

## ВНУТРЕННЕЕ ИЗМЕРЕНИЕ СИМВОЛА И ГЛУБИНА РЕАЛЬНОСТИ

Истолкование символа в категориях сущности и энергии позволяет выделить в бытии символа внешний и внутренний уровни. Внутренний уровень символа представляет собой его потенциальное содержание. Для его описания вводится понятие глубины реальности. Специфика символов, указывающих на актуальный и меональный аспекты глубины реальности, рассмотрена на примерах явлений западной христианской и японской культур.

**Ключевые слова:** символ; сущность; энергия; актуальное; потенциальное.

Человеку важно не только понимать, но и чувствовать собственную причастность бытию. Эту причастность создает особое чувство, которое выражается различными способами: ощущение жизни, реальности окружающего, присутствия других людей и т.д. Именно оно лежит в основе сочувствия и сопереживания, не позволяющих человеку эгоистически замкнуться во внутреннем мире. Утрата чувства причастности бытию вызывает ощущение условности, неподлинности, нереальности воспринимаемого мира, в котором больше нет стимулов для того, чтобы чего-то добиваться. Это ведет к упадку сил и утрате смысла жизни. Без чувства причастности бытию невозможно и личностное общение, смысл которого состоит в том, чтобы чувствовать реальность другого человека.

Ощущение реальности от общения возникает в силу того, что другой человек выражен в своем внешнем образе, непосредственно в нем присутствует. Его лицо, руки, жесты, мимика превращаются в символ его внутренней жизни. Речь идет не об аллегорическом его изображении, а о реальном присутствии в явленном для другого образе. Символ отличается от аллегии своим онтологическим характером. Выявление онтологического характера символа позволяет выделить два измерения его бытия – внешнее, предполагающее выражение вовне, и внутреннее, не воплощающееся в эмпирической реальности. В этих двух онтологических измерениях символа протекает личностное общение. С одной стороны, человек через речь, мимику, жесты выражает свои чувства и мысли вовне, с другой стороны, в его душе нечто происходит, когда возникает внутренне взаимопонимание с другим человеком. Событию внешнего общения сопутствует событие внутренней жизни, которое раскрывает общение в ином измерении, не выражающемся в эмпирической реальности.

Образ становится символом в соответствии с ощущением присутствия, свидетельствующим об онтологической сопричастности образа тому, что он выражает. Восприятие другого человека в личностном общении раскрывает его образ как символ, чего не происходит в деловом общении, предполагающем отрешение от личностного измерения бытия. Ощущение реальности указывает на онтологический характер символа не только в общении, но и в искусстве, религии и мифологии.

Античная культура предполагала ориентацию на внешнюю выразительность символа. Душевная жизнь находила свое завершение в телесном присутствии, соответственно, гармония формы тела, которую стремился найти античный скульптор, являлась совершенным символом человека, подобно тому как мировая

гармония телесных форм являлась совершенным символом мирового разума. Иными словами, в Античности символ воспринимался только в своем внешнем онтологическом измерении. Современная европейская культура унаследовала от Античности ориентацию на внешнее измерение бытия символа, однако открытие субъективности изменило способ восприятия человеческого тела и форму его изображения в искусстве. Возникли специальные художественные средства для построения такого образа, который мог бы указывать на еще не выраженное, спрятанное в тайниках души. Тело человека стало указанием на тайну, к которой необходимо было найти ключ, для чего европейские художники сосредоточивались на выражении глаз, обычно игнорируемом в античной скульптуре. В отличие от европейской живописи, средства которой предназначены для построения выраженного во вне образа, средства иконописи упрощают внешнее выражение с тем, чтобы переориентировать восприятие на восхождение от образа к первообразу, раскрывая тем самым внутреннюю реальность символа.

Для японской культуры характерна изначальная ориентация не на внешнее, а на внутреннее измерение бытия символа. Если в иконописи внутренняя сторона символа совпадает с духовной жизнью человека в его отношении к высшему, то произведения японского искусства указывают на совпадение внутреннего измерения бытия символа и нереализуемой в эмпирическом мире внутренней стороны человеческой жизни. И в том и в другом случае символ указывает на пласт реальности, скрытый за пределами эмпирической данности. Более того, можно говорить о различных уровнях этой внутренней реальности, в связи с чем выделяют два способа понимания символов. Первый способ ориентирует на содержание образно-выразительной стороны символа в ее связи с означаемым, второй – на апофатический момент символа, т.е. на непроявленную во внешнем выражении потенцию внутреннего содержания. Апофатическое понимание направлено на то, что не выражено и остается лишь потенцией. Понимание этой потенциальной глубины в символах самых разных явлений культуры открывает внутреннее измерение жизни человека, которая остается непроявленной в эмпирической сфере. Эти два способа понимания раскрывают два измерения бытия символа: внешнее выражение символа и его невыраженную глубину.

### Меональная глубина символа

Синтоизм во многом определил специфику японского мировосприятия и, прежде всего, ориентацию на непроявленное, не достигающее своей чувственно вос-

принимаемой и смысловой определенности содержания. С этой позиции переосмыслились и принесенные в Японию из Китая традиции даосизма и буддизма.

Процесс понимания раскрывается в соотносительности не только с определенным смыслом, но и с возможностью смысла, и в зависимости от культурной традиции акцент может ставиться либо на первом, либо на втором. Утверждение какого-либо определенного значения вещи, ситуации или события предполагает также и отрицание, так как указывает на отсутствие какого-либо другого значения. Наличие определенного смысла предполагает отрицание других смыслов. Это связано с европейской установкой понимания смысла как самоидентификационного. Независимо от того, понимается ли смысл абстрактно или наглядно, формально или динамично, в европейском понимании, начиная с Античности и до настоящего времени, он всегда остается тождественным самому себе.

Однако опыт человека богаче, чем данная культурная предпосылка, о чем свидетельствуют сновидения, в которых смысл любой вещи может трансформироваться. Здесь идет речь не о том, что один смысл порождает другой. Вещь в сновидении может оказаться совсем не тем, чем она первоначально является, а ее смысл без какого-либо перехода становится чем-то другим, не тождественным себе. Таким образом, наделяющий сновидческие образы осмысленностью принцип представляет собой не определенный смысл, а смысловую потенциальность, которая может раскрыться в самых разных смыслах, не связанных какими-либо логическими и смысловыми отношениями.

Символ предполагает выражение смысла в образе, и поэтому его можно истолковать в соответствии с платоновским пониманием вещи как воплощения эйдоса в меоне. Меон – это не сущность, а ее абсолютная инаковость – неосмысленное, бесформенное, недифференцированное и нестабильное. По мысли Платона, эйдос, воплощаясь в не-сущем, меоне, оформляет его и порождает эмпирическую определенность вещей. В соответствии с этим меональность будем понимать как чистую потенциальность, отсутствие актуальной воплощенности и ее возможность. Сновидческий символ незавершен, так как смысл не до конца оформляет меональную текучесть, в силу чего сновидческий образ утрачивает свою определенность и легко трансформируется. Незавершенность сновидческого символа заключается в том, что хотя смысл сообщает возможность восприятия вещи, однако не исключает какие-либо другие ее смысловые и эмпирические трансформации. Фиксация этой потенциальности, или меональной стороны сновидческой вещи, осуществляется не в смысловом, а в эмоциональном восприятии.

Именно эта эмоциональная ориентация японского культурного сознания схватывает наличие меональной глубины реальности. Глубина реальности – это сопутствующая эмпирической данности нереализованная скрытая потенция существования. Глубина реальности открывает возможность таких смыслов, которые не предполагаются уже данной смысловой определенностью мировосприятия. Речь идет не просто о скрытых или еще не понятых смыслах, которые можно выявить

и понять на основе имеющихся знаний, поскольку такие возможные смыслы уже предполагаются заданной определенностью восприятия. Глубина реальности несет возможность принципиально иного осмысления, при котором смысл вещи может трансформироваться в нечто иное, не тождественное себе.

Японское мировосприятие не исключает возможности принципиально иных смыслов. Это достигается смещением внимания со смыслового содержания на эмоциональное. Если в европейской традиции к эмоциям очень часто относятся как к субъективным психическим переживаниям, то в японской – как к объективному содержанию, за которым скрывается глубина реальности. На основании такого отношения формируется особый стиль мышления, в соответствии с которым понимание смысла не отрицает раскрытия принципиально иных смысловых возможностей, которые исключаются в соответствии с западной логикой. Поскольку мы не находим у японцев собственной формализованной логики, о японском стиле мышления можно судить по косвенным указаниям в произведениях искусства и явлениях повседневной жизни.

В японской культуре сознание, не акцентируясь на форме, направлено на потенциальность, являющуюся меональной стороной глубины реальности. Эта меональность пассивна, т.е. она способна воспринимать любую форму, но не актуализировать ее. Поэтому форма вещи, которая в европейском сознании воспринимается как результат воплощения смысла в его определенности, в японской традиции воспринимается как случайно возникшая, и ее стабильность мимолетна. Ничто не гарантирует постоянства этой стабильности, вещь не таит в себе никаких вечных эйдосов и потому хрупка и легко может исчезнуть, не оставив следа. Чтобы не раствориться в меональности, сознание должно чем-то удерживаться, и единственное, что его удерживает, – восприятие именно этих хрупких вещей эмпирического мира.

Хрупкость вещи – это характеристика ее меональной основы в глубине реальности, предполагающей возможность смысловой трансформации. Такая трансформация ведет к отрицанию понимания в соответствии с какими-либо принципами разума, так как в сфере меональности возможно все что угодно. Поэтому чтобы сознание могло оставаться собой, т.е. понимающим сознанием, оно должно возвращаться к конкретной эмпирической данности вещи. Характер реальности и конкретности этому возвращению придает не умопостижимый смысл вещи, а ее частные эмпирические характеристики, которые для европейского восприятия могут показаться несущественными, не заслуживающими внимания. Именно детали эмпирических явлений удерживают сознание от бесконечной трансформации восприятия и растворения в потенциальности. Пожалуй, самым ярким примером этому могут служить средневековые «исторические повествования», в которых внимание уделяется не государственным свершениям, а мелким деталям частной жизни императоров и чиновников. «В жизнеописаниях высоких особ мы не отыщем великих деяний, глубоких раздумий о жизни, мужественных поступков, скорее узнаем, как печалился император о том, что увяли хризантемы, или что

скрип раздвижной двери напомнил кому-то об умершей возлюбленной...» [1. С. 202].

Апофатическое понимание символа может указывать на меональность глубины реальности. Такое понимание может встречаться в разных культурах, однако именно в японской культуре сформировалась особая эмоциональная ориентация, позволяющая схватывать меональную глубину реальности, которая остается за пределами предзаданной смысловой определенности вещей.

### **Формы выражения внутреннего измерения символа в японской культуре**

В классическом европейском искусстве эмпирические свойства материала полностью подчинены задаче выражения определенной идеи. Средства искусства позволяют преодолеть ограниченность эмпирического восприятия, выражая в произведении нечто большее, предполагаемое художественным замыслом. В эстетическом синтезе умопостигаемый смысл становится выраженным, преобразуя эмпирическую данность в новое художественное единство.

Японское искусство направлено на сохранение самих эмпирических свойств материала и естественной вещи, ее конкретные эмпирические свойства не преодолеваются, а фиксируются таким образом, чтобы вписать их в восприятие действительности, максимально подчеркивая конкретный характер этого восприятия. Например, несмотря на все многообразие европейских архитектурных стилей (все они служат воплощением какой-либо идеи – монументальности, изысканности, устремленности к высшему, прагматичности, комфортности, декоративного украшения реальности и т.д.), японская архитектура ставит задачу вписать простые формы зданий в ландшафт, подчеркивая их естественность и конкретность безо всякой идейной подоплеки.

Акцентирование внимания на одной конкретной эмпирической детали вещи, которое в европейском искусстве воспринималось бы как нарушение целостного выражения художественного замысла, в японском искусстве понимается как неподвижность, обуздывающая силу потенциальной трансформации, и позволяющая вещи пребывать стабильно. Взгляд скользит по касательной к поверхности вещи, он направлен «обратно», внутрь собственной интуиции, которая дает почувствовать эмоциональную реакцию на вещь. Происходит не рассматривание вещи, а созерцание, не ощупывание, а прикосание. Скользящий по поверхности взгляд удерживает внешнюю форму вещи, не дает образу трансформироваться, «усмиряет» его внутреннюю потенциальность, грозящую разрушением любой оформленности.

В японском мировосприятии эмпирическая реальность обладает статусом истинной реальности потому, что она есть мгновенное оформление потенциальности, которая придает ей жизненность. Практика искусства направлена на сохранение самой вещи в ее нетронутом природном состоянии. Динамика формы здесь сведена к минимуму. Форма должна молчать, а не свидетельствовать о каком-либо идейном замысле, и ее молчание

указывает на все возможные, содержащиеся в ней потенциальные смыслы, которые вовсе не обязательно актуализировать, ибо актуализация одной из потенциалов ведет к редукции всех остальных, что убивает внутреннюю жизнь вещи.

Для японского эстетического чувства остающийся в сокрытости смысл воздействует глубже и сильнее, чем выраженный. С этой точки зрения европейское искусство представляется грубым, так как навязчиво выпячивает сокрытые смыслы. Бесконечная, трансформирующаяся потенциальность ощущается как внутренняя жизненность вещи, но ее невозможно схватить в понятиях. Поэтому единственное, что наиболее адекватно потенциальности, – это эмоциональность. Возбужденные эмоции порождают новый поток эмоций, и эти эмоциональные трансформации не связаны никакими смысловыми определенностями. Выразить эмоциональную реакцию на вещь – значит выразить ее «внутреннюю форму», которая ограничена не в смысловом аспекте, так как смысл может трансформироваться в нечто иное себе, а в соотношении с другими конкретными вещами.

Форма фиксирует определенность вещи, определенность возникает в соотношении с определенным смыслом. Для того чтобы подчеркнуть содержательность вещи, максимально избегая ее определения, необходимо использовать цвет. Цвет производит сильное эмоциональное впечатление и не привязывает вещь к определенному смыслу, как форма. Потенциальность смысла вещи выражается цветом, который нарушает то, что предполагается формой. Неопределенность вещи выражается в том, что она перестает быть сама собой не в аспекте формы, а в аспекте цвета.

Если в европейской культуре главным носителем красоты является форма, а цвет лишь усиливает восприятие формы с помощью оттенков, то в японской культуре форма – лишь носитель цвета, повод для его проявления. Меональность выражается через посредство эмоциональности, прямым носителем которой в эмпирическом мире является цвет, а форма выполняет функцию связывающую трансформацию потенциальности силы, поэтому она, как правило, очень лаконична.

В повседневной жизни на это указывает мода современных молодых людей красить волосы в самые неестественные цвета и покрывать лица самым диковинным макияжем. Данное явление не ново в японской культуре, стоит лишь вспомнить о временах расцвета театра кабуки, актеры которого становились идолами и законодателями мод для обожающей их публики. Они имели весьма живописный вид, им подражали и гейши из веселых кварталов, и богатые молодые горожане, о чем повествует в своих рассказах Ихара Сайкаку (1692–1693 гг.). Стиль внешнего самовыражения в Японии чрезвычайно раскован и полон самой буйной фантазии. Большое значение в этой области искусства придается цвету в связи с особенностями его воздействия на восприятие. Сочетания цветов и различных орнаментов поражают неожиданностью и оставляют впечатление какой-то неестественности, что, впрочем, и является целью

данного типа творчества. Цвет – самое непосредственное из всех существующих визуальных выражений эмоциональности и являет собой скрытое присутствие потенциальности, способной прорваться сквозь форму и разрушить ее. Буйство цвета указывает на постоянную трансформацию внутренней потенциальности. Чем чище и интенсивнее цвет, тем он лучше выражает потенциальную мощь окрашенного им образа.

Сочетание цветов, не поддающееся никакой классификации по европейским стандартам, соответствует принципу ограничения цвета другими цветами. Этот принцип ограничения необходим, для того чтобы удержать сознание от погружения в бесконечную трансформацию, потенция которой заложена в эстетике цвета. Выраженная в категориях *ваби* и *саби* эстетика исключения цвета возникает под влиянием буддизма и призвана подчеркнуть бренность вещей, однако если восприятие ориентировано на эмоциональное проникновение в глубину реальности вещи, то контрастность цветов становится обязательной. И даже в тех случаях, когда присутствуют плавные цветовые переходы, все равно появляется контрастирующий цвет, предохраняющий восприятие от сползания в бесконечную трансформацию.

Подобно тому как в эстетике цвета используется принцип контрастного взаимоограничения, в поэтическом искусстве образы определяются не через соотносительность с замыслом, а через их взаимное ограничение, что позволяет удерживать восприятие в эмпирической конкретности и чувствовать глубину реальности. Ассоциативная соотносительность поэтических образов была подвергнута исследованию и канонизации в японских теориях стихосложения. В соответствии с теорией стихосложения Басё принцип «сочетание вещей» призван выявить внутреннюю форму вещи с помощью описывающих ее других вещей. Канонические ассоциации в этом контексте представляют собой что-то вроде определения вещи. Причем речь здесь идет именно о вещах, а не о словах. Канон позволяет описать, вызвать в сознании не названную прямо вещь. В трактате «Восемнадцать раундов поэтического состязания» Басё писал: «В стихотворении на тему “цветение вишен” может не быть вишен» [2. С. 264]. Нужно подобрать вещи так, чтобы они отсылали к вишням, вызвали в сознании образ вишен, и не только образ, но и ощущение, связанное с этим образом. Соотносительность выявляет один из аспектов вещи, не разрушая прочие аспекты, следовательно, оставляя вещи ее жизненность.

Этот принцип соотносительности распространяется и на восприятие эмпирических вещей. Внутренняя форма вещи очерчивается не собственными границами, а другими вещами. Это позволяет, с одной стороны, избежать ограничения смысловой определенностью, исключаящей иные потенциальные смыслы, с другой стороны, не допустить растворения в бесконечной смысловой трансформации. Благодаря этому открываться возможность постоянно чувствовать глубину реальности в повседневном эмпирическом мире без нарушения привычного и естественного течения жизни.

## Апофатический символизм Дионисия Ареопагита

Внутреннее измерение бытия символа может не только погружать в непроявленную потенцию, но и возводить к невыразимой актуальности. В христианстве формируется именно такое апофатическое понимание символа, связанное с непостижимостью трансцендентной сущности Бога. Символ указывает не на мейональную глубину реальности, а на актуальное высшее бытие, полнота которого не может быть выражена. Это представление об актуальной и невыразимой полноте высшего бытия было распространено и на всякую сущность.

Любое выражение высшего начала в символической форме уже предполагает присутствие невыразимого апофатического момента. Это проявляется в священном писании, иконописи и во всех элементах религиозного ритуала. Однако Дионисий Ареопагит выделяет особый вид образов, которые содержат в себе отрицание внешнего выражения, заставляющее переключить внимание именно на апофатический момент символа. В силу того что эти образы предполагают отрицание себя, их легко спутать с аллегориями.

В «Божественных именах» Дионисий раскрывает возможность богопознания через имена, которые положительно, т.е. катафатически, указывают на смысл. Будем называть их катафатическими символами. Но в «Послании Тимофею...» и в не дошедшем до нас трактате «Символическое богословие» дается иная концепция символа как «несходного подобия», указующего на высшую сакральную реальность через самоотрицание. Такой способ символического раскрытия истины в корпусе Ареопагитик С.С. Аверинцев истолковывает в соответствии с архетипом загадки [3. С. 135–156]. Архетип загадки проявляется уже в самой стилистике произведений Ареопагита, выражаясь в противоположностях («Божественный Свет, который есть Божественный Мрак», «многословное и многовоспеваемое молчание» и т.п.). В «Послании Тимофею...» архетип загадки воплощается не только на уровне текста, но и на уровне отдельного образа. Однако загадка всегда раскрывает содержание через иное, т.е. является аллегорической формой выражения. Казалось бы, такой самоотрицающий символ следует назвать аллегорией, но для Дионисия он все равно остается именно символом.

Аллегория – сказание через иное. В этимологии этого слова уже заложена идея о нетождественности сущности и ее выражения в ином. Загадка есть всегда сокрытие смысла, она предполагает обходной путь к нему – хотя и через подобное, но все же через иное. Поэтому структура загадки с необходимостью аллегорична, а не символична. Если бы загадка была символом, то она всем своим содержанием указывала бы на подразумеваемое в ней, а это лишило бы ее самой загадочности.

Символ, с одной стороны, являет онтологическое единство образа и сущности, с другой – указывает на сущность себя как целого. В отличие от него аллегория указывает на смысл только своим частным признаком, остальные же свойства аллегорического образа никакого отношения к указуемому смыслу не имеют. Воплощение Христа – это онтологическая точка, где реально осуществилось единство тварного и нетварного. Это

единство, явившееся обоснованием символического, а не аллегорического воплощения нетварного в тварном, стало основой христианского символизма.

Символ божественного Дионисий Ареопагит раскрывает как такой образ, который не только возводит созерцание к высшему, но и являет действие высшего на человека. Образ может быть в чем-то подобен высшему, утверждая своим подобием какое-либо положительное понимание этого высшего. Однако «...значительно выше ценит автор “Ареопагитик” “несходные подобия”, которые он соотносит с апофатическими обозначениями Божества, полагая, что “если по отношению к божественным предметам отрицательные обозначения ближе к истине, чем утвердительные, то для выявления невидимого и невыразимого больше подходят несходные изображения”» [4. С. 89]. Например, для обозначения сакрального более подходят образы презренных предметов, таких как животные, растения, камни и даже черви, чтобы созерцатель не останавливал свой ум на грубых материальных формах. Чтобы отличить «несходное подобие» от других символов, которые выражают божественное содержание катафатически, будем в дальнейшем именовать его «апофатическим символом».

Поскольку несходное подобие является образом профанной вещи, противоположной сакральному, не следует ли апофатический символ считать аллегорией? На основании трудов Леонтия Византийского видно, что нетварная сущность и ее тварное выражение могут быть онтологически едиными. Леонтий ввел понятие «воипостазирование», обосновав, что тварная сущность может быть воипостазирована в нетварной ипостаси. А раз природа может быть реально в иной ипостаси, то и в символе нетварное может быть онтологически едино с тварным. Апофатический символ не только возможен, но и с необходимостью является именно символом. Это было подтверждено опытом традиции исихазма, свидетельствующим о непосредственном явлении нетварного в виде божественного света. Этот опыт определил различие сущности и энергии, которое применимо также и к апофатическому символу.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы.

В пользу того, чтобы отождествить «несходные подобия» с аллегорией, можно привести такие аргументы:

1. Пропасть между нетварным и тварным позволяет выражаться нетварному только через иное по отношению к себе – а это уже есть аллегория. Эта аллегория возможна, так как она может пониматься не только как абстрактная аллегория басенного типа, но и как онтологическая аллегория, нисколько не умаляющая содержания, на которое указывает.

2. «Несходные подобия», как и весь стиль Дионисия Ареопагита, воспроизводят архетип загадки, которая по определению аллегорична.

3. Дионисий Ареопагит сам подчеркивал чуждость нравственно или эстетически неприемлемых «несходных подобий» являемому ими божественному содержанию.

В пользу того, чтобы отождествить «несходные подобия» с символом, можно высказать следующие аргументы:

1. Признание возможности символического выражения божественного для Дионисия принципиально, поскольку подчеркивает возможность реального воплощения тварного в нетварном при рождении Христа.

2. Сама необходимость в «несходных подобиях» указывает на первоначальное допущение единства внутреннего содержания и внешнего выражения. Если бы с самого начала подразумевалось аллегорическое отношение, то не возникло бы нужды прибегать именно к «несходным подобиям», так как в аллегории и без того заранее предполагается принципиальное различие между сущностью и выражением.

3. Символическое единство нетварной сущности и тварного выражения имеет прочное теоретическое обоснование в концепции «воипостаживания».

Таким образом, при анализе апофатического символа в нем выявляются два пласта: аллегорический и символический, которые антиномически явлены в нем. Данную антиномию можно разрешить, выделив два измерения символа – выражение вовне и внутреннюю глубину. Если символ истолковывать только как выражение вовне, то в апофатических символах налицо отрицание этого выражения с позиции понимания внутренней сущности. Однако символ может также указывать на то, что в нем непосредственно не выражено, но, тем не менее, онтологически связано с ним, образуя внутреннюю глубину. Апофатический символ стремится исключить внешнюю выразительность, перенаправляя внимание в глубину символа. Однако эта глубина присутствует во всех сакральных символах, и в этом можно убедиться, обратившись к истолкованию иконописи у П.А. Флоренского.

#### **Актуальная глубина иконы в понимании П.А. Флоренского**

Павел Флоренский, описывая практику иконописи, указывает на открывающуюся в ней глубину реальности. Хотя сам он не выделял актуальную и мейональную стороны глубины реальности, из его анализа вытекает, что икона указывает именно на сокрытую актуальность. Подчеркивая онтологичность иконописи, П.А. Флоренский говорит о том, что иконописец не изображает в прямом смысле образ, а с помощью определенных каноном приемов дает образу проявиться. Канонические приемы очищают восприятие, чтобы образ проявился во всей истине. Это предполагает наличие той реальности, в которой существует первообраз. Икона поэтому представляет собой окно в иную, невидимую трансцендентную реальность. П.А. Флоренский считает, что такова же и практика вообще всего искусства, только обычный художник дает проявиться образу не трансцендентной реальности, а нашей, поюсторонней. Следовательно, реальность наполнена невидимыми формами или смыслами, которые художник способен ощутить и воплотить в эмпирическом произведении искусства. Эти невидимые смыслы составляют глубину реальности. Непроявленность означает неактуализированность, т.е. состояние способности проявиться. Таким образом, реальность наполнена смыслами, потенциально уже существующими и воздействующими на сознание. Чем больше этих воз-

возможностей, тем глубже и осмысленнее обыденная эмпирическая реальность.

Иконопись указывает на наличие реальности, трансцендентной нашему миру. По отношению к ней наш мир – это воплощение замысла Творца. Человек не в состоянии сам замыслить эту божественную реальность, поэтому она дана как откровение. У иконописца не может быть замысла в том виде, в каком он есть у художника, так как это невозможно по определению. Он сам есть воплощение замысла – тварь. То, что он делает – лишь «открывает», выявляет высшую реальность, но не придумывает ее. Откровение в сфере искусства дано как «открытие» или акт открывания. Поэтому икона – символ откровения, открытость божественной реальности.

Образ на иконе характеризуется предельной актуальностью, не оставляющей места для различных интерпретаций, в особенности эмоциональных. Эта полная определенность передается с помощью отсутствия теней.

П.А. Флоренский пишет, что икона исключает всякий намек на тень, она есть чистый свет. Образ проявляется из чистого света, изображаемого золотым фоном, и сам он есть свет, просветленное состояние эмпирического тела. Поэтому образу не нужно отделять себя от света с помощью тени, как в обычной живописи, где предмет дан как отделяющийся от фона. Это полнота божественного мира чистой актуальности, где все есть свет.

Однако не все люди являются верующими в божественную реальность, в том числе и художники. Образы, которые они воплощают, могут существовать и существуют и в психике человека, и в его замыслах. Так или иначе европейское сознание всегда постулирует наличие некоторой невидимой, но осязаемой как-то иначе реальности, наполненной «сущими в возможности» смыслами. Такой реальностью объявляли бессознательное, трансцендентальную сферу сознания и, наконец, сами вещи, в которых смысл и содержится.

Смысл, поскольку он является таковым, наделен способностью воздействия – энергией. Сущность может бесконечно выражаться в своих энергиях. Воздействуя на сознание художника, смысл объективной реальности выражается в картине, книге или музыке, которые являются уже самостоятельными реальностями, выражающими первоначальную реальность, – стало быть, они являются ее символами.

Смысл не может быть неопределенным. Если он существует в возможности, то его можно привести к актуальности, выразить. Множество сущих в возможности смыслов, воплощаясь эмпирически, оживляют и одухотворяют эмпирическую реальность. Однако, будучи выраженными, оформленными, смыслы теряют свою жизненность, превращаются в застывшие вещи. Если же оформленный смысл продолжает восприниматься как живой, наполненный потенциями, значит, он является символом другой, невидимой реальности, действующей в данной вещи.

На примере иконы можно видеть, что символ может восприниматься и как катафатический, и как апофатический. Это обусловлено уже взаимодополнительностью апофатического и катафатического методов, на которую

указал С.С. Аванесов: «Катафатические “определения” Бога, поскольку они относятся к существу абсолютному и потому неопределимому, с неизбежностью заключают в себе апофатический момент. ...В свою очередь, апофатическое суждение о Боге также содержит в себе катафатические моменты» [5. С. 63–64].

С одной стороны, иконописный образ наглядно является прообразом, и в этом смысле икона является катафатическим символом. С другой стороны, эмпирически воспринимаемый образ принципиально несоизмерим с трансцендентной реальностью, и эта несоизмеримость подчеркивается стилизацией иконописного образа за счет максимального устранения в нем всех случайных эмпирических или психологических элементов.

Фиксируя эту несоизмеримость, иконописный образ открывает собственную внутреннюю глубину, которая постигается лишь апофатически. И в этом смысле икона может выступать также в качестве апофатического символа. Однако в отличие от апофатических символов Дионисия Ареопагита, в иконописном образе не используются такие средства, которые с необходимостью требовали бы обращения именно к апофатической стороне символизируемого, поэтому в сложившейся религиозной практике иконы воспринимаются прихожанами чаще всего именно как катафатические символы.

Познавая мир, человек упорядочивает его в определенную картину в соответствии с системой смыслов. Еще не познанное в мире уже предполагается лежащими в основе картины мира принципами, что стимулирует человека к дальнейшему процессу познания. Однако мир может быть упорядочен и иным образом, в соответствии с иными смыслами, не соотношенными с предзаданными в данной картине мира смысловыми отношениями. Человек способен не только чувствовать возможность иного смыслового упорядочивания действительности, но и выражать саму эту возможность в символах. Эти особого рода символы указывают на глубину реальности, т.е. на область иных возможностей, не соотношенных с привычным восприятием мира.

В христианской культуре глубина реальности раскрывается как трансцендентная область сакрального, актуально выражающая божественное начало. По отношению к эмпирическому миру она мнима, ей нет места в системе смысловых и предметных отношений окружающего мира. Поэтому христианин через символы христианского культа постигает ее как такое начало, которое превосходит представление и понимание тварного разума.

Местом встречи человека и трансцендентальной реальности является не эмпирический мир, а сфера внутренней жизни, соответственно и символы, указывающие на глубину реальности, обретают жизнь только в ритуале и теряют свою значимость, когда их воспринимают в аспекте эмпирического выражения. Иными словами, символ раскрывает глубину реальности не во внешнем, а во внутреннем своем онтологическом измерении.

Если в христианской культуре глубина реальности открывается как сокрытая от эмпирического восприятия бесконечная трансцендентная актуальность, то в японской культуре – как потенциальность, которая актуализируется только при наличии специальных усилий чело-

века. Однако эти усилия так и не завершаются в эмпирической действительности, раскрываясь лишь в сокрытой от посторонних глаза сфере внутренней жизни человека. Соответственно, глубина реальности понимается как потенциальность, присутствие которой человек постоянно чувствует как возможность трансформации смысла.

Человек стремится удержать эту возможность, так как она открывает новое измерение его внутренней жизни, также он стремится не отрываться от эмпирических вещей, так как только они спасают его от погружения в бесконечную ментальную трансформацию смысла. Эта двойная задача определяет специфику японской культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяконова Е.М. Искусство иллюзии. По материалам японских средневековых жизнеописаний // Сад одного цветка: Сб. ст. и эссе. М.: Наука, 1991. С. 197–211.
2. Дьяконова Е.М. О возможном и невозможном в японской поэзии // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 262–283.
3. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: CODA, 1997. 343 с.
4. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 407 с.
5. Аванесов С.С. О взаимной дополнительности апофатического и катафатического методов в теологии // Методология науки. Вып. 5: Проблемы типологии метода. Томск, 2002. С. 59–64.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 10 марта 2010 г.