 100]. Цим він прагнув застерегти своїх читачів від суто світського естетичного підходу до ікони, від обмеження зображувально-виражальним (хоча і досить високим) рівнем ікони.

Справжній живопис, за Флоренським, – це дещо більше, ніж просто живописна поверхня. Цей живопис, за словами мислителя, “...має за мету вивести глядача за межу чуттєво сприйманих фарб та полотна в деяку реальність, і тоді живописний твір поділяє зі всіма символами основну їхню онтологічну характеристику – бути тим, що вони символізують” [180, 100 – 101]. У цьому висловлюванні, на думку В.Бичкова, сформульовано важливий принцип православної естетики [29, 324]. До цього ні в платонізмі, ні в західноєвропейській естетиці, ні тим паче, у філософському матеріалізмі, мистецтво не претендує на те, щоб бути чимось іншим, ніж твором мистецтва. І це не виключає, а, навпаки, визначає його знаково-символічну функцію, художньо-естетичну цінність. Православній естетиці цього завжди було недостатньо. З часів патристики, її теоретики вбачали в іконі носія енергії (і благодаті) зображеного архетипу. Звідси – віра, розповсюджена у православному світі, в чудотворні ікони. О.Павло довів ці ідеї до логічного завершення.

У своїй праці “Іконостас” він пише про те, що ікона історично походить від давньоєгипетської поховальної маски, і в своїй основі й донині зберегла функції цієї маски, але в новому, перетвореному внаслідок культурної творчості, вигляді.

П.Флоренський простежив історичний шлях перетворення маски в ікону. Спочатку – це розпис внутрішнього дерев'яного саркофага, потім елліністичний поховальний портрет на дошці (фаюмський портрет, про що вже йшлося вище). Ілюзійність цього портрету о.Павло пояснює як “рудимент колишньої скульптурної поверхні саркофага”, як “живописний еквівалент” об'ємної скульптури. Зрештою, наступний крок ознаменувався появою християнських ікон, які з'явилися теж у Єгипті і були напрочуд подібними до “елліністичних портретів”.

П.Флоренський наполягав на внутрішній спорідненості поховальної маски єгиптян і християнської ікони. У поховальному культі маска сприймалася не як зображення, а як явлення духовної енергії усопшого, явлення його самого. Це ж розуміння збереглося і в єгипетських християн. Усвідомлення внутрішнього зв'язку між іконою і тілом святого, між іконою та першообразом зберігалось у східній традиції християнства постійно і, як зазначалося вище, доволі часто спричинювало іконоборські настрої. Для віруючого реальність цього зв'язку лежить в основі його віри. Ікона не тільки абстрактно зводить його до першообразу, а й виступає символом, тобто сама являє йому архетип і реально виводить його свідомість у світ духовний.

У контексті православного світосприйняття духовне буття в глибинних своїх основах принципово недоступне людському розуму. Тому о.Павло навіть не намагався розкрити онтологію ікони як реального явища. Для нього будь-яке свідчення про духовний світ (в тому числі й ікона) є антиномічним у своїй сутності. Він наголошує: “Будь-яке зображення за необхідною йому символічністю, розкриває свій духовний зміст не інакше, як у нашому духовному сходженні від образу до першообразу, тобто при онтологічному нашому дотику до самого першообразу” [180, 103].

Отже, в уявленні П.Флоренського ікона, будучи продуктом реального світу, водночас є духовною сутністю, світлом, енергією світу Божественного чи навіть так: “певним фактом Божественної дійсності”, в основі її завжди лежить “дійсний духовний досвід”, “дійсне сприйняття потойбічного”. Якщо

цей досвід вперше закріплено в іконі, то вона визначається як “першоявлена” або “першообразна”. З неї можливо зняти копії, але “духовний зміст” не буде залежати від їх форми та майстерності. У цьому й полягає, на думку П.Флоренського, онтологічний і сакральний сенс ікони.

Подібним чином визначається і художньо-образотворчий аспект ікони. За переконанням П.Флоренського, іконопис, на відміну від живопису та графіки, є “конкретною метафізикою буття” [180, 173]. Саме потребою виразити конкретну метафізичність світу і визначаються основні прийоми іконопису.

Іконописець, на думку П.Флоренського, не повинен цікавитись нічим випадковим, предметом його уваги має бути “світ божественного в його красі”, а, отже, згідно з християнським світосприйняттям, справжня сутність речей. Тому в іконописному зображенні немає жодного випадкового елементу. Воно все, в своїх деталях і подробицях, є образом первинного світу горніх, пренебесних сутностей. Ікона, за Флоренським, – це єдиний художній організм. Конкретна цінність і метафізична сутність в іконі визначає її цілісність, якій підпорядковуються всі образотворчі і виразні засоби. Ікона, нарешті, “є образом майбутнього століття”, вона дає змогу подолати час і побачити образи майбутнього, які “наскрізь конкретні”, тому говорити про випадковість будь-яких елементів безглуздо [180, 176].

О. Павло мав на увазі не конкретні зразки іконопису, а ікону в її сутності, в її онтологічному виправданні, ікону як ідеал. У конкретних іконах можуть зустрічатися випадкові і непотрібні елементи, але не вони визначають її сутність. Випадкове в іконі, вважає о. Павло, не є випадковим ікони [180, 153]. Воно виникає із недосвідченості або невміння іконописця, або й навіть через його яскраву художню індивідуальність. Подібна художня індивідуальність є доволі показовою для митця постренесансної орієнтації. До речі, в концепції П.Флоренського яскрава творчо-індивідуальна ознака характеризує, так званий, “відродженський” тип культури. Навпаки, в іконопису, характерному для середньовічного типу, вона приводить до появи

безлічі випадкових елементів, які лише затемнюють істину. Запобігати цьому допомагає сумісна робота іконописців, коли над кожною іконою працює декілька майстрів. Взаємно виправляючи один одного “в мимовільних відступах від об’єктивності”, працюючи соборно, вони добиваються головного для іконопису – “незамкнутості соборно передаваної істини” [180, 155]. Постає слушне запитання: “чим керувалися іконописці в своїй діяльності “відкривання вікон” у горній світ? На думку П.Флоренського, такими критеріями слід визнати духовний досвід та іконописний канон.

За джерелом виникнення, тобто за характером духовного досвіду, який лежав в основі іконопису, П.Флоренський розрізняв ікони чотирьох типів:

- 1) біблійні, які спираються на реальність, дану Словом Божим;
- 2) портретні, в основі яких лежать власний досвід і пам’ять іконописця, який був учасником зображуваних ним подій та осіб;
- 3) ікони, написані за переказом, тобто з використанням чужого духовного досвіду, переданого іконописцю усно або письмово;
- 4) “явлені” ікони, які спираються на власний духовний досвід іконописця, на духовну реальність, явлену йому у видінні або в таємничому сновидінні.

Явленою і не від світу цього іконою П.Флоренський вважав “Трійцю” Андрія Рубльова. В основі її він вбачав духовний досвід Сергія Радонезького, від якого “нове бачення духовного світу” сприймає і Преподобний Андрій. Тому в Рубльові о.Павло схильний бачити лише геніального виконавця, а істинним творцем “найвеличнішого із творів не тільки руського, а й всесвітнього пензля” вважав самого Сергія Радонезького, чий духовний досвід втілив Андрій Рубльов у геніальній іконі “Трійця”. Словами П.Флоренського, ця ікона є тим, що Преподобний Сергій творчо вніс в руську історію [155, 250]. Іконографія трьох ангелів за трапезою Авраама сходить до глибокої давнини. Проте, на той час це були лише ілюстрації біблійної події – явлення трьох мандрівників Аврааму під дубом Мамврійським, хоча в них здавна вбачали і символ Трійці. До речі, одна з найдавніших пам’яток цього

зображення – мозаїка в алтарі церкви св.Віталія в Равенні (VI ст.).

В іконі “Андрія-Сергія” П.Флоренський бачить якісно новий етап одкровення – явлення самої Трійці в її головному модусі – всеохоплюючій любові. В іконі Рубльова вражає ніби раптово зірвана завіса ноуменального світу. Словами автора “Іконостасу” Рубльов, втілюючи досвід Сергія, відкрив духовному зору глядача саму суть “невичерпної безмежності любові. Ворожбі та ненависті, пануючим в дольному світі, протиставилася взаємна любов, яка струменіє у вічній згоді, вічній німотній бесіді й вічній єдності сфер горніх” [155, 115].

“Трійцю” Рубльова, а втім і весь руський іконопис XIV – XV століть, П.Флоренський вважав вершиною образотворчого мистецтва – “довершеністю образотворчості, рівному якому чи навіть подібному не знає історія всесвітнього мистецтва, і з яким у певному смислі можна порівняти хіба що класичну грецьку скульптуру” [180, 121]. У руському іконописі “видіння першозданної чистоти” досягли найясніших форм виразу, “вселюдські істини” одержали найадекватніші форми художнього втілення. Те, що тільки злегка вгадувалося в античних Зевсі, Афіні, набуло “загальнолюдської” форми в Христі Вседержителі і Богоматері руського іконопису XIV – XV ст.

З кінця XIV ст. разом із зубожінням церковного життя “здрібнів” іконопис, начебто знівелювався. Він, втративши глибину проникнення у духовний світ, прагнув сховати свою духовну сліпоту. Тому було замінено загальнолюдські онтологічні символи, внаслідок чого вони стали важкозрозумілими складними алегоріями, зверненими тільки до поверхового розуму та богословської ерудиції.

Отже, духовний досвід самих іконописців або святих отців, натхненників іконних митців, є основою іконопису і критерієм істинності ікон. Але святі отці не завжди супроводжували численних майстрів-іконописців східнохристиянського світу. Тому в процесі історичного буття церковного мистецтва візуальний духовний досвід, що стосувався іконопису, був закріплений в іконописному каноні.

Художній канон виник у процесі історичного формування середньовічного типу естетичної свідомості (та, відповідно, художньої практики свого часу). У ньому відбився і втілювався (був сформульований) естетичний ідеал тієї епохи, її культури, художніх напрямів. У давньоруському мистецтві канон став головним носієм переказу (традиції). Сергій Булгаков писав: “Канон - ніби скарбниця живої пам’яті Церкви про видіння, її соборне натхнення, вид церковного переказу” [29, 218]. У середині художнього образу канон виконував функції знака-моделі умонеосяжного духовного світу. У системі християнського світорозуміння на нього покладалося завдання створити систему символів, адекватних культурі свого часу. У живопису іконописний канон фіксував і закріплював основні лики православного Середньовіччя – лики персонажів та головних подій священної історії. Іконописний канон давньоруського живопису – це грандіозна система ликів свого часу, основа художнього мислення давніх русичів [29, 289].

У період класичного руського Середньовіччя він ще не був зафіксований в іконописному оригіналі, хоча риси певних іконографічних типів уже знаходили поширення в середовищі іконописців. Будучи конструктивною основою художнього символу, канон не був носієм естетичного значення. Канон, обмежуючи художника у виборі, наприклад, сюжетно-тематичної або загальнокомпозиційної схеми, надавав йому практично необмежені можливості у сфері головних для даного виду мистецтва засобів художнього виразу – кольору, форми, ритму. У каноні закріпилася найбільш адекватна для цього ідеалу система образотворчо-виражальних прийомів. Він складався із певного набору структур (або схем, моделей) художніх образів, які найповніше і містко відбивали основні значущі елементи духовного змісту даної культури, тобто канон був наче першим (макро-) рівнем вираження художнього символу. На семантичному рівні він виступав носієм усієї формалізованої у ньому інформації, а на структурному – його конструктивною основою.

Полемізуючи з досвідом усього новоєвропейського і сучасного йому

мистецтва і теорії мистецтва, о.Павло стверджував, що норма, канон завжди необхідні справжній художній творчості. У каноні закріплений багатовіковий духовний досвід людства і робота в його рамках залучає художника до нього. “Важкі канонічні форми в усіх сферах мистецтва є завжди тільки пробним каменем, на якому ламалися нікчемні й загострювалися справжні таланти. Піднімаючись на височінь, досягнуту людством, канонічна форма визволяє творчу енергію художника для нових досягнень, для творчих злетів” [180, 112]. Отже, о.Павло найважливішим естетичним принципом вважав канонічність.

Відхід від принципу канонічності, який намітився в руському церковному мистецтві XVII ст., насторожив П.Флоренського. Він звернувся до своїх сучасників – художників Врубеля, Васнецова, Нестерова та інших нових іконописців, які створили таку кількість нових ікон, якої не знала вся церковна історія. О.Павло запитував їх: чи впевнені митці у тому, що сказали в цих іконах правду? У автора “Іконостасу” такої впевненості немає [180, 113].

П.Флоренський заявляв, що Церкву мало цікавить форма. Для неї головне – істина, якої вона вимагає від мистецтва. А істина відкривається далеко не всім. Людство протягом століть крихтами збирало її як досвід колективного пізнання або “згорнутий розум людства” і закріпило в художніх канонах. “Істинний художник, – пише о. Павло, – прагне не до суб’єктивного самовираження, не до увінчання своєї індивідуальності, а прагне прекрасного, об’єктивно-прекрасного, тобто художньо втіленої істини речей, і на цьому шляху канон робить йому неоціненну послугу” [180, 112].

Канонічна форма в іконопису – “це форма найбільшої природності” для вираження глибинного духовного досвіду, загальнолюдських істин. Середньовічного художника, на відміну від новоевропейського, за Флоренським, не хвилює питання: першим чи сотим він говорить про істину. Для нього важливим є не відхилитися від істини, виразити її, і цим буде забезпечена цінність його твору. Істина з найбільшою повнотою виражена у

“вселюдських художніх канонах”, тому, осягаючи їх і слідуючи їм, художник в них набуває сили “втілювати споглядальну дійсність” [180, 112]. Його особистий духовний досвід у цьому випадку підкріплюється і посилюється досвідом минулих поколінь. Художник, який не слідує канонам, виявляється нижче сучасного йому рівня художнього втілення істини. Його особисте, індивідуальне стає випадковим, далеким від реальних духовних досягнень людства.

Канон ніяк не обмежує творчих можливостей іконописання, про що яскраво свідчить зіставлення багатьох давніх ікон, серед яких немає тотожних між собою. У каноні “вселюдська” істина втілена найповніше, найприродніше й просто. Чим стійкіший і твердіший канон, тим глибше й чистіше він виражає загальнолюдську духовну потребу. За словами П.Флоренського, “канонічне є церковне, церковне – соборне, соборне ж – вселюдське” [180, 118].

Ідеї П.Флоренського про канон розвивав Сергій Булгаков. В іконописі він бачив “церковне мистецтво”, яке поєднує в собі всі творчі завдання мистецтва з “церковним досвідом”, тобто вбачав в іконі повноцінний живопис, одухотворений багатовіковим досвідом Церкви. Богословською мовою досвід визначається як “церковний переказ”. Булгаков був впевнений, що цей переказ в іконописі втілено в “іконному Каноні”. Канон, у розумінні Булгакова, є не зовнішнім законом або сумою правил, а “внутрішньою нормою”, органічно притаманною православної культурі і втіленою в іконописі. Художник не є рабом канону, але достатньо вільно творить під його ненав’язливим керівництвом.

“В іконі, – нагадує Булгаков, – все символічне – не тільки зміст зображуваного, а й форма та фарби” [22, 281]. З цього знання та збереження символіки ікони складається традиція іконописання. Саме так виникає іконописний канон. Він є головним хранителем іконного символізму, його основою. “Завдяки цьому хранителю, – вважає о.Сергій, – іконопис став більш ніж мистецтвом, він є богобаченням і богознанням, які дають художне

свідоцтво про себе” [22, 281]. Для свого повного здійснення іконопис ставить особливі вимоги до іконописця: він повинен бути одночасно і великим художником, і “релігійним споглядачем–богословом”. “Це складне поєднання, – продовжує о.Сергій, – але там, де воно реалізується, виникають дивовижні результати – досягнення та одкровення іконопису перевершують силою своєю умоглядне богослов’я і позарелігійне мистецтво” [22, 282].

Ідеї Флоренського і Булгакова про канон було сприйнято іншими православними авторами, які писали про канон.

У середньовічному православному мистецтві іконописний канон охопив практично всю систему образотворчо-виразних засобів. Композиційна схема, організація простору, фігури та їхні пози, форми всіх предметів, колір, світло, характер писання лика і доличного – все в іконі було канонізованим. Це релігійно-естетичне кредо лежало в основі всієї художньої практики середньовічного православ’я. Однак, тоді воно так і не було остаточно сформульованим, хоча всередині XVI ст. отці “Стоглава” вже були близькі до цього. Не випадково П.Флоренський широко послуговується матеріалами цього Собору в своєму “Іконостасі”.

Отже, можна стверджувати, що в основі естетики православ’я лежить принцип канонічності. При цьому кожний канонізований елемент та прийом мали своє глибоке онтологічне значення. Тому не дивно, що П.Флоренський до кожного елемента і прийому підходив як аналітик. Жоден з них він не вважав випадковим, за кожним вбачав тривалий процес історичної творчості, а потім і буття в канонізованій формі.

В іконі загалом П.Флоренський вбачав цілісний образ буття, а в процесі її створення бачив повторення основних “стадій Божественної творчості”. Тому він називав ікону не інакше як “наочною онтологією”. Онтологічність ікони зайвий раз підтверджує, на думку автора “Іконостасу”, і двотипність писання. Точніше, мовою іконописців, все іконне зображення складається із двох типів письма – ликів і не-ликів. До першого, як уже зазначалося, належить зображення лику та оголених частин тіла (рук, ніг), до другого – все

інше: одяг, пейзаж, архітектура тощо. У самому поділі зображувального устрою ікони на личне та доличне автор “Іконостасу” бачить глибоку “еллінську та святоотцівську” традицію розуміння буття як гармонії людини і природи, внутрішнього і зовнішнього. В іконі вони невіддільні один від одного й водночас не зводяться один до одного.

П.Флоренський вважав, що саме цю гармонію було порушено в новоєвропейському живопису, який насильницьки розділив портрет і пейзаж на самостійні жанри. У першому випадку людину було вилучено із природи, а в другому – сталася абсолютизація природного оточення людини. Тоді, як словами П.Флоренського: “Ікона береже рівновагу обох початків, але віддає перше місце царю і нареченому природи – обличчю, а всій природі як царству та нареченій – друге” [180, 126].

Велику увагу приділяв П.Флоренський самому процесові писання ікони. “Писання ікони, як і творення світу, – пише він, – починається зі світла – золотого фону, з якого, як з моря золотої благодаті”, виникають іконні образи, які “омиваються потоками Божественного світла” [180, 126]. Золотом покривають всю поверхню ікони, крім тих частин, на яких вже прокреслена “граф’я” майбутніх зображень. Золоте світло оточує білі силуети тих образів, які є ще ніщо, але вже замислені одержати художнє буття. Далі розпочинається процес писання доличного (як би сотворення всього природнього світу), який носить ступеневий характер, принципово відмінний від писання картини як художнього артефакту. Спочатку білі силуети фігур заповнюються темними відтінками майбутнього кольору – це розкриття доличного суцільними плямами кольору. Далі йде “розпис” – прописуються складки одягу та інші елементи зображення тією ж фарбою, але більш насиченим кольором. Завершується писання доличного накладанням на деякі місця одягу золотого пофарбування.

П.Флоренський багато уваги в своїх роздумах про ікону надає золоту, золотому розфарбуванню іконописного зображення – асисту. Металеве золото, як зовсім чужорідне фарбі, дуже важко привести у гармонію з

барвистим устроєм ікони, і все ж воно увійшло до іконописної практики. Лінії золотого асиста, накладені на одяг, не відповідають жодним видимим лініям предмета (складкам одягу, межам площин тощо). За переконанням П.Флоренського, – це система потенційних ліній внутрішньої енергетичної структури предмета, подібна до силових ліній електричного або магнітного полів.

Золотий асист накладається далеко не на всі зображені на іконі предмети. Коло їх обмежене. Це, згідно з канонами, одяг Спасителя, Священне Євангеліє, престол Спасителя, підніжжя Христа і ангелів в зображенні “Трійці”. “Отже, золотом, – підкреслює о.Павло, – розфарбовується тільки те, що прямо стосується, що причетне до Божественної сили, до прямого об’явлення Божої енергії, до прямого явлення Божої благодаті” [29, 34]. Взагалі, золото на іконі – це символ божественного світла. Подібним чином П.Флоренський аналізує й інші елементи ікони.

Личне пишеться на іконі в останню чергу, на відміну від живопису, який починається з обличчя. Іконописець у своїй діяльності іде “від темного до світлого, від тьми до світла”, він наче творить образ із нічого, уподібнюючись тим самим божественному Творцю.

В іконі все має значення. Наприклад, художнє значення мають навіть такі, з першого погляду, незначні елементи, як розмір дошки або склад оліфи, яка покриває готове зображення. Розмір дошки істотно впливає на весь устрій ікони, а оліфа служить не тільки збереженню фарб, а й приводить фарби “до єдності загального тону”, надає їм особливої глибини, золотавого тепла.

У контексті виявлення техніки іконопису показовими є описи Флоренським двох келейних ікон – Одигітрії та Миколи Чудотворця (“Моленні ікони Преподобного Сергія”). Викликає подив запропоноване російським мислителем фактурне вивчення названих ікон і, як наслідок, аналіз наявності в них поглибленого сенсу.

На підставі докладного дослідження келейних ікон преподобного Сергія Радонезького Павло Флоренський подає їх порівняльну характеристику.

Зокрема, він стверджує “більшу аналітичність, більшу розсудливість, більшу людськість ікони Миколи Чудотворця і, з іншого боку, більшу інтуїтивність, більшу духовність, більшу божественність і більшу онтологічність Одигітрії” [158, 218].

У системі особливих прийомів організації зображення в іконі П.Флоренський особливо вирізняє так звану “зворотну перспективу”. У змістовому аспекті термін “зворотна перспектива” є розмитим, неоднозначно трактованим. Зазвичай, під цим поняттям дослідники розуміють збільшення на картині розмірів віддалених частин предметів, порівняно з близькими. Подібне тлумачення є досить поширеним серед мистецтвознавців. Зокрема, такого смислу надає терміну “зворотна перспектива” Б.Раушенбах. Інколи ж під зворотною перспективою розуміють усю систему побудови зображення простору на площині картини в давньоруському живописі (точка зору В.Лазарева).

П.Флоренський у своїй знаменитій праці “Зворотна перспектива” [161] проаналізував велику кількість прикладів “відхилення” іконописного зображення від законів прямої перспективи, “неправильностей” та, з точки зору новоєвропейської художньої школи, “наївностей”. На його думку, всі подібні відхилення не є випадковими і відбуваються не від невміння давніх майстрів, а через суто художні закономірності особливої системи зображення. У численних “неправильностях” ікон, наприклад, у розходженні паралельних ліній від нижнього краю ікони до верхнього (а не навпаки, як у живопису Відродження), збільшенні розмірів фігур, які розташовані на задньому плані, у зверненості і розгорнутості предмета на глядача, забарвленні бокових стін побудов в інші кольори, ніж фасаду, застосуванні “неприродних” кольорів тощо, П.Флоренський бачить не слабкість іконопису, а, навпаки, його силу, виразність і повноту, естетичну плідність. І визначається ця тонко вироблена протягом століть система прийомів іконописних зображень тими завданнями, які ікона повинна була виконувати в системі православної культури.

На думку П.Флоренського, феномен зворотної перспективи був

характерним не лише для мистецтва православної Русі. Про зворотню перспективу можна говорити в контексті мистецтва Давнього Єгипту, класичної Греції, європейського середньовіччя, Візантії. Мистецтво цих культур, вважав о.Павло, не застосовувало правил прямої перспективи не тому, що не знало їх, а тому, що вони не відповідали типу цих культур, типу мислення їх носіїв, нарешті “художньому методу”, характерному для цих культур. Їх зображувальні методи засновувалися на неевклідовому розумінні простору і, відповідно, – на особливих прийомах його зображення, зокрема, на застосуванні “зворотної перспективи”, яка, як вважав П.Флоренський, більш притаманна людській психофізіології, ніж пряма перспектива. Не випадково і діти починають зображувати простір в зворотній перспективі, від чого їх активно намагаються відучити батьки і вчителі. Так, вважав о. Павло, сталося і в історії культури, коли з часів Відродження, з секуляризації культури та панування раціоналізму почалося “насильницьке перевиховання” “людської психофізіології” у сенсі вимог нового світорозуміння, сутнісно антихудожнього, сутнісно такого, що виключає із себе мистецтво, особливо живопис” [117, 63].

На основі фундаментального вивчення історії мистецтва, а також даних психофізіології та інших наук початку століття П.Флоренський доходить висновку, що перспективність не є властивістю реального світу або людського сприйняття. Натомість, вона є лише одним з прийомів “символічної виразності”. (До речі, до подібної точки зору, незалежно від П.Флоренського, доходить німецький мистецтвознавець Е.Панофські).

Середньовічне мистецтво принципово ігнорує пряму перспективу, відкриваючи тим самим широкі можливості для художньої творчості. Художник пропонує не монументальну фотографію речі, а певний її синтетичний образ, який виник в процесі її всебічного вивчення. Живе сприйняття – це і є життя такого синтетичного образу, який постійно змінюється, пульсує, іскриться, повертається до світла духовного зору різними своїми гранями.

Необхідно відзначити, як глибоко зійшлися кінцеві висновки православної естетики, що зросли на ідеях неоплатонізму та патристики, на духовному досвіді візантійсько-давньоруської художньої практики, з художніми установками постсезанівського європейського мистецтва, найповніше сформульованими ще у 1910-ті роки видатним живописцем ХХ ст. В. Кандинським у книзі “Про духовне в мистецтві”. Він виражав як ідеї гуманізму, так і європейського символізму, далеких від російської ікони і православ'я у цілому. На початку ХХ ст. на російському ґрунті здійснилася плідна зустріч православної естетики в її останній завершальній стадії з головною тенденцією європейського художнього авангарду: виникло прагнення до тотальної духовності у мистецтві, до пошуків найбільш відповідного, ідеального, абсолютного.

Говорячи про живопис, необхідно відзначити, що поява шкіл релігійного живопису привносила до церковного живопису риси реалізму, які, зокрема, відстоював П.Флоренський, вказуючи, що жива *реальність* – запорука правильного розуміння ікони. Іконописець, максимально відволікаючись від побуту, земних почуттів та не затьмарюючи божественного, повинен зображувати реальність.

Піднесення ікони до “образу майбутньої доби, звеличення іконописного канону як неперевершеного взірця малярської майстерності” у творчості о.Павла поєднується з важливою думкою про вимоги морального плану, які ставилися до іконописців. Автор “Іконостасу” вважав, що іконописцями можуть бути лише святі, адже тільки їм відкриваються небесні видіння на іконі. Але багатовікова історія іконописання показує, що духовним досвідом володіли лише окремі іконописці, чимало з яких, згідно з християнськими переказами, очолював апостол Лука. Частіше майстри керувалися досвідом святих отців, які не мали іконописного дару. Тому П.Флоренський, дотримуючись канонічно оформленої постановою Сьомого Вселенського собору православної традиції, вважав істинними творцями ікон святих отців, які спрямовують своїм духовним досвідом руки іконописців, достатньо

досвідчених технічно, щоб зуміти втілити видіння, і достатньо вихованих, щоб бути чутливими до порад благодатного наставника.

При загальному соборному дусі середньовічної культури, при “середньовічній спайці свідомостей” така творча співдружність сприяла, на думку о. Павла, найдосконалішій організації іконописання. Ремісників, які працювали спільно зі святими, П.Флоренський іменував “техніками пензля”. Вони були не настільки далекі від духовності, щоб не усвідомлювати піднесеність і святість справи, яку роблять. Тому в церкві вони займали місце між служителями вітваря і простими мирянами. Видатних майстрів іконописання в давнину називали філософами. Вони не писали жодного слова в теоретичному плані, але свідчили втілене слово пальцями своїх рук і воїстину філософствували барвами. Тому їх прирівнювали до богословів, адже “свідоцтво про світ духовний” називалося в давнині філософією, незалежно від того, в якій формі воно здійснювалося. Ось чому, за словами П.Флоренського, “істинні богослови та істинні іконописці однаково йменувалися філософами” [180, 173].

О.Павло відтворив образ іконописця і наголосив, що успіх також залежить від сумісної роботи самих іконописців, а їхній духовний досвід, як уже зазначалося, є основою іконописання, критерієм істинності ікон. На його думку, ікона завжди співвідносилася з Божественною дійсністю. Вона може бути високої і низької майстерності, але в її основі обов’язково повинен бути духовний досвід. Цей досвід настільки в ній закріплений, що ікона є цінністю минулого досвіду. Такий її першообраз розглядають як першоджерело.

Якщо іконописець сам не зміг пережити зображене ним, не доторкнувся реалій зображуваного, то він, намагаючись бути достовірним, прагне точно передати внутрішні ознаки, але при цьому не може охопити ікону як ціле і в результаті незрозуміло передає основне. Якщо ж він зуміє увійти в духовну реальність, зрозуміти її навіть вдруге, то в нього створюється стосовно живої реальності своє особисте бачення, і він поступово відходить від дійсності “оригіналу” [180, 176].

Іконописні майстри вважали, що навіть первісна ікона ніколи не мислилася витвором одного майстра, вона принципово належала соборній справі Церкви. Головне в іконі – незакаламутненість суб'єктивним, соборно передана істинність. Іконописці свідчать не своє іконописне мистецтво, тобто не себе, а святих свідків Господа або ж і самого Бога.

В іконописних зображеннях автор бачить благодатні і просвітлені образи святих, а в них – явлений образ Божий і Самого Бога. П.Флоренський звертається до іконописців: “Уже не тому віруємо, що ви свідчите написаними вами іконами святість, а самі чуємо самосвідчення святих, які виходять від них через мистецтво ваших пензлів, і – не словами, а ликами своїми. Ми чуємо солодкий голос слова Божого, Вірного Свідка, голос, що проникає своїм надчуттєвим звуком всю істотність святих і приводить її в досконалу гармонію” [180, 103].

Всі ікони – явлені. І коли мова йде про ікону портретного характеру, то і такі витвори, щоб стати іконою, повинні спиратися на деяке видіння, наприклад, на видіння світла, хоч і живої людини, отже, не складають протилежності іконам явленим. Щодо ікон, при створенні яких спираються на чужий досвід минулого, то тут недостатньо опису, а потрібно бачити дещо власними духовними очима.

Ікона як закріплення і об'явлення є, за словами П.Флоренського, “возвіщенням фарбами духовного світу”, є працею того, хто бачить цей духовний світ, тобто працею святого. Тому іконна майстерність, відповідно до того, що буденною мовою називається художністю, належить виключно святим отцям. Церковна ж свідомість, відбита у відомій постанові Сьомого Вселенського Собору, взагалі не вважала за потрібне виділяти іконописців із сонму святих отців, але протиставляла їм іконописців у нижчому розумінні, копіїстів, значною мірою просто ремісників, майстрів іконної справи, або іконників, як їх називали на Русі, що при недбалому ставленні до свого ремесла називалися богомазами.

З віддалених часів християнської давнини утвердився погляд на ікону як

на предмет, що не підлягає довільній зміні і, поступово поширюючись з ходою історії, цей погляд особливо жорстко був виражений на Русі в церковних визначеннях XVI – XVII століть. Зрозумілі запобігання підробкам іконної майстерності. За словами П.Флоренського, “хто стане писати ікони не за переказом, а від свого вимислу, підлягає вічним мукам” [180, 111].

При молитовному служінні високих подвижників ікони були не тільки вікном, через яке виднілися зображення на них лики, а й дверима, через які ці лики входили до чуттєвого світу. Саме з ікон найчастіше сходили святі, коли являлися віруючим.

Святий іконопис починається з перших свідків втілення слова, а далі через усі століття йдуть святі – самі ж іконописці, й іконописці – самі святі. Ось навіть приблизно не повний список імен цих святих іконників, яких очолював євангеліст Лука [“Євангеліст Лука, апостол Ананія, Св.Никодим; єпископ Мартин, учень апостола Петра; Мефодій, єпископ Моравський; Цар Мануїл Палеолог; Лазар, єпископ Євандрійський; Герман, патріарх Цареградський, преподобний Ієронім Палестинський”]. П.Флоренський наводить перелік руських іконописців. Серед них:

- 1) Св. Петро митрополит Московський і всієї Русі...;
- 2) Св. і предивний і чудний Макарій Митрополит Московський і всієї Росії Чудотворець...;
- 3) Свят. преосвященний Афанасій Митрополит московський і всієї Росії;
- 4) Св. Федір архієпископ, Ростовський чудотворець;
- 5) Препод. священоіконник отець Алимпій, пресвітер Печорський, чудотворець, іконописець Київський;
- 6) Преподобний отець Григорій Печорський, іконописець Київський, багато св. ікон написав чудотворних;
- 7) Преподобний отець Діонісій, ігумен Глушицький, Вологодський чудотворець;
- 8) Преподобний отець Антоній, ігумен Сійський і Колмогорський

чудотворець;

9) Преподобномученик Андріян, ігумен Пошехонський і Вологодський чудотворець;

10) Преподобний отець Андрій Радонезький, іконописець, прозваний Рубльов;

11) Преподобний отець Даніїл, спостнік його, іконописець славний, якого звали Чорний;

12) Преподобний отець Ігнатій Златий, іконописець Сімонова монастиря, спостнік Преподобного Кирила Белозерського;

13) Преподобний отець Анатолій, пресвітер;

14) Преподобні отці іконописці Гречеські, самою Пресв. Богородицею найняті;

15) Преподобний отець Геннадій Чернігівський;

Цим і подібним їм іконописцям належить іконописна творчість, нові ікони.

Поширення духовного потребує й іконописних повторювачів, іконників-копіїстів. Від них не вимагається чудесного погляду в небеса, але вони повинні бути не настільки вже далекими від духовності, щоб не відчувати важливості й відповідальності своєї справи. Вони, за церковною традицією, мають відповідний чин священної організації, посідають відповідне місце в теократії і членами Церкви визнаються саме як іконописці. Їхнє місце визначається між служителями олтаря і просто мирянами. Їм приписується особливе життя, напівмонаша поведінка і вони підпорядковані особливому нагляду митрополита, місцевого єпископа та призначених іконних старост. Церква звеличує іконописців.

Іконописці вони мають вище, порівняно з іншими мирянами, становище. Вони повинні бути смиренними, чистими як душею, так і тілом, перебувати в пості і молитві, часто приходити для порад до духовного отця.

Право найменування, тобто затвердження виконуваного на іконі лику належить тільки Церкві, і якщо іконописець дозволяє собі зробити на іконі

надписання без дозволу Церкви, то це вже не буде іконою.

Ось настанови тому, хто бажає навчитися живопису: нехай розраховує на свої задатки і деякий час тренується в кресленні і малюванні без різних розмірів, поки не звикне. Потім нехай відбудеться молитва про нього Господу Ісусу Христу перед іконою Одигітрії. Після молитви нехай він почне малювати точні розміри й обриси святих ликів і нехай займається цим довго. Тоді з Божою поміччю зрозуміє свою справу дуже добре [180, 123].

Отже, передумову успішності навчання іконописці вбачали у молитвенному благоговінні. Такою була атмосфера іконописного ремесла ще в першій половині XVIII століття, коли обмирщення всього життя, в тому числі і церковного, досягло особливої гостроти. Дух благоговіння й особлива настроєність до цього часу існує у православних іконописців, охоплюючи цілі села і з покоління в покоління століттями передаючись від батька до сина. Передається духовна самосвідомість робітників святої справи і напівсекретні прийоми іконопису й інших, пов'язаних із ним трудових процесів.

П.Флоренський торкається і питання походження іконопису. На його думку, іконопис історично виник із стінописної техніки. Процес писання ікони починається саме так: спочатку іконописець малює вуглем або олівцем переклад зображення, тобто церковнообумовлені контури, а потім намальоване графиться, тобто гравірується голкою.

Іконопис є проявом теологічної метафізики буття. Прийоми іконописної техніки визначаються потребою виразити конкретну метафізичність світу. В іконопису не відображається нічого випадкового: не тільки емпірично випадкового, але і випадкового метафізичного.

Деталі іконописної техніки є виразними характеристиками церковної культури. Невипадковість іконописних прийомів, традиції іконописної техніки, які йдуть із глибокої давнини, – це природній людині спосіб бачити і розуміти світ. Іконописці називалися і в нас, і в Греції живописцями, зографами або ізографами.

Іконописець констатує не будь-що, а тільки непомітне, розумово

неосяжне, присутнє в складі нашого досвіду нечуттєво. Тому на зображенні те, що існує як духовна сутність, має бути принципово відокремленим від зображення того, що існує чуттєво.

Іконописцям не належить виражати стан, який затьмарює реальну природу речей. Предмет ікони – сама обожненована природа, Богостворений світ у його надсвітій красі. Зображуване на іконі все в усіх подробицях не є випадковим, а є образом або відбитком світу первинних, горніх, принебесних сутностей.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що онтологічність ікони у П.Флоренського виразно постає на рівні докладного опису усіх компонентів і самого іконопису та його суб'єктів – іконописців, а також – виявлення відповідної усім цим елементам символіки. При цьому поєднувальною домінантою зовнішнього і внутрішнього пластів окремих елементів ікони постає антиномічність, яка є основою для розгортання онтологічності ікон.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз духовно-естетичної спадщини Павла Флоренського в аспекті виявлення його іконологічних здобутків дозволяє стверджувати, що ним створено послідовне й докладне іконологічне вчення, яке можна розглядати у якості своєрідної, сповненої поглибленим символізмом теорії ікони. У результаті з'ясування основних положень запропонованої П.Флоренським теорії ікони та розкриття її визначальних ідей нами зроблено такі висновки.

1. Іконологічні пошуки П.Флоренського були серцевиною його концепції “конкретної метафізики”. Без іконографічного бачення російським мислителем багатьох проблем суто богословського чи релігійно-філософського змісту неможливо уявити внутрішньо властиву поглядам П.Флоренського тенденцію до цілісності, що є, у свою чергу, рушієм і принципом побудови його системи. Осмислення іконографічної символіки виявляється в концепції Флоренського естетичним фокусом й водночас естетичним виповненням його філософії.

2. Духовні витoki іконології П.Флоренського полягають у богословських інтерпретаціях образу і символу представниками святоотцівської традиції, яка знаходить своє логічне завершення у візантійській культурній площині. Зокрема, концепція образу Філона Александрійського, вчення про образ Климента Александрійського, ейконологічні пошуки Григорія Богослова, теорія символу Псевдо-Діонісія Ареопагіта, трактування літургійного образу Кирила Єрусалимського, патріархом Германом Константинопольським, Симеоном Солунським, Максимом Сповідником, обґрунтування необхідності існування живописних образів апологетами іконовшанування Іоаном Дамаскіним і Теодором Студитом є своєрідними етапами осмислення П.Флоренським концепції символу – смислового зосередження його іконології. При цьому для іконологічних поглядів російського мислителя характерним є виразне

платонівське бачення ідей, творчо переосмислених на підґрунті і з урахуванням святоотцівської і візантійської традиції.

3. Надзвичайна мистецька цінність ікони та її високий духовний зміст розкрито й осмислено в іконології П.Флоренського у світлі та в категоріях православної філософії. Дослідження П.Флоренським естетичного аспекту іконопису в контексті православного світосприйняття дає змогу відзначати: 1) “надмирність” (надбуттєвість, надзвичайність) ікони, що досягалася специфічними мистецькими художніми засобами; 2) їх поліфункціональність, в структурі якої особливо помітною є віроповчальна функція; 3) канонічність іконних зображень. Рівень художності й естетичного впливу іконопису цілковито залежав від богословських обґрунтувань мистецьких прийомів та практик, які в подальшому було канонічно зафіксовано у правилах Вселенських Соборів.

4. Тлумачення символу П.Флоренським, укорінене в богословських концепціях святоотцівської традиції, зазнало безпосереднього впливу руху символістів. Своєрідним поштовхом, приводом до захоплення П.Флоренським проблемою символу можна вважати його ідейну близькість з символістами, зокрема з поетом А.Білим. Проте, розробляючи проблему символу, П.Флоренський долає суто символістське тлумачення символу лише як містичного відображення невидимого трансцендентного світу в кожному елементі явища.

5. Заслуга П.Флоренського у розробці ним проблеми символу полягає в тому, що він ставить питання про його онтологічність. “Буття, яке більше самого себе”, – афористичне визначення символу П.Флоренським. Змістовним розгортанням його є таке твердження: “Символ – це дещо, що являє собою те, чим не є він сам, це щось більше від нього і, однак, це те, що сутнісно через нього виявляється”. На підставі цього твердження можна запропонувати таке положення: в символі здійснюється функціонування, одкровення одного буття в іншому. Звідси й антиномічність об’єктів символізації і самого символу.

6. Виявлення П.Флоренським онтологічної природи символу має на меті з'ясування смислових його відтінків. Зокрема, будь-який символ виявляє себе у слові, яке й розглядається ним як явище явлення, всеявлення смислу й, водночас, ототожнюється зі смислом. Тому буття слова є антиномічним за своєю сутністю: воно є ноуменальним і, водночас, феноменальним. Далі, символ постає і як виявлення в конкретному явищі його “душі”, його іманентної суті, його життєтворчості. Ще більш поглиблено: символ живе енергіями, точніше, він постає в результаті злиття, неподільної єдності ноуменальної і феноменальної сторін енергій. Саме теза про енергійність символу дала змогу П.Флоренському глибше зрозуміти сутність явищ, предметів і процесів світу, розкрити їхню внутрішню динаміку. А теза про енергійність символу дала П.Флоренському змогу теоретично обґрунтувати православні догматику і культ. У контексті обґрунтування культу, П.Флоренський особливо вирізняє реалізацію принципу просторовості та “енергійної” структурованості символу.

7. Символізація набуття чимось – словом, звуком, річчю тощо – статусу символу виявляється своєрідною архітектонікою мислення П.Флоренського. Тому саме символізація визначає побудову його теорії ікони, вона ніби упорядковує його філософію ікони. У світлі цього, світогляд П.Флоренського, в силу його смислової насиченості, цілковито заслуговує назви філософського символізму. В історико-філософській перспективі подібний символізм має ідейну близькість до структуралізму.

8. Іконологія П.Флоренського є виразним і показовим прикладом символізації. В уявленні П.Флоренського поєднуваність ноуменального і феноменального знаходить адекватне вивчення у феномені ікони. Тому ікона для нього – найвищий вид мистецтва, більше того, вона, в силу своєї надзвичайності, довершеності і символічності, є навіть вищою за мистецтво. Унікальність її місця в богослужінні (а богослужіння є, на думку П.Флоренського, духовним ядром культу) зумовлюється винятковою високою духовністю ікони. Крім того, в осмисленні П.Флоренського, ікона є не лише

твором, а твором-свідченням, свідченням про горній світ, свідченням про “реалії іншого світу”. Тому зрозумілим є трактування Флоренським ікони як носія енергії, світла певної духовної сутності або, за його словами, “носій благодаті зображуваного Первообразу”. Зрештою, ікона виявляється спогадом про горній першообраз. Тобто, за Флоренським, споглядаючи ікону, людина не отримує знання ззовні, від світу, який її оточує, а, навпаки, імпліцитно збуджує в собі пам’ять про забуті глибини буття. Отже, на думку П.Флоренського, ікона нагадує деякий першообраз, пробуджує в людині здатність духовного бачення. В подібній нагадувальній функції ікони, яку особливо відзначає Флоренський, помітним є вплив платонівсько-святоотцівської традиції.

9. Іконопис в трактуванні П.Флоренського є “конкретною метафізикою буття”. У змістовному аспекті іконопис є адекватним естетичним вираженням і виконанням його концепції конкретної метафізики. Саме потребою виразити духовний світ ікони, її “конкретну метафізичність” визначаються основні прийоми та практики іконопису. Тому (з поправкою на символічність ікони) іконописець повинен уникати випадковостей в зображенні. У дусі православного світосприйняття, критеріями істинності іконопису П.Флоренський проголошує духовний досвід та художній канон. Характер духовного досвіду зумовлює поділ ікон на: а) біблійні, в основі яких Слово Боже; б) портретні (в основі – власний досвід і пам’ять митця); в) ікони, написані за переказом (в основі тут – чужий духовний досвід, який передається усно чи в письмових пам’ятках); г) ікони явлені, в основі яких – власний духовний досвід іконописця, явлений йому у видінні або таємничому сновидінні. Неперевершеним прикладом явленої ікони визнається П.Флоренським “Трійця” Андрія Рубльова. Через онтологічність ікони, істинним, справжнім творцем духовного змісту “найвеличнішого з творів всесвітнього пензля” проголошується Сергій Радонезький. Натомість, Андрій Рубльов лише виконавець, лише майстер втілення духовного досвіду.

Усі компоненти системи образотворчо-виражальних засобів ікони є

канонізованими. У кожному елементі іконного простору слід вбачати онтологічність, оскільки кожен з них символізує своєрідне поєднання, сполучення зовнішнього і внутрішнього, феноменального й ноуменального. Поєднувальною домінантою матеріального і духовного пластів окремих елементів ікони постає антиномічність, яка і є основою поглибленої онтологічності ікон.

10. Наголос П.Флоренського на унікальності іконопису і його надзвичайній перевазі над усіма іншими видами мистецтв, свідчить про характерну для його поглядів домінанту, орієнтовану на відрізнення особливого релігійного (іконописного) мистецтва і його чітку відмежованість від мистецтва світського. З цієї точки зору, показовим є абсолютизація П.Флоренським зображувального художнього прийому іконопису – зворотної перспективи, з одного боку, з іншого – пониження й навіть знецінення лінійної перспективи – цього домінуючого прийому мистецтва Відродження.

11. Історичне походження іконопису, на думку П.Флоренського, полягає в тому, що ікона (втім, як і основні іконописні форми) вкорінена в культурно-історичному контексті єгипетської поховальної маски – своєрідного показника теургічної символіки давньоєгипетського мистецтва; надалі - у спорідненому з нею елліністичному (фаюмському) портреті, який П.Флоренський вважав трансформацією “просунутою шляхом символізму тієї самої поховальної маски”. Симптоматично, що свій знаменитий твір “Іконостас” П.Флоренський розпочинає і закінчує міркуванням про поховальну маску. Тим самим “Іконостас” формально набуває суто композиційної завершеності.

У світлі вищенаведеного постає проблема православності іконологічних розвідок П.Флоренського. Ця проблема дещо неоднозначно висвітлюється в дослідницькій літературі. Так, православними за духом іконологічні погляди П.Флоренського визнають В.Бичков, К.Ісупов, І.Язикова. Відмовляють П.Флоренському в суто православному баченні феномену ікони Л.Успенський, В.Лосський, С.Хоружий. Причому все поширенішими серед сучасних філософів стають визначення іконології П.Флоренського як

неоправданної за духом. Однак поняття “неоправданний” зумовлює визнання логічно послідовного розвитку віросповідних положень православ’я, причому віросповідних положень, визначальних в ортодоксальному сенсі. На нашу думку, П.Флоренський осмислював феномен ікони у православному контексті. Але православність його не слід ототожнювати з ортодоксальністю.

На підставі характеристики іконологічних поглядів П.Флоренського можна дійти висновку про своєрідне розуміння ним естетичності. Мислитель Флоренський у своїх іконологічних дослідженнях уникає традиційного тлумачення терміна “естетика”, започаткованого А.Баумгартеном. Йдеться про естетику як науку про чуттєве пізнання, яке досягає й творить прекрасне і яке знаходить втілення лише у образах мистецтва. Натомість, у П.Флоренського “прекрасним є все в особистості, коли вона звернена до Бога і потворним є все в особистості, коли вона відвернена від Бога” [98, 586].

У цьому твердженні звертає на себе увагу, по-перше, прагнення вивести *естетичне* за межі винятково мистецтва й розглядати його, по суті, антропоцентрично, але водночас – і з жорсткою орієнтацією на канони класичного богослов’я, згідно з яким істинна краса є божественною, оскільки як і будь-яка позитивна якість у повноті своїй належить лише Богові. Ці мотиви антропоцентризму та теоцентризму дають підстави для твердження про певну дуалістичність естетично-філософських поглядів Флоренського (які, втім, цілковито відповідають дуалістичності самої православної доктрини, в якій, зокрема, Христос виступає скоріше як людинобог, ніж як Боголюдина – на відміну від католицької традиції).

Поняття краси тлумачиться П.Флоренським як благодать і тому вона є передумовою істинності й життєвості всіх без винятку рівнів буття людини, створеної Богом. Естетичність ніби пронизує собою чуттєвий і розумовий рівні досягнення людиною феноменального та ноуменального світів. Відповідно й мистецтво – головний предмет дослідження традиційної естетики, мислиться П.Флоренським не як самостійна, автономна сфера виявлення людського духу, а як необхідний (причому внутрішньо необхідний)

аспект будь-якої діяльності: теоретичної, практичної і літургічної.

Наведені думки з теоретико-методологічної точки зору можуть бути корисними для подальшої розробки проблем природи естетичного, що є предметом дискусій в сучасній філософсько-естетичній літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрагам П. Павел Флоренский и Михаил Булгаков: О влиянии идей философа на творчество писателя // Филос. науки. – 1990. - №7. – С.95-100.
2. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. – М.: 1973. – С.49.
3. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы . – М.: Наука, 1977. – 320с.
4. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. – 20-изд. – М.: Искусство, 1978. –331с.
5. Анатолий, архим. (Мартыновский). О иконописании (1845) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.71–100.
6. Андроник, иеродиакон (Трубачёв). Основные черты личности, жизнь и творчество священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. – 1982. – № 4. – С.12 – 19.
7. Анисимов А.И. О древнерусском искусстве: Сборник статей. М.: Сов.художник, 1983. – 453с.
8. Антипенко Л.Г. Сущность предметно-образного мышления: итоги и перспективы (по материалам творчества П.А. Флоренского) // Проблема единства современного искусства и классического наследия. М.: Б.и., 1988. – С.101 – 124.
9. Арсеньев В.О.О церковном иконописании (1890) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.140–144.
10. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – 654 с.
11. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков). – М.: ОГИ, 2000. – 344

с.

12. Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. – 1923. - №1. – С.213-261.
13. Барвинов В.И. Нравственный символизм русской иконописи XVI-XVII вв. – К., 1912. – 23с.
14. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. Т.1. – М.: Искусство, 1994. – 478 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – Т.2. – 571 с.
15. Белый Л. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. А.А.Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528с.
16. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря / Сост. и послесл. П.В.Алексеева. – 1995. – 383с.
17. Бетин Л.В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV – XVI вв. – М., 1970. – С.41 – 56.
18. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. – 256с.
19. Бонецкая Н.К. П.А.Флоренский и «новое религиозное сознание» // Вестник РХД. – Париж. – 1990. - №160. – С.90-112.
20. Бонецкая Н.К. Русский Фауст и русский Вагнер: Об отношениях П.А.Флоренского и М.Булгакова // Вопросы философии, 1999. - №4. – С.120-138.
21. Булгаков С. прот. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. – Париж: YMCA-PRESS. – 1931. – 420с.
22. Булгаков С.Н. Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства. XVI-XX вв.: Антология. – М.: Прогресс, 1993. – С.281 – 291.
23. Булгаков С.Н. Православие. Очерки учения православной церкви. –

- К.: Лыбидь, 1991. – 235с.
24. Булгаков С.Н. Священник П.А.Флоренский: [Философ. 1882-1943] // Филос. и социол. мысль. – 1990. - №4. – С.103-108.
25. Буслаев Ф. Общие понятия о русской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология. – М.: Прогресс, 1993. – С.113 – 122.
26. Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1977. – 199с.
27. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. В 2-х т. Т.2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М.: СПб., 1999. – 527 с.
28. Бычков В.В. Духовное как эстетическое кредо Василия Кандинского // Литературное обозрение. - №3-4. – 1992. – С.79-97.
29. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. – М.: Ладомир, 1995. – 366с.
30. Бычков В.В. Из истории византийской эстетики // Византийский временник. – Т.37. – 1976. – С.165-173.
31. Бычков В.В. Икона и русский авангард начала XX века. – М.: 1998. – С.58-75.
32. Бычков В.В. К вопросу о древнерусской эстетике (методологические заметки) // Проблемы изучения культурного наследия. М.: Наука, 1985. – С.303 –310.
33. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. К.: Путь к истине, 1991. – 407с.
34. Бычков В.В. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. – 1973. – Т.34. – С.151 – 168.
35. Бычков В.В. Умозрения Павла Флоренского – венец православной эстетики // Грани. - Франкфурт-на-Майне. - 1990. – № 157. – С.258 – 282.
36. Бычков В.В. Философия искусства Павла Флоренского // свящ. Павел Флоренский . Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное

- искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. П. Флоренского, 1996. – С.285 – 333.
37. Бычков В.В. Эстетика поздней античности (II – III вв.). – М.: Наука, 1981. – 325с.
38. Бычков В.В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. М.: МГУ, 1972. – вып.7. - С.148 – 168.
39. Бычков В.В. Эстетические взгляды Климента Александрийского // Вестник древней истории. – 1977. - № 3. – С.69 – 91.
40. Бычков В.В. Эстетический лик бытия: Умозрения Павла Флоренского. – М.: Знание, 1990. – Серия «Эстетика». - №6. – 64с.
41. Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. – 1986. – т.47. – С.163 – 181.
42. Вагнер Т.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 288с.
43. Введение // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. – М.: Ладомир, 1996. – 560с.
44. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век. – М.: Искусство, 1986. – 382с.
45. Волков С.О. Портреты // Наука и религия. – 1989. - №9. – С.44-47.
46. Волоцкий И. Послание иконописцу и «три слова» о почитании святых икон (XVI в.). // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.34–48.
47. Воронкова Л.П. Мировоззрение П.А.Флоренского // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. – 1989. - №1. – С.70-81.
48. Воронов Л. Андрей Рублев – великий художник Древней Руси // Богословские труды. – 1975. - №14. – С.77-95.
49. Гаврюшин Н.К. Вехи русской религиозной эстетики (Предисловие) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология.

М.: Прогресс, 1993. – С.7 – 33.

50. Гальцева Р.А. Культурная традиция перед ликом философского авангарда // Ренессанс: Образ и место Возрождения в истории культуры. М.: ИФ, 1987. – С.13 – 29.

51. Гальцева Р.А. Мысль как воля и представление. (Утопия и идеология в философском сознании П.А. Флоренского) // П.А. Флоренский: Pro et contra: Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб: РХГИ, 1996. – С.561 – 608.

52. Генисаретский О.И. Конструкция и композиция в иконологии П.А.Флоренского // ВНИИТЭ / ВНИИ техники, эстетики. Техническая эстетика. – 1989. – Вып. 59. – С.44-58.

53. Генисаретский О.И. Образ и ценность в понимании П.А. Флоренского //Социально-культурный контекст искусства. Историко-эстетический анализ. Сб. научных трудов. М.: Б.и., 1987. – С.179 – 191.

54. Герус С. Богослужіння православної церкви. Підручник для недільних шкіл. Вінніпег: Видання Української Греко-Православної Церкви в Канаді, 1956. – 63 с.

55. Головіна Н., Кононенко Т. Філософсько-богословський естетизм П.Флоренського // Християнство і культура. – Полтава. – 1998.

56. Гординський С. Українська ікона // Дух України: 500-ліття малярства. – 1991 Winnipeg Art gallery. – 333 с.

57. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве: Исследования, реставрации и охрана памятников. – М.: Изд-во Кнебель Б.Т., 1966. – 387с.

58. Грек М. О святых иконах (XVII в.) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.45–48.

59. Григорий, инок (Круг). Мысли об иконе. – Париж: YMCA – Press, 1978.

60. Гулыга А. Флоренский: жизнь, судьба, идеи // Особенное: Из

- воспоминаний П.А.Флоренского. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 48с.
61. Достоевский Ф.М. Об искусстве. – М.: Искусство, 1973. – 185с.
62. Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь /отв.ред. Э.С.Смирнова. - СПб: Дмитрий Буланин, 1999. – 510с.
63. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. М.: Сов. Искусство, 1977. – 423с.
64. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. – 125с.
65. Замятина Н.А. Терминология русской иконописи. М.: Языки русской культуры, 1997. – 272с.
66. Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX в. – Париж: UMCA PRESS, 1991. – 368с.
67. Иванов В. О схождении // Собрание сочинений. – Т.1. – Брюссель, 1971. – 824-89с.
68. Иванов В.В. Эстетика священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. – 1982. – № 5. – С.75 – 77.
69. Иванова Е.И. Наследие о. Павла Флоренского: а судьи кто? // П.А.Флоренский: Pro et contra: Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб: РХГИ, 1996. – С.609 – 624.
70. Игошев В.В. Символика окладов икон XV – XVII веков // Искусство христианского мира. Сб. статей. – вып.3. М.: Изд. Правосл. Свято-Тихонов. Богослов. Института, 1999. – С.111 – 122.
71. Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. / Редактор-составитель А.М.Лидов. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – 752 с.
72. Иннокентий, архим. (Просвирнин). О творческом пути священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. – 1982. – № 4. – С.65 – 76.
73. Историческій очеркъ Божественной литургіи св.Іоанна Златоуста и ея догматическое и нравоучительное значение. К.: Киево-Печерская Лавра,

1912. - 237с.
74. Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб: Изд.ВГК, 1992. – 160 с.
75. Исупов К.Т. Павел Флоренский: наследие и наследники // П.А.Флоренский: pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиогр. К.Т.Исупова. – СПб: РХГИ, 1996. – 752с.
76. Иулиания, монахиня (Соколова). Труд иконописца. - М.: Св.-Троицкая Серг. Лавра, 1995. – 157с.
77. Каждан А.П. Византийская культура (X-XII вв.) – М.: Искусство, 1968. – 233с.
78. Калінін Ю.А. Ікона в православному культі: Естетико-атеїстичний аналіз. (Сер. 2. “Світогляд”, №16). - К.: Т-во “Знання”. – 1990. – 32с.
79. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Нью-Йорк, 1967. – 198с.
80. Квасюк Л.В. Іконопис і словесність у культурі України XVI – XVIII ст.: естетичний аспект: Автореф.дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. університет ім.Т.Г.Шевченка. – К., 2000. – 18с.
81. Кедров К. Зримый рай Павла Флоренского // Наука и религия. – 1993. - №7. – С.4-5.
82. Києво-Печерський патерик. – Львів: Свічадо, 2001. – 192 с.
83. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. В 3-х т. - М.: Паломник, 1998. –т.ІІ. – 462с.
84. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. – Т.ІІ. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа о русской иконописи. – СПб.: Изд-во комит. попечительства, 1906.
85. Копелиович А. Мир Флоренского // Простор. – 1990. - №10. – С.190-194.
86. Костелов В.С. П.А.Флоренский (о. Павел): духовная «жизнь во миру» // Вестник МЭИ. – 1995. - №5. – С.90-97.
87. Кошеленко Г.А. Развитие христианской эстетической теории в конце II – III вв. // Вестник древней истории. – 1970. – № 3. – С.86 – 106.

88. Кравец С.Л. Место эстетики в философии Павла Флоренского // *Общественная мысль: Исследования и публикации.* – М., 1993. – вып. III. – С.31 – 49.
89. Кравец С.Л. О красоте духовной (П.А.Флоренский: религиозно-нравственные воззрения). – М.: Знание, 1990. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика», №6).
90. Крутоус В. Художественная мотивировка и эстетическое восприятие // *Сб. «Эстетика и жизнь».* Вып. II. – М.: Искусство, 1973. – С. 104.
91. *Культура Византии. Вторая половина VII-XII в.в.* – М.: 1989. – 40с.
92. Кураев А., диакон. Человек перед иконой (Размышления о христианской антропологии и культуре) // *Квинтэссенция: Философский альманах,* 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С.237 – 262.
93. Кызласова И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России: Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории. – М.: МГУ, 1985. – 183с.
94. Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. – М.: Наука, 1978. – 335с.
95. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
96. Лазарев В.Н. Русская иконопись: от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1996. – 404 с.
97. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М.: Наука, 1970. – 343с.
98. Лебедев П. Наука о богослужении православной церкви. М.: 1981. – Ч.1. – 188с.
99. Лепакін В. Ікона та канонічність. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
100. Лихачёва В.Д. Искусство Византии IV – XV веков. – 2 изд.испр. – Л.: Искусство, ЛО, 1986. – 310с.
101. Лосев А.Ф. Логика символа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. – С.247 – 274.
102. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.:

Искусство, 1976. –367с.

103. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. – 750с.

104. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. – С.16 – 22.

105. Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси. – М.: Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224с.

106. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982. – 192с.

107. Некролог А.Ф.Лосеву (без подписи) // Философские науки. – 1988. - №10. – С.66-67.

108. Немилов А. Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта–Готхарта. – М.: 1972. – С.23.

109. Овсїйчук В.А., Крвавич Д.П. Оповідь про Ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 396 с.

110. Особенное: Из воспоминаний П.А.Флоренского. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 48с.

111. Острогорский Г.А. Гносеологические основы византийского спора о святых иконах // Seminarium Kondakovianum. т.II. – Прага. 1928. – С.47–51.

112. Острогорский Г.А. Рим и Византия в борьбе за почитание икон // Seminarium Kondakovianum. т.VI. – Прага. 1933. – С.73 – 87.

113. Палиевский П.В. Розанов и Флоренский // Лит. учеба. – 1989. - №1. – С.111-115.

114. Плугин В.А. Мироззрение Андрея Рублёва (Некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник: Сб.статей. М.: МГУ, 1974. – 161с.

115. Половинкин С.М. П.А.Флоренский: Логос против Хаоса. – М.: 1989. – 64 с. - / Новое в жизни, науке, технике. Философия.

116. Преп. Йоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Свято-Троицк. Серг. Лавра: РФМ, 1993. – репр.изд. СПб, 1893. – XXXVIII + 168 + 39с.
117. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – 446с.
118. Прот. Г.Флоровский. Пути русского богословия. – 3-е изд. – Париж: YMCA – Press, 1983. – 600с.
119. Пушкаш О.Л. Церква і мистецтво сьогодні і в перспективі загалом і зокрема стосовно Східних церков // Сопричастя. Квартальник. – 1999. - №3. – С.23-44.
120. Раушенбах Б.В. Иконография как средство передачи философских представлений. // Проблемы изучения культурного наследия. – М.: Наука, 1985. – С.
121. Раушенбах Б.В. Предстоя святых Троице (Передача троичного догмата в иконах) // Раушенбах Б.В. Пристрастие. М.: Аграф, 1997. – С. 129 – 143.
122. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М.: Наука, 1975, – 184с.
123. Раушенбах Б.В. Четырёхмерное пространство // Раушенбах Б.В. Пристрастие. М.: Аграф, 1997. – С.144 – 158.
124. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. – М.: Искусство, 1990. – 605с.
125. Салтыков А. прот., Вопросы церковного искусства на Стоглавом Соборе 1551 года // Искусство Христианского мира. Сб.статей. – вып.Ш. – М.: Изд.-во Православного Свято-Тихонов. Богослов.Института, 1999. – С.32 – 51.
126. Сборники статей по археологии и византоведению, издав. семинарием им. Н.П.Кондакова: В 8 т. – Прага, 1977 – 1986.
127. Св. Дионисий Ареопагит. Божественные имена // Мистическое богословие. К.: Путь к истине, 1991. – С.13 – 93.

128. Свенцицька В.І., Октович В.П. Українське народне малярство XIII-XIX століть. – К.: Мистецтво, 1991. – 304 с.
129. Сергей (Голубцов). Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. – 1983. – С.56-59.
130. Снегирев И. Взгляд на православное иконописание (1862) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.101–112.
131. Соколова М.Н. Картина и икона // Журнал Московской Патриархии. – 1981. – № 7. – С.73 – 78.
132. Соколова М.Н. О древней иконописи // Журнал Московской Патриархии. – 1975. – № 6. – С.72 – 77.
133. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
134. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть. – К.: Либідь, 1996. – 440 с.
135. Сюзюмов М. Историография иконоборчества // Византийский временник. – 1963. – Т.22. – С.199 – 226.
136. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс-Культура, Традиция, 1995. – 495с.
137. Тихолаз А.Г., Тріандафілліс Д.Б. Інтерпретація платонізму у творчості Павла Флоренського // Філософ. і соціол. думка. – 1991. - №6. – С.94-117.
138. Троица Андрея Рублёва: Антология. М.: Искусство, 1989. – 142с.
139. Трубецкой Е.Н. Свет Фаворский и преображение ума // Вопросы философии. - №12. – 1989. – С.112-129.
140. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. М.: ИнфоАрт, 1991. - 112с.
141. Успенский Л.А. Богословие иконы в Православной церкви. – М.:

- Изд. Зап.-Европ. Экзархата: Московский Патриархат, 1989. – 475с.
142. Успенский Л.А. Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата. – 1963. – № 44. – С.223 – 255.
143. Успенский Л.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», июль 1995. – 360с.
144. Успенский Л. Смысл языка иконы // Журнал Московской Патриархии. – 1995. - №6. – С.55-64.
145. Успенский Леонид, Успенская Лидия. О материалах в церковном искусстве // Журнал Московской Патриархии, 1988. – №11. – С.20 – 21.
146. Ушаков С. Слово к люботщательному иконного писания (XVII в.) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.56–60.
147. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология. / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К.Гаврюшина. – М.: Прогресс, 1993. – 400 с. – (Сокровищница религиозно-философской мысли. Вып. 1).
148. Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. – 1988. – № 12. – С.113 – 119.
149. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. – 321с.
150. Флоренский П.А. Антиномия языка // Вопросы языкознания. – 1998. - №6. – С.88-125.
151. Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней: Из соловецких писем; Завещание. – М.: Московский рабочий, 1992. – 560с.
152. Флоренский П.А. Значение пространственности // Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1995. – 321с.
153. Флоренский П.А. Из богословского наследия // П.А.Флоренский: pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиогр. К.Т.Исупова. – СПб: РХГИ,

1996. – 752с.

154. Флоренский П.А. Иконостас // свящ. Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изд. Изобразит. Искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, 1996. – С.73 – 198.

155. Флоренский П.А. Имя рода (история, родословие и наследственность) // Сочинения: В 4-х т. Т. 3 (2). – М.: Мысль, 1999. – 623с.

156. Флоренский П.А. Имена. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 448с.

157. Флоренский П.А. Итоги // Эстетические ценности в системе культуры. М.: 1986. – 348с.

158. Флоренский П.А. Моленные иконы преподобного Сергия // свящ. Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изд. Изобразит. Искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, 1996. – С.217 – 244.

159. Флоренский П.А. Небесные знамена // свящ. Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изд. Изобразит. Искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, 1996. – С.277 – 284.

160. Флоренский П.А. О литературе // Вопросы литературы. - №1. – 1988. – С.171.

161. Флоренский П.А. Обратная перспектива // свящ. Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изд. Изобразит. Искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, 1996. – С.7 – 72.

162. Флоренский Павел. Оправдание Космоса / Сост., вступ. статья и примечания К.Т.Исупова. – СПб.: РХГИ, 1994. – 224 с.

163. Флоренский П.А. Павел Флоренский: реальности и символ // Новые идеи в философии. Ежегодник Философ. общества СССР, 1991. Культура и религия. – М.: Наука, 1991. – С.136 – 140.

164. Флоренский П.А. Переписка А.П. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. 1991. – М.: Наука. 1991. – С.23 – 54.
165. Флоренский П.А. Письма с Дальнего Востока и Соловков. – Сочинения в 4-х т. Т. 4. – М.: Мысль, 1999.
166. Флоренский П.А. Православие // Флоренский П.А. Соч. в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т.1. – С.638 – 663.
167. Флоренский П.А. Пращурьы любомудрия // Фудель С.И. Об о.Павле Флоренском (1882-1943). – 2-е изд. – Париж: VMCA-Press, 1988. – 135с.
168. Флоренский П.А. Pro et contra: Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. – Спб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1996. – 747 с. – (Русский путь).
169. Флоренский П.А. Символическое описание // Феникс. – кн.1. – М., 1922. – С.80 – 94.
170. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Флоренский П.А. Сочинения: В 2-х т. Т.1. – М.: Правда, 1990. – 490с.
171. Флоренский П.А. Троице – Сергиева Лавра и Россия // свящ. Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изд. Изобразит. Искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, 1996. – С.217 – 244.
172. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. – Т.2. – 448с.
173. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // свящ. Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изд. Изобразит. искусство, Центр изуч., охраны и реставрации наследия свящ. Павла Флоренского, 1996. – С.199 – 215.
174. Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4-х т. - Т.2. (Сост. и общ. ред. игумена Андроника). – М.: Мысль, 1996. – 877с.
175. Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4-х т. Т.1. – М.: Мысль, 1994. – 797с.

176. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. игумена Андроника (А.С.Трубачева). – М.: Мысль, 2000. – 446с.
177. Флоренский П.В. Священство Павла Флоренского // Православный вестник. – 1998. - №2. – С.62-64.
178. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511с.
179. Фудель С.И. Об о.Павле Флоренском : (1882 – 1943) – 2-е изд. – Париж: YMCA – Press, 1988. – 135с.
180. Хоружий С.С. Мирозерцание Флоренского. Томск.: Водолей, 1999. – 160с.
181. Хоружий С.С. Об одной значимости концепции пространства в философии Флоренского // Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки. – М.:Наука, 1998. – С.188.
182. Хоружий С.С. Философский символизм П.А. Флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник, 1988. – М.: Наука, 1988. – С.180 – 201.
183. Христианство. Энциклопедический словарь: В 3-х т. – М.:Большая Рос. Энциклопедия, 1995. – Т.1. – 863с., Т.2. – 671с., Т.3. – 783с.
184. Художественно – эстетическая культура Древней Руси .XI – XVII века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Ладомир, 1996. – 560с.
185. Чертков А.Б. Православная философия и современность: Критич. анализ “метафизики всеединства” и её роль в идеологии современного православия. – Рига: Авотс, 1989. – 364с.
186. Чудовский Е. Вопросы и ответы по русской иконописи (XVII в.) // Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв.: Антология /Сост. Н.К.Гаврюшин. – М.: Прогресс, 1993. – С.49–55.
187. Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. Лидов. – М.: Мартис, 1996. – 559с.
188. Шёнборн К. Фон. Икона Христа. Богословские основы. – Минск:

- Харвест, М.: АСТ, 1999. – 224с.
189. Шохин К.В. Очерк истории развития эстетической мысли в России (Древнерусская эстетика XI – XVII вв.). – М.: Высшая школа, 1963. – 116с.
190. Шпідлік Т. Рупнік М.І. Про що розповідає ікона. – Львів: Свічадо, 1999. – 128с.
191. Языкова И.К. Богословие иконы (Учебное пособие). – М.: Изд.-во Православного ун-та, 1995. – 212с.
192. Яковенко В.В. Философия отчаяния // П.А.Флоренский: pro et contra / Сост., вступ. ст., прим. и библиогр. К.Т.Исупова. – СПб: РХГИ, 1996. – 752с.
193. Яковлева А.И. Образ мира в иконе “София Премудрость Божия” // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М.: 1977. – С.388 – 399.
194. Янченко Л.В. Культурно-історичні витoki естетичних ідей сучасного руського православ'я // Філософ. і соціол. думка. – 1990. – № 3. – С.91 – 102.
195. Ярема В.В. Дивний світ ікон. Львів: Логос, 1994. – 116с.
196. Billington I.H. The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture. – New York, 1967.
197. Die gestigen Grundlagen der altrussischen Kunst II. Die ästhetischen Grundzüge der Kunst Altrußlands // Hermeneia, Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. - Bochum, 1991. - Hft 2-3. – S.66-70.
198. Grabar A. Christian Iconography: Study of its Origins. – Princeton, 1968. – 403 p.
199. Klauser Th. Die Ausserungen der alten Kirsche zur Kunst // Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte. Münster, 1974. – s.327 – 337.
200. Mathew G. Byzantic Aesthetics. – London, 1963. – 445 p.
201. Millet G. Les Iconostases et la Croix, à propos d'une inscription de Cappadose // Bulletin de Correspondance Hellenique. – 1910. – t.XXXIV. – s.96 – 109.
202. Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961. – 388s.

203. Ouspensky L., Lossky W. Der Sinn der Ikonen. Bern-Olten, 1952. – 486s.
204. Panofski E. Die Peerspektive als “Symbolische Form” // Vorträge der Bibliothek Warburg. Herausgegeben von F.Saxl. Vorträge 1924 – 1925. London – Berlin, 1927. – S.258 – 330.
205. Panofski E. Studies in iconology. – 2-e ed. New-York, and Evanston, 1962. – 394p.
206. Wunderle G. Um die Seele der heiligen Ikone. Würzburg, 1947.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. АНАЛІЗ ІКОНИ У ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ П. О. ФЛОРЕНСЬКОГО	7
1.1. Історико-теоретична думка про іконологічне вчення П. О. Флоренського	7
1.2. Іконологічний аспект естетико-культурологічних поглядів П. О. Флоренського	26
РОЗДІЛ II. РОЛЬ ІКОНОГРАФІЧНОГО СИМВОЛУ В ІСТОРІЇ СХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА І БОГОСЛОВСЬКІЙ ДУМЦІ	55
2.1. Сутність, генеза та осмислення ікони в мистецтві православного світу	55
2.2. Формування богословського тлумачення ікони як образу і символу	90
РОЗДІЛ III. ІКОНОЛОГІЯ П.О. ФЛОРЕНСЬКОГО: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ І ПРИНЦИПОВІ ПОЛОЖЕННЯ	117
3.1. Змістовні характеристики теорії символу П.О. Флоренського	117
3.2. Іконографічна символіка в працях П.О.Флоренського	148
ВИСНОВКИ	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	182