

*Священник Максим Вараев,  
преподаватель КДС*

## ПРОБЛЕМА ЯЗЫКА РЕЛИГИИ в эстетических исканиях религиозной философии XX века

Феномен языка в XX столетии стал одним из главных объектов научной рефлексии, затронувшей почти все отрасли гуманитарного знания. Начиная с лингвистического переворота в языкоznании Фердинанда де Соссюра и заканчивая современными разработками в теории коммуникации проблема языка занимает ключевые позиции в интеллектуальном поиске уже нескольких поколений исследователей. Исключением не является, как мы увидим, и религиозно-философский дискурс, который и по сей день играет, хотя уже далеко не первую, но все-таки важную роль в европейской мысли. Итак, перед научным сообществом стоит вопрос: каково место языка в процессе познания, вообще в сознании каждого из нас и, в частности, что для нашего разговора наиболее важно, каково его место в религиозной жизни человека. Определяя границы языка, один из отцов аналитической философии Людвиг Витгенштейн, заканчивает свой «Логико-философский трактат» одним из самых известных философских высказываний столетия. Звучит оно так: «О чём невозможно говорить, о том следует молчать». Так вот применительно к религиозному сознанию молчать приходится о многом, в том числе о самом важном, том, что составляет самую суть религии. И если говорить о христианстве, то нам следует молчать в первую очередь о Самом Боге, поскольку язык наш приспособлен лишь к отражению этого наличного мира в его эмпирической, земной данности, и почти беспомощен в разговоре о горнем, о том, что лежит за пределами обыденной речи, но что имеет предельную всеобщую экзистенциальную значимость. Границы мира совпадают с границами языка, все то, что не умещается в опыт повседневности, невозможно выразить с той вербальной точностью, которую требует от нас рассудок, поэтому в основе религиозного поиска лежит частичный, а иногда и полный отказ от языка. Такой ход мысли далеко не нов и восходит еще к диалогу «Государство» Платона, а в христианской традиции известен под именем «отрицательного» или «апофатического» богословия и связан в первую очередь с текстами «ариопагитского корпуса», которые протоиерей Иоанн Мейendorf называет настольной книгой византийского богослова. Апофатический метод, как известно, идет путем последовательного отрицания всех возможных определений Бога и предлагаает познание Его через понимание того, чем Он не является.

Молчать о сакральном так же сложно, как и говорить о нем. К тому же абсолютное молчание противоречит основам христианской экклесиологии, согласно которой одним из свойств Церкви является ее апостольство, невозможное без проповеди, первостепенная задача которой заключается не только в том, чтобы рассказать о Христе, но в том, чтобы показать Его, явить миру. Так, одним из главных аргументов апостола Павла становится апелляция к дарам Духа, например, в Первом послании к Коринфянам (1Кор. 2:4-16), где духовное, то есть опытное, ведение он противопоставляет теоретическому знанию, человеческой мудрости. Знание Бога, содержащееся в Церковном Предании, – это не информация о Боге, но опыт события со Христом в Его Едином Теле. Там, где заканчивается компетенция языка, в его узком лингвистическом понимании, начинается действие символа, который способен стать вместилищем Божества через благодатную, или энергийную, сопричастность Ему, поэтому-то символическая речь религиозного искусства и призвана к выражению невыразимого. Сам же символ необходимо существует лишь в художественном пространстве, поэтому язык Церкви имеет свое эстетическое измерение, он всегда еще и язык искусства. Священник Павел Флоренский в апологетической по сути своей статье «Храмовое действие как синтез искусств» умышленно пытается описать богослужение в категориях культуры. Все, что происходит в храме, согласно Флоренскому, есть художество, начиная от искусства архитектуры и пения и заканчивая искусством огня и дыма, все есть элемент эстетического всеединства стиля<sup>1</sup>.

В философии русского религиозного возрождения проблема символического, как правило, связана с идеей оправдания космоса. Первым из тех, кто дал более или менее систематическую разработку данной проблемы, был Владимир Соловьев, который стал основателем той философской традиции, которую часто именуют метафизикой всеединства. В рамках построений, в первую очередь таких философов как о. Павел Флоренский, о. Сергей Булгаков, А.Ф. Лосев, разрабатывается антиномическое понимание символа, то есть той реальности, которая принадлежит одновременно двум бытийственным плоскостям – духовному миру идей и миру наличному, миру вещей. Понимание природы символа соотносится с антиномией имманентности и трансцендентности Бога, где, с одной стороны, Бог внеположен сущему, а с другой – все мироздание пронизано Им. Метафизика символа призвана прояснить нам образ Божественного присутствия в рамках земной реальности, приоткрыть тайну материи, которая способна стать вместилищем Бо-

---

жества. В связи с вышесказанным отметим, что философия языка русских религиозных мыслителей тесно связана с идеями имяславия, то есть является не только теоретическим построением, но коррелируется с особой аскетической традицией, споры вокруг которой ведутся уже почти столетие.

Для дальнейшего анализа эстетической составляющей религиозного символизма обратимся к богословски корректной и во многом показательной статье профессора Свято-Сергиевского богословского института, известного мыслителя русской эмиграции Владимира Вейдле. Статья так и называется «Искусство как язык религии». Согласно Владимиру Вейдле, существуют два вида знаков – обозначающие и выражающие. Посредством обозначающих знаков передаются абстрактные или конкретные значения, а посредством выражающих знаков передаются те внутренние формы, которые конституируют сам язык, то есть смыслы. Мир смыслов в русской философии очень часто соотносится с реальностью, близкой к платоновскому миру идей или божественному Уму, в котором содержатся прообразы, логосы вещей. Искусству, как говорит Вейдле, чуждо все, что может быть обозначено словесными или другими знаками, все то, что неспособно быть выраженным, все то, что по сути своей внеположно смыслу. «Смысл, в основном применении этого слова, есть лишь там, где есть знак и понимание этого знака, причем, когда знак условен, когда он всего лишь обозначает, а не выражает, лучше говорить о его значении, чем о его смысле (например, когда речь идет о букве, обозначающей звук языка, или о ноте, обозначающей тон в музыке). Если же знак выражает (как слово, когда оно не обозначает единичный предмет, а выражает общий свой смысл), то он уже не условен и мы вправе называть его символом»<sup>2</sup>, или, как его именует Вейдле, – миметическим знаком. В другом месте он пишет следующее: «Выражение – не какая-то материальная, количественно определяемая операция, оно духовный акт, нераздельно относящийся к целому художественного произведения, причем целое это может включать и такие элементы, которые сами по себе не оформлены, не выражены, но становятся таковыми как раз посредством этой связи своей с целым. Выражение в искусстве тем ведь и отличается от выражения вне искусства, что создает сложный духовный организм, вмещающий его, оживленный им, но сплошь из него одного не состоящий»<sup>3</sup>. Выразить, с точки зрения Вейдле, – это не просто обозначить, сообщить или поставить о чем-то в известность, а в некотором роде уподобиться самому предмету выражения, явить его в себе, отождествиться с ним. В искусстве

выражаемое должно быть заключено в выражающем, «как в улыбке матери для ребенка заключена материнская любовь». Улыбка здесь выступает не как знак, обозначающий любовь, но как сама любовь. Таким образом, сам символ образует одностороннее тождество с объектом выражения, или, как говорил о. Павел Флоренский, «неслитно и нераздельно» соединяется с ним.

Как мы видим, искусство имеет сакральную первопричину и корениится в допонятийном, религиозном мышлении. Особое значение в формировании художественной формы имеет литургический принцип, в рамках которого осуществляется эстетический синтез, создавая единую целостную знаковую систему символического языка богослужебного действия. Богослужение задает матрицу для художественного творчества как такового, поскольку именно в рамках религиозного культа создается сам язык искусства, язык художественного стиля. Стиль определяет символическую форму, воплощает смыслы, материализует и делает их доступными восприятию. В рамках художественного стиля осуществляется изначальная диалектика творчества, разворачивающаяся в рамках эстетического процесса, в основе которого лежит отношение частного (авторского) и общего (языка культуры) в создании произведения искусства. Согласно многим русским мыслителям, например Николаю Бердяеву или тому же Владимиру Вейдле, эстетическая деятельность человека, как сейчас принято говорить, по своей природе синергийна, то есть всегда предполагает обращенность к Другому и его прямое присутствие в творческом процессе, в котором сам автор играет роль лишь соучастника, одного из многих. Эстетическое высказывание художника уникально, но отнюдь не самодостаточно, ценность его определяется степенью укорененности во всеобщем, то есть в самой системе языка художественного стиля. Синергия творчества осуществляется по двум направлениям: как вертикально – соработничество Творцу, соучастие в теургическом созидании всеобщего, так и горизонтально – соработничество другим участникам эстетического процесса в рамках соборного творчества.

Попробуем проиллюстрировать вышесказанное и приведем в качестве наглядного примера изоритмический мотет *Nuper rosarum flores* Гильома Дюфаи, композитора франко-фламандской школы XVI века. Согласно распространенной точке зрения, пропорциональная структура этого песнопения, числовое соотношение которого можно обозначить как 6:4:2:3, копирует пропорции флорентийского собора *Santa Maria del Fiore*, на освящение которого оно и было написано<sup>4</sup>. При этом очевидно и то, что сам Дюфаи при создании мотета вдохновлял-

---

ся отрывком из Книги Царств (3Цар. 6:1-20), который описывает размеры Храма Соломона как 60x40x20x30 локтей. Первое, на что обратим внимание, – это то, что Дюфаи работает в рамках музыкального канона своего времени, следя основным нормативам жанра, то есть создает художественное произведение в рамках единого для своего времени стиля. Далее мы видим, что форма мотета Дюфаи определяется архитектурной формой собора, то есть укоренена в том, что находится вне его собственного творческого вымысла. Здесь Дюфаи соучастник единого эстетического процесса, воплощаемого в соавторстве с другими его участниками, поскольку музыка мотета включена в единство литургического действия. Отметим, что работа Дюфаи подчинена именно математическим формам, а сама природа числа в средневековом универсуме знаний была связана со сферой идеального, то есть с духовным миром, именно на этом строится символический язык произведения. Но еще в большей степени музыкальный текст мотета, как часть храмового действия, через сопричастность Писанию укоренен в самом Божественном Домостроительстве, в едином теургическом порыве.

Искусство и религия – взаимообусловленные реальности, они не могут полноценно существовать отдельно друг от друга. Религия, на глубине своей, не знает другого языка, кроме ею созданного языка искусства, но язык этот может выражать и другие смыслы, несводимые к религиозным, а возможно, даже и противоположные им. На протяжении всей человеческой истории, наряду с культовым искусством, всегда существовало и другое: декоративно-прикладное искусство, любовная лирика, народная музыка и еще многое другое. Но ничто не может заменить религию в ее роли хранительницы смыслов. Теряя связь с религиозной стороной жизни человека, искусство лишается своих корней. В повседневности, в своей обыденности, человек теряет смыслы, содержащиеся в культуре, и ничто, кроме религии, не может удержать их от распада, без ее помощи трудно препятствовать профанации символа, то есть переходу знаков от выражения к простому обозначению. Получив автономность, искусство всеми силами пытается ее сохранить и тем самым вступает в противоречие со своей собственной природой. Становясь голым эстетизмом, оно перестает быть языком выражаящим, то есть лишается того, что, собственно, делает его искусством в подлинном смысле слова. Но и религиозная традиция, порвав с культурой и ее символическим языком, лишается возможности говорить в полный голос, полноценно реагировать на экзистенциальные запросы современности, и зачастую вынуждена ограничиться линейным морализмом.

<sup>1</sup> Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С.199-215

<sup>2</sup> Вейдле В.В. Искусство как язык религии // Вейдле В.В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001, С. 193.

<sup>3</sup> Вейдле В.В. Письма об иконе: письмо первое // Вейдле В.В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001, С. 202.

<sup>4</sup> См. об этом подробнее: Trachtenberg, Marvin. 2001. Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper rosarum flores* and the Cathedral of Florence. *Renaissance Quarterly* 54, no. 3: 740–75.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.
2. Вейдле В.В. Искусство как язык религии // Вейдле В.В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001.
3. Вейдле В.В. Письма об иконе: письмо первое // Вейдле В.В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001.
4. Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996.
5. Trachtenberg, Marvin. 2001. Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper rosarum flores* and the Cathedral of Florence. *Renaissance Quarterly*, №. 3.