

Пауль Тиллих об изобразительном искусстве и архитектуре

Михаил РЯГУЗОВ. Россия, Москва

© М. Рязузов, 2003

Обращение к наследию Тиллиха вызвано многими обстоятельствами. Во-первых, тем, что автор разрабатывает архитектуру многофункциональных христианских общественных комплексов, что тесно связана с этой темой. Именно таким комплексам, как утверждают зарубежные социологи и религиоведы, принадлежит будущее (1, с. 3). С возникновением религиозной свободы в России также наблюдается рост числа христианских объединений и общин. В настоящее время только в Москве их 850: из них 50% - православные, 31% - протестантские, 7% - межконфессиональные и 2% - католические (2, с. 25). Многие из них (преимущественно протестантские и католические) арендуют помещения и намереваются в будущем строить не столько здания для богослужений, сколько многофункциональные общественные христианские комплексы. То же наблюдается и в других регионах России, где при функционирующих или строящихся церквях возводятся воскресные школы, мастерские, реабилитационные центры по работе с алкоголиками и наркоманами и многое другое.

Также творчество Пауля Тиллиха, крупнейшего современного богослова и философа, внесшего большой вклад в осмысление взаимодействия философии, богословия, искусства и архитектуры, интересно само по себе. Тиллих относился к либеральному крылу западных мыслителей, открытых для сотрудничества «на границе» (это важное понятие Тиллиха, о котором будет идти речь дальше) различных наук и искусства. Его идеи дают важные импульсы для фор-



Рязузов Михаил Владимирович родился 24 апреля 1978 г. в семье архитекторов в г. Москве. В 2001 г. защитил диплом в Московском архитектурном институте по теме «Парк высоких технологий на Северо-Западе г. Москвы». Принимал участие в работе строительного отдела СЕХБ по программе быстровозводимых церквей для России, разрабатывал проекты церквей для городов Пермь, Смоленск, Калуга и Ново-Мичуринска, постройка которых в настоящий момент завершается. С 2001 г. является аспирантом и исследователем послевоенной архитектуры протестантских церквей и их комплексов.

мирования христианских комплексов. Именно на него чаще всего ссылаются архитекторы, художники, искусствоведы. Но, прежде всего, хотелось бы обратить внимание на личность Пауля Тиллиха как философа и богослова и показать в нем то, что связано с темой.

1. Пауль Тиллих — философ и богослов XX века

Согласно Тиллиху, «философия... это попытка ответить на наиболее общие вопросы о природе реальности человеческого существования» (3, с. 191). Именно смысл человеческого бытия — главный интерес философствования богослова Тиллиха. Вот что он говорит об этом сам: «Как богослов я пытался быть философом, и как философ — богословом». Всю свою жизнь он стремился работать на границе философии и богословия. Причем это он делал как философ, так и богослов одновременно. «Он развил богословскую систему, в которой «логос» - разум, или философия, получили подобающее место, в которой Тиллих рассуждает не на библейских свидетельствах и не на христианской традиции, а только на философии» (4, с. 72).

О том, что Пауль Тиллих был мыслителем «на границе» философии и богословия, подтверждает содержание его книги «На границе». Он был одинаково компетентен в этих дисциплинах и вместо традиционно существующей

границы между ними пытался создать «область их соприкосновения». Вместе с тем Тиллих был убежден, что между философией и богословием не возможны ни тесный союз, ни тем более вражда, поскольку у них нет основания, которое бы их объединяло. Многие удивлялись творчеству Тиллиха «на границе», называя его искусным «танцором на канате» (4, с. 7).

Пытающийся быть арбитром между философией и богословием, Тиллих ясно осознает их различие и одновременно взаимосвязь друг с другом. Он считает, что «богослов занимается исследованием специфического проявления универсального Логоса в Иисусе Христе как центре так называемого «богословского круга», в то время как философ не связан этим кругом, а только своим собственным универсальным логосом — разумом» (4, с. 76). Но поскольку философ и богослов одинаково стремятся к истине, то это обстоятельство не позволяет им уходить от своего предмета.

Пауль Тиллих усматривает существенное различие между философией и богословием, защищая их автономность и не отождествляя Бога христианства с «богом философов» (4, с. 10). Он подчеркивает и еще одно важное различие: богослов занимается универсальным Логосом, а также познанием структуры и категорий бытия. Их он связывает с возвещением Евангелия и, делая это, познает не только бытие, но и смысл бытия, который дает не философия, а вера.

Но выявляя различия между философией и богословием, П. Тиллих формулирует и то, что их объединяет: это идеи и системы, которые имеют для них важнейшее значение, даже если философ не всегда осознает и принимает их. А потому, по убеждению Тиллиха, «настоящий философ - всегда потаенный богослов» (5, с. 101). Вот почему в докладе по случаю своего назначения на должность заведующего кафедрой философской теологии знаменитой Нью-Йорской высшей теологической школы Тиллих подчеркивал важность конвергенции философии и богословия, поскольку их объединяет один и тот же предмет - Логос, образующий структуру и форму бытия, которые философ исследует и формулирует в рациональных понятиях. Но «поскольку Логос воплощается в Иисусе Христе, философия должна быть богословием Логоса... Философия, которая игнорирует Логос бытия, и богословие, которое не усматривает во Христе откровение Логоса, теряют свою опору, разделяясь друг с другом, саморазрушаются» (4, с.11).

Исходя из конвергенции философии и богословия, в работе «Теология культуры» Пауль Тиллих усматривает их общность во взгляде на сущностную (подлинную) природу человека. В его богословских определениях эта природа не мыслима без сущностного блага («бытие как бытие есть благо»), экзистенциального отчуждения («падения человека как перехода от сущностного блага к экзистенциальному отчуждению

от самого себя») и возможности «третьего» - запредельной сущности и существования, с помощью которых отчуждение преодолевается. И дальше Тиллих продолжает: «В философских терминах это означает, что сущностная природа человека указывает на его телеологическую природу... ради которой протекает и по направлению к которой устремляется его жизнь» (3, с. 322). С. В. Лезов так оценивает эту концепцию Пауля Тиллиха: она «соединяет этическую проблематику с онтологической, охватывая их и открывая путь к новому философскому синтезу. Этот синтез позволяет автору дать оригинальное толкование важнейших явлений в западной цивилизации» (3, с. 470).

Таким образом, Пауль Тиллих продолжает традицию немецкой философии — традицию «великого синтеза», который до него проделали Шлейермахер, Гегель, Кант. Он пытается вновь синтезировать богословие и философию (3, с. 355). Согласно Тиллиху, когда философ пытается постичь истинную реальность, его разум и его нравственная природа отчуждены от своей подлинной сути и для постижения истинного бытия нуждаются в божественной благодати. Точно так, как всякий неверующий человек может быть исцелен от неверия только ею. И наоборот, всякий богослов, подобно философу, не может не задавать онтологический вопрос относительно последней истинной реальности» (5, с. 124). Как вера включает в себя онтологический вопрос, так и фи-

лософская онтология не мыслима без «перелома - покаяния, обращения, веры». И если «очи... разума... открываются благодаря откровению Духа Божия в человеческом духе, то в данном случае истина постигается этим духом» (5, с. 125). То есть спасение человека по Тиллиху не может быть задачей философии, а зависит от встречи человека с Богом в момент времени, называемом «кайрос».

В отличие от многих богословов, которые больше говорят о трансцендентном Боге, Боге «в вышних», Тиллих говорит о Нем как об имманентном, находящемся «в глубине» нашей жизни. То есть понятие «Бог» по Тиллиху - это слово, отражающее «саму глубину жизни», и «Бога можно найти там, где жизнь не поверхностна, но экзистенциально глубока» (5, с. 35). Отсюда следует, что Бог это то в жизни, что самым непосредственным образом относится к человеку. По моему мнению, Тиллих, работая «на границе» философии и богословия, использует скорее философские, чем типично богословские термины, чтобы приблизить людей к христианству, людей, которым ничего не говорит слово «Бог».

Тиллих также весьма нетрадиционно дает определение Личности Иисуса Христа в отличие от классического богословского, согласно которому Иисус Христос - одновременно истинный Бог и истинный человек. Вместо этого он выдвигает собственный, скорее, философский парадокс: Христос — это «одновременно «эссенциаль-

ный» и «экзистенциальный», или истинный и настоящий человек» (5, с. 86). Он такой, каким должен быть всякий из нас, каков истинный человек, живущий в условиях падшего человечества. И несмотря на то, что Христос един с Богом, Он идет путем человека, отчужденного от Бога, чтобы обрести его для Бога, чтобы человек опять стал тем, кем он должен быть - единым с Богом и тем самым единым с самим собой и окружающим миром. Другими словами, благодаря Иисусу Христу, оказавшийся в пропасти самоотчуждения человек вновь обретает прочное основание, на котором может стоять и благодаря чему его жизнь обретает глубину и смысл, которые дает Христос.

Подводя итог сказанному, нельзя не согласиться с проф. Хенелем, который так писал о Пауле Тиллихе: «Как философ он ставил вопросы, связанные с экзистенциальной ситуацией человека, но как богослов давал на них ответы в свете христианской традиции» (4, с. 72). Тем самым он пытался преодолеть разрыв между верой, неприемлемой для культуры, и культурой, неприемлемой для веры. Причем, согласно Тиллиху, эффективное взаимодействие философии с богословием возможно на трех уровнях: как идеалистическо-спекулятивная философия она составляет его фундамент, как экзистенциальная философия она формулирует вопросы, на которые дает ответ богословие, и как критическая дисциплина — определяет его рациональность (5, с. 74).

Таким образом, с одной стороны, взаимодействие философии и богословия, а с другой — разграничение их задач помогли Паулю Тиллиху создать некий «толерантный мост» между ними. Подобный «мост» в дальнейшем он выстраивает «на границе» философии и богословия, с одной стороны, а с другой — изобразительного искусства и архитектуры, что для меня, как архитектора-исследователя, необычайно важно. Но прежде чем говорить об этом, выясним: что заставило П. Тиллиха обратиться к изобразительному искусству и архитектуре?

2. Причины обращения Пауля Тиллиха к изобразительному искусству и архитектуре

Обращение П. Тиллиха к искусству и архитектуре произошло следующим образом. На XI конгрессе протестантской архитектуры в Гамбурге в 1961 году в своем докладе он говорил о том, как после Первой мировой войны посетил в Берлине музей императора Фридриха. Он стоял перед одной картиной Боттичелли, где была изображена Мадонна. И вдруг в момент, который Тиллих называет не иначе как откровением, ему открылся смысл изображенного — «новое измерение бытия», и он спросил себя: «Как соотносятся эстетическая функция и художественная функция человеческого духа? Как соотносятся художе-

ственные символы и символы, в которых находят свое выражение философия и богословие?»

Эти вопросы с новой силой стали волновать Тиллиха после того, как один человек познакомил его с немецким экспрессионизмом в живописи и когда Тиллих стал защитником архитектурного стиля Баухауза, распространившегося в архитектуре всех стран цивилизованного мира. «В выразительной силе экспрессионизма и деловитости современной архитектуры Баухауза, — писал мыслитель, — я обрел такие категории духовного творчества, которые до сих пор имеют важное значение для моей научной деятельности» (6, с. 98).

И дальше он пишет: «Затем совершилось нечто неожиданное: во время моих лекций по философии религии в Берлинском университете, когда я говорил об архаических греческих статуях и «башне голубых коней» скульптора Франца Марка, чтобы объяснить одно произведение другим и потом от них перейти к греческой философии, в находящемся напротив музея современного искусства, в котором висела картина Марка, происходила странная борьба: представители мелкой буржуазии, которая впоследствии составляла ударные силы нацизму, выступали с насмешкой и ненавистью к новому искусству. Они обвиняли его в вырождении, которое в действительности обнажало их собственную вырожденную сущность. Они поносили страшными словами то, что в архитектуре противоречило их собственным представлениям о прекрасном.

Они высмеивали, не понимая того, что высмеивали. Они стыдились вины, чувствуя себя разоблаченными, вызывающую их собственное крушение». И дальше Тиллих делает вывод: «К сожалению, в мире мало того, что бы так ясно показывало важнейшую суть в религии - серьезность художественного мира символов. Именно это заставило меня заняться богословием искусства, прежде всего изобразительного, и архитектурой» (6, с. 99).

Как мыслитель, работавший на стыке философии, богословия, искусства и архитектуры, Пауль Тиллих в книге «На границе» углубляет и делает плодотворным их взаимодействие. Прежде всего, он рассуждает об изобразительном искусстве, а затем рассматривает два основных качества архитектурного произведения — функциональный и символический. Он также занимается определением понятия «богословие искусства и архитектуры». П. Тиллих пишет о том, что объектом богословия является Бог и уже с грамматической точки зрения кажется невозможным к этому добавить еще один объект - искусство или архитектуру. Но это, на самом деле, возможно при одном условии: если богословие будет означать не просто речь о Боге, как объекте наряду с другими, а «речь о проявлении божественного во всем существующем вокруг, и тогда богословие искусства и архитектуры станет учением о проявлении божественного в творческом акте и его творениях» (7, с. 181).

Нельзя не заметить, что суж-

дения Тиллиха об изобразительном искусстве характеризуются широтой и универсальностью. Это позволяет распространить их и на архитектуру как специфическую область искусства, имеющую многие общие основополагающие принципы с искусством. Кроме того, будучи лютеранином по вероисповеданию, Пауль Тиллих внес крупный вклад в церковное искусство и зодчество так называемого «левого крыла протестантизма», где присутствует некоторый элемент сакральности искусства и архитектуры в отличие от «правого крыла», представленного реформатским меньшинством.

Известно, что великому немецкому реформатору Мартину Лютеру, полностью не порвавшему с католическим сакраментальным искусством, контрастно противостоит личность другого великого протестантского реформатора, жившего и трудившегося в Швейцарии, - Жана Кальвина. Кальвин считал, что всякая «сакральность», созданная руками грешного человека, уводит его от подлинной сакральности, которой нужно поклоняться, - живого Бога, Которого никто никогда не видел. Или, как позже скажет кальвинист Карл Барт, «Бог на небе, а человек на земле. Между ними различие радикальное и абсолютное». А потому до сих пор в реформатских церквях элементы изобразительного искусства присутствуют весьма редко в отличие от лютеранских с их витражами и алтарем, а сами церкви выглядят, скорее, функциональными, чем символическими. Я остановлюсь

на «левом крыле» протестантизма, ярким представителем которого является Пауль Тиллих.

3. Изобразительное искусство в интерпретации Пауля Тиллиха

Понимание Тиллихом искусства, как «проявления божественного», имеет определенные предпосылки и последствия. Он считает, что религия в подлинном смысле слова является не одной из областей наряду с другими, например наряду с философией, политикой, правом, искусством и архитектурой, а переживанием особого качества во всех этих областях, а именно качества святого, того, что нас всех, безусловно, касается. Богословие изобразительного искусства предполагает, что в картинах и скульптурах и с некоторой спецификой в архитектуре проявляется истинная реальность бытия. Отсюда вытекает важное следствие: «искусство не обязательно должно отображать религиозные предметы, чтобы быть религиозным. Оно религиозно уже потому, что в нем присутствует опыт истинного смысла и бытия» (7, с. 182).

Каждое произведение искусства представляет собой сочетание трех элементов: это содержание, форма и стиль. Содержание при этом отражает то, что воспринимает человеческое сознание с помощью чувственных образов. «Но далеко не все, что может воспринять человеческое сознание, - утверждает Тиллих, - используется

в творчестве каждого художника и изобразительном искусстве... Существуют принципы отбора, зависящие от формы и стиля — второго и третьего элементов произведения искусства... Форма принадлежит к структурным элементам самого бытия и под ней понимается только то, что делает вещь вещью... В онтологическом смысле форма является главенствующим элементом в любом художественном творении. Но в свою очередь форма определяется третьим элементом, называемым стилем» (3, с. 285).

3.1. Стиль — один из составных элементов искусства

Тиллих считает, что важнейшим элементом произведения искусства, в котором отражается истинный смысл и истинное бытие, является стиль - «трансцендентный» элемент наряду с содержанием и формой. И стиль не находится где-то рядом с ними, а действует в них и проявляет себя через них. Он определяет выбор содержания и формы в тех произведениях, которые обладают единым стилем. «Каждый стиль свидетельствует о познании человеком самого себя и отвечает на вопрос о подлинном смысле жизни. Что бы не выбрал художник в качестве предмета изображения, совершенна или не совершенна форма его произведения, он не может не выразить с помощью стиля свой предельный личный интерес, а также интерес своего времени и той группы людей, представителем которой является. Он не может уйти от

религии, даже если отрицает ее, поскольку религия — это предельная заинтересованность. И в каждом стиле проявляется предельный интерес определенной группы людей и определенной эпохи» (3, с. 286).

Художественный стиль каждой эпохи является точным документальным отражением ее жизни, в которой видны те же самые черты, которые обнаруживаются в литературе, искусстве, философии, этике. А поэтому византийский, романский, готический стили, а также последующие стили ренессанса, барокко, рококо, классицизма, романтизма, натурализма, экспрессионизма и другие, как в музыке, так и в изобразительном искусстве и архитектуре, сообщают нечто важное о какой-то определенной эпохе. В каждом из них содержится осознание человеком самого себя и сущности своего бытия.

И задача историка-аналитика состоит в том, чтобы расшифровать этот документ и открыть его смысл заинтересованным людям. Где такое происходит, там выявляются все стороны культуры. Однако во многих случаях у нас имеются всего лишь несколько таких документов. И среди них, согласно Тиллиху, «нет другого более полезного, чем вера художника или вера школы и общества» (6, с. 182). Нельзя писать историю политики, философии или религии, не используя при этом документы изобразительного искусства и не учиться из них тому, как люди какой-то эпохи осознавали самих себя и свое место во Все-

ленной. Это значит, что без богословия культуры нет глубокой истории культуры и без богословия изобразительного искусства не возможно понять истинный смысл произведения искусства! Хотя число художественных стилей велико, число первичных их элементов ограничено. Тиллих выделяет три важнейших стилевых элемента, которые проявляются в разнообразии стилей и любом произведении искусства - это экспрессивный, идеалистический и натуралистический элементы.

3.2. Экспрессивный, натуралистический и идеалистический элементы в искусстве

Каждое истинное произведение искусства экспрессивно, выразительно. И как научное познание немислимо без поиска истины, так и художественное произведение немислимо без силы самовыражения, потому экспрессивный элемент присутствует во всех художественных стилях. При встрече с предельным он выявляет нечто сокровенное и выносит глубину смысла изображаемого на поверхность. Экспрессивный стиль, как и другие стилистические элементы, обладает религиозной значимостью. Но если идеалистический и натуралистический элементы выражают предельное лишь косвенно, то «экспрессивный элемент выражает его прямо... как посредством светской, так и традиционной религиозной тематики» (3, с. 289).

По убеждению Тиллиха, экспрессивный элемент предполагает

радикальную трансформацию действительности, с которой мы встречаемся. «Экспрессия разрушает естественный облик вещей. С другой стороны, она обнажает глубину той действительности и выявляет основание, на котором все зиждется» (5, с. 124). Экспрессивный элемент, присутствующий в различных стилях, вскрывающая глубину отражаемых художником вещей, «проникает сквозь поверхность и изменяет ее природные структуры: членением и свободным взаимосочетанием в сюрреализме, чрезмерным подчеркиванием отдельных элементов в экспрессионизме, пренебрежением частностями, как в восточно-азиатских картинах, растворением органических форм в их неорганических геометрических элементах, как в кубизме, символическим членением частей тела... в реализме примитивистов и современных художников, выявлением духовности чрез телесность, особенно глаза, как на византийских мозаиках и иконах, попыткой выражать силу и смысл бытия с помощью комбинаций линий и красок без каких-либо предметных форм» (6, с. 184).

Под экспрессией Пауль Тиллих понимает, прежде всего, «трансформацию действительности художником, вынесение на поверхность глубины ее сути» (5, 126). И такой сутью может быть не только прекрасное, но и безобразное, что, к примеру, отразил Пикассо в своей «Гернике», которую Тиллих назвал «истинным протестантским произведением искусства» (6, с. 285), потому что

в этой картине действительность и человек показываются такими, какие они на самом деле, без всякого обмана и всяких прикрас. Обращаясь к этой картине Пикассо, в статье «Протестанство и экспрессионизм» П. Тиллих пишет: «Протестантский принцип... подчеркивает бесконечную дистанцию между Богом и человеком. Он подчеркивает, что человек конечен и подвержен смерти; но, прежде всего, он отчужден от своего собственного истинного бытия и подвержен власти демонических сил разрушения» (7, с. 80).

Воссоединение с Богом для человека сверх его сил. Новое бытие для него самого совершенно не достижимо. Здесь действующее лицо лишь только Бог, а человек всего лишь получатель божественного дара. И дальше Тиллих продолжает: «Такое принятие дара, конечно же, невозможно при пассивности человека. Оно требует наличия высочайшего мужества - мужества, включающего парадокс, согласно которому грешник уже оправдан, и, находясь в страхе, вине и разочаровании, он принят Богом» (7, с. 140). Вот почему Пауль Тиллих отводит важнейшую преобразующую роль экспрессивному стилю в искусстве. Ведь благодаря ему снимается лживая маска и открывается глубинное измерение, или, как говорит Тиллих, «трещина во всей жизни человека» (7, с. 140). Именно в таком искусстве Пауль Тиллих видит союзника богословия и философии, так как такому искусству тоже известны греховность и отчужденность человека.

По убеждению Тиллиха, в стилях, где доминировали неэкспрессивные элементы, религиозное искусство быстро вырождалось. И, наоборот, «при господствующем влиянии экспрессивного стиля попытки воссоздать религиозное искусство в основном привели к новому открытию символов, а темой многих произведений искусства стал символ Креста, часто в стиле «Герника» Пикассо» (3, с. 289-290). Именно там, где существует истинное искусство, отражается глубина существующего, которая по-другому не может быть выражена, как только с помощью искусства. То, о чем говорит картина, не скажет критика или философия искусства. Из этого Пауль Тиллих делает важный вывод: «Если картина говорит о том, что к нам относится самым непосредственным образом, преподнося в художественном виде религиозные символы, то в наглядной форме делает то, что философия или богословие выражают в понятиях. И они не могут заменить то, что делает искусство, точно так, как слово не может заменить собой таинство» (7, с. 183).

Тиллих высказывает свое личное убеждение о том, что «степень, с которой стиль определяется экспрессивным элементом, одновременно является степенью, с помощью которой он способен выражать истинную реальность, а потому и символы религиозной традиции. Только те стили, которые делают глубинное измерение наглядным в изображении каждого предмета, могут служить религи-

озному искусству. Только они одни отражают содержание религиозного символа подобающим образом» (6, с. 184).

Тиллих не останавливается на экспрессионистском стиле, а рассматривает идеалистический и натуралистический стилиевые элементы и оценивает их значимость с религиозно-философской точки зрения. Он считает, что они полностью никогда не отсутствуют в произведениях искусства. Потому что натуралистический элемент, как и весь материал в изобразительном искусстве, даже в абстрактных стилях, берется из того, что видит вокруг себя художник. И «коль скоро художник трансформирует действительность самим фактом созидания художественного произведения, то нельзя обойтись и без идеалистического элемента» (3, с. 287). Он в различной степени тоже присутствует в произведениях изобразительного искусства, так как в каждом творческом акте отражаются суть и определенная степень совершенства отображаемой реальной действительности.

Это показывает, что натуралистический и идеалистический элементы взаимосвязаны и вместе противостоят экспрессивному элементу, благодаря которому художник жаждет отобразить неординарную встречу с действительностью, доказывая, что он ушел с ее поверхности и проник в ее глубину. Отсюда вытекает, что стиль, в котором преобладает идеалистический элемент, является по своей сути религиозным.

Тиллих считает, что «с исторической точки зрения, например в греческой и современной культурах, господство идеалистического элемента во времени предшествует натуралистическому» (6, с. 184). А поэтому он сначала рассматривает подробно особенности идеалистического элемента. Этот элемент вырастает из определенных элементов экспрессивного, например из архаического в Греции и из позднегоготического в Западной Европе. Но затем наступает гуманизация, которая подчиняет экспрессивное начало идеалу «совершенной» природы, когда образы богов классических скульптур соединяют в себе древний архаизм с гуманистическими формами. Эти образы воплощают безвременное в образе временного. В этом как раз трагизм, который сводит на нет их величие и предвозвещает их конец.

«В Ренессансе, являющемся христианским гуманизмом, форма имеет идеальное завершение, отражающее потустороннее совершенство. Красота картин Ренессанса — также часто и тематически — воспеваает райское состояние» (6, с. 184). Идеализм в данном случае заключается в предвосхищении предмета ожидания. Это обстоятельство объясняет, почему тогда возникло бесчисленное количество религиозных картин. Но представляют ли собой Мадонны, распятия и библейские истории художников Ренессанса высокое искусство? На это Пауль Тиллих дает отрицательный ответ, поскольку все они лишь образы человеческого совершенства, в которых отсут-

ствует дух, разрушающий границы нашей формы, отсутствует мощь экспрессивного начала.

Итак, за непродолжительной эпохой преобладания идеалистического элемента следует эпоха натурализма. Значение натуралистического элемента в истории стилей состоит в попытке создавать искусство, подчиненное непосредственно воспринимаемой окружающей действительности и происходящему вокруг. Это подчинение заданному дает свою «пищу» эмпиризму и эстетическому натурализму, где религиозное качество проявляется в рабской подчиненности. Потому здесь невозможно истинное религиозное искусство, поскольку религия живет символами. И если эти символы низводятся до уровня будничного, то на этом религиозное искусство заканчивается. Как заявляет Тиллих: «Если Иисус Христос - носитель нового бытия становится деревенским учителем или коммунистическим агитатором... то из этого не может возникнуть религиозной картины. Потому что отсутствует прозрачность... и проникающая сила экспрессивного» (6, с. 185).

После выявления особенностей стилевых элементов Пауль Тиллих определяет опасности, вызываемые преобладанием какого-то одного из них. Например, преобладание экспрессивного элемента приводит к тому, что выносимая на поверхность глубина вещей может злоупотребляться в угоду не имеющей большого значения субъективности изображения. Или, например, когда разрушающая форму сила экспрессивного становится пово-

дом для ленивого или неспособного художника уклоняться от непосредственного восприятия формы. При этом забывается, что только тот, кто из разрушенной формы может создать произведение искусства, владеет формой, которую разрушает.

Огромную опасность искусству, по убеждению Тиллиха, представляет «роковое «супружество» идеалистического и натуралистического стилей, порождающих уроды, обезображивающего искусство. Здесь «натуралистический элемент сдерживает проникновение вечного в будничное или низводит его до чувственной религиозности» (5, с. 45). В свою очередь, идеалистический элемент, соединяясь с натуралистическим, побуждает приукрашивать «фасад» общественного и индивидуального бытия, которое, по сути своей, явно некрасиво. Именно в этом причина возвращения к экспрессивному элементу в стилях, начиная с 1900 года.

Тиллих утверждает, что новые экспрессивные стилевые элементы способны выразить то, что содержится в великом христианском символе — символе креста. Но в современном искусстве распятый уже не Христос, а человек, а потому это искусство в действительности отказывается от символа воскресения и родственного с ним символа славы. Так как человек, как и человечество в целом, подвержен смерти, а символ воскресения указывает на вечное. Но здесь, по мнению П. Тиллиха, у протестантизма есть возможность, какую не имеет никакая другая

религия: у него есть пафос светскости. Он любит и может в будничных явлениях находить нечто божественное. И Тиллих подчеркивает: «Было бы хорошо, если в церквах экспрессивная светскость вытеснила китч религиозных картин, ставший результатом недоброго «супружества» идеалистического и натуралистического элементов» (6, с. 180).

Последние замечания приблизили нас к пониманию Тиллихом значения и роли архитектуры, которую очень высоко ценил этот мыслитель. В частности, он считал, что у человечества еще «нет великого религиозного искусства вообще в смысле художественных творений, предназначенных для культа. Исключение составляет, пожалуй, современная церковная архитектура, подающая большие надежды. Архитектуре присуще особое воздействие на человека, так как она является не только искусством, но служит и практическим целям. Весьма вероятно, что началом возрождения религиозного искусства послужит его взаимодействие с архитектурой» (3, с. 290).

4. Архитектура в интерпретации Пауля Тиллиха

Прежде чем писать об отношении Тиллиха к архитектуре, я приведу диалог архитектора из Мегара Евпалина с его учеником Луцианом. Этот диалог передает теоретик античной архитектуры Витрувий. «Я хочу, чтобы мой храм приводил в движение людей и не оставлял их равнодуш-

ными, - говорит архитектор, - и если ты мне хочешь подражать в этом, Луциан, то изучай пространство твоего прекрасного города. Познавай его ценность для людей и пытайся найти тайну его воздействия. Многие дома остаются немymi, некоторые говорят с тобой и немногие поют» (7, с. 32). Здесь Витрувий говорит о задаче архитектуры, о том, что архитектурное произведение должно обладать способностью сообщать то, что человек должен узнавать и ощущать, созерцая его и входя в него, чтобы, как говорил Луциан, «храм приводил в движение людей и не оставлял их равнодушными». Чтобы храм обращался к человеку и говорил с ним своим специфическим языком, раскрывая свои тайны.

Фридрих Шлейермахер справедливо утверждал, что «язык... связан со знанием так, как искусство с религией» (5, с. 17). В художественной форме языка наши мысли и ощущения наилучшим образом передают реальность жизни. Архитектура тоже имеет свой язык. И она передает свою информацию с помощью свойственных ей образов и форм. При этом архитектурные формы бывают самые различные, но они тесно связаны с функциональным назначением здания. Поэтому архитектурная форма церковного здания отличается от формы здания школы, а концертного зала — от аэропорта. Но общее у них то, что они, каждый по-своему, связаны не только с материальным - функцией, но и с духовным - символом. Отразить это, сделать это волнующей

человека реальностью в соответствующей архитектурной форме - такова задача зодчества.

Именно на двойственном характере архитектуры — функции и символе, их противоречии и единстве, как и раньше философии и богословия, стилевых элементах в искусстве, о чем мы уже говорили, останавливается Тиллих. Для него архитектурно полноценное здание - это функция и одновременно символ. Понятие «символ» широко используется им не только в его богословии и философии, но и архитектуре. Тиллих указывает на древнее библейское событие, связанное с установлением символа: однажды патриарх Иаков во сне увидел небесные врата и ангелов, которые спускались и поднимались по небесной лестнице. Пробудившись, Иаков восклицает: «Истинно Господь присутствует на месте этом... И убоялся и сказал: как страшно это место! Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные. И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником... и нарек имя место тому: Вефиль... сказав... этот камень, который я поставил памятником, будет у меня домом Божиим» (Быт. 28, 16 - 22).

Этот древний рассказ сообщает о том, что происходит тогда, когда строят дом Божий — церковь. Согласно Тиллиху, «церковь — это всегда памятник и одновременно напоминание о встрече с Богом» (7, с. 108). Эта встреча представляет собой ис-

торическое событие, происходящее в пространстве и времени. И как историческое событие, оно всегда и реальное переживание. «Без проникновения в исторический характер встречи с Богом, с которой имеет дело христианская вера, - заявляет Пауль Тиллих, - здание церкви не что иное, как только сооружение функционального назначения». Отсюда следует, что церковное здание всегда должно выполнять функциональную и символическую функции. И отсюда вытекают определенные последствия такого двойственного характера архитектуры.

Согласно П. Тиллиху, двойственность архитектуры имеет отрицательные и положительные последствия. Отрицательное последствие возникает тогда, когда функциональное назначение отделяется от его символического характера и сводится только к функционализму или когда символический характер противоречит функциональному назначению объекта и разрушает чистоту его функциональной структуры. И оба эти явления происходят постоянно. Потому архитектор должен избегать и то и другое.

Вместе с тем двойственность функции и символа имеет и положительное последствие. Необходимость, связанную с функциональным назначением, сдерживают силы архаизированного традиционализма. В этом заключается одна из причин, почему среди всех видов визуального искусства архитектура проделала самый быстрый и впечатляющий прогресс,

когда в большинстве христианских стран возникли церкви, порвавшие с ложной традицией стиля и символики.

«Каждое церковное здание, - заявляет Тиллих, - подчиняется противоречию различных крайностей. Первое и самое важное - это противоречие между религиозной приверженностью (консерватизмом) и художественной правдивостью. Религиозная приверженность царя почти всегда в периоды художественного бесплодия. Тогда в церковном зодчестве безраздельно господствовала «божественная сила великой традиции», которой все подражали. Именно тогда протестанты получили в наследство немало католических зданий с их «сверхъестественным божественным опытом», несмотря на их несоответствие протестантскому культу. Но большая разница - вживаться в произведения прошедших стилей или создавать из существующей традиции новую» (6, с. 180).

Последнее предполагает наличие художественной правдивости. А она, согласно своему определению, должна отдавать соответствующую дань прошлому, но не как только бережное хранение дорогой вещи, доставшейся по наследству, а как возможность создания нового, которое всегда включает отрицание многого из отжившего старого. И если, по мнению Пауля Тиллиха, искусство должно иметь дело с нерелигиозными предметами, чтобы быть религиозным, то применительно к архитектуре это будет означать то, что честно созданный, возник-

ший из объективной необходимости стиль не должен доказывать свою особую религиозность, поскольку имеет ее в себе самом. Причем архитектору тогда не нужно жертвовать художественной правдивостью своего творчества ради его «религиозной» принадлежности. Ведь неестественное в архитектуре вызывает у людей соответствующую невосприимчивость и препятствует переживанию сверхъестественного.

То, что церковь одновременно функциональное здание и символ, по убеждению Тиллиха, вызывает «другое противоречие — противоречие между символической традицией и символической непосредственностью» (6, с. 189). Пауль Тиллих считает, что «символы... указывают на нечто, лежащее вне их самих... на реальность, которую они представляют и символизируют. Например... флаг отражает силу и власть короля или страны, которых он представляет и символизирует» (3, с. 274). Отсюда первое назначение символов - это их репрезентативность, поскольку символ «представляет нечто, чем сам он в действительности не является, но в силе и смысле чего он участвует. Это основополагающая функция каждого символа» (3, с. 275).

Каждый символ раскрывает уровень реальности, для которой несимволический язык не применим. И функция архитектуры состоит в том, чтобы раскрывать уровни реальности. Как поэзия, музыка, изобразительное искусство, архитектура имеет свои,

присущие только ей уровни реальности. Но чтобы раскрыть эти уровни, нужно раскрыть еще нечто важное: уровни души, уровни нашей внутренней реальности. Они должны соответствовать уровням внешней реальности, раскрываемой с помощью символов. «Таким образом, - делает заключение Тиллих, - каждый символ, в том числе архитектурный, имеет двойную направленность: он раскрывает реальность и раскрывает душу» (6, с. 179). И одни символы нельзя заменить другими, так как каждый из них имеет свое назначение, соответствующее своему символу. Символы умирают лишь тогда, когда изменяется ситуация, в которой они были созданы.

Тиллих выделяет основные символы, или, лучше сказать, главные символические элементы, которые присутствуют в любой христианской архитектурной символике, как, например, крест, «выражающий высшую истину христианства» (3, с. 283). Но такой вид присутствия конкретных символов, как справедливо замечает Пауль Тиллих, обусловлен временем и пространством, и многое, что раньше было символично, теперь не имеет значения, а потому требуется новая интерпретация основных символических элементов. Это, например, касается ориентации церквей на восток, проектирования круглых в плане зданий или протяженных базилик, способов размещения колокольной относительно алтаря и кафедры и т. д. Символы должны свидетельствовать сами о себе, и «са-

мым важным символом церковного здания, - считает Тиллих, и я полностью согласен с ним, - является само здание, непосредственно вызывающее определенное ощущение у людей, когда возникает издали, когда приближается, когда в него входит посетитель» (6, с. 179).

Так, например, уже в самом входе в здание церкви присутствует символизм перехода из внешнего пространства во внутреннее, из секулярного мира в пространство инобытия. Этот переход совершается в другом измерении, названном Паулем Тиллихом «измерением глубины» (6, с. 181). Здесь происходит предварительное собирание верующих из рассеяния, в котором они до этого находились, собирание из «житейской пустыни» в пространстве защищенности, что также символически указывает на великое собрание Церкви по ту сторону земного пространства и времени. Церковь приходит с западной стороны заходящего солнца, от временности и смерти. и идет навстречу дню всеобщего воскресения, после которого никогда не будет ночи. Вот почему основное движение в церковном пространстве осуществляется с запада на восток — к алтарному пространству со знаком креста.

Но Пауль Тиллих не останавливается на рассмотрении и разрешении противоречия между символической традицией и символической непосредственностью в архитектуре. Его также волнует проблема, которая актуальна для

зодчества и в наше время. Это отношение открытости и замкнутости пространства или его непрерывности и дискретности. Пауль Тиллих в дискретности и непрерывности пространства усматривает одну из важнейших особенностей современной архитектуры. Он пишет: «В последнее время в архитектуре появилась новая особенность в ее развитии - закрытость от окружающего пространства и открытость по отношению к нему. Здесь присутствует символика, которая очень понятна и одновременно обладает своей глубиной. Оба решения могут быть весьма убедительными. Многие говорят за то, чтобы размещать внутри зданий цветы, деревья, пространство, устремляющееся к бесконечному и всеобъемлющему. Но, возможно, еще больше убеждает в необходимости обеспечения замкнутости, где вселенная, так сказать, концентрируется в одной точке. Здесь ясная символика, в которой символы объяснять излишне» (6, с. 189).

«Наше глубокое понимание сакраментального и его восприятие с помощью подсознательного, - пишет Тиллих, - делает для нас возможным переживать и в протестантских церквях чудо преломленного света и лишать преобладающего господства естественный свет, то есть господства интеллекта... и геометрическая абстракция также является важным вкладом современного стиля в оптимизацию света и цвета в церквях» (6, с. 190). Именно для этого используются цветные витражи церквей.

Они не пропускают обычный солнечный свет, по Тиллиху, «свет человеческого интеллекта», в здание, а преображают его таинством красок в воспринимаемый нашими чувствами свет. Поскольку духовное существо человека непроницаемо для лучей небесного света, мы в состоянии видеть только преломленный свет.



5. Архитектура многофункциональных христианских комплексов, решения которых учитывают принципы, выдвинутые Паулем Тиллихом

В заключение хотелось бы прокомментировать архитектурные решения многофункциональных христианских комплексов, в которых удачно реализовано то, о чем писал Пауль Тиллих. В них убедительно разработаны как функция, так и символическое решение, а также даны убедительные примеры экспрессионистского выражения произведений искусств в интерьере.

5.1. Центр св. Лаврентия в Штутгарт-Роге (Германия)

Центр создан на основе группирования всех церковных помещений вокруг центрального двора, места встречи и проведения праздников (8, с. 12-13). Большие спокойные формы крыши определяют символический образ центра снаружи и оказывают влияние на внутреннее пространство ком-

плекса, так как помещения для богослужения, собраний и конференц-зал находятся под этими наклонными крышами. В то время как богослужebное помещение закрыто от внешнего мира, зал для собраний ориентирован своими большими световыми проемами на близлежащий парк и центр города, отражая транспарентность архитектурной формы.

Перед помещениями для богослужения и собраний находится полностью остекленное фойе, выполненное в виде павильона. Цокольный этаж расположен на том же уровне с северной стороны, что и прилегающий к нему парк с озером. Здесь находятся, имеющие отдельный вход, старые клубные помещения с небольшой чайной и двумя другими небольшими клубными помещениями для молодежи. В распоряжении молодежи также находится большой зал, помещение многоцелевого назначения и мастерская для художественного творчества. В то время как старое клубное помещение связано непосредственно с парком, молодежные помещения выходят на городскую улицу.

5.2. Комплекс в Мырмаки (Финляндия)

Узкий, протяженный участок находится рядом с городским вокзалом и имеет единственный парк с ландшафтом в городе. Группы помещений церковного центра образуют линейную застройку вдоль железнодорожных путей с одной стороны, а с другой — главные помещения обращены в сторону парка. Такой вытянутый план хорошо способствует использованию естественного света. Помещения функционируют в любое время дня и года при солнце и облаках различным образом. Здесь постоянно изменяется световой поток, динамически чередуется освещение, а также свет и тени. Архитектура обладает очевидным дос-



тоинством, для которого не требуются объяснения. Важнейшее содержание архитектуры — экспрессивность произведений искусства в интерьере, а также органическое единство функции и символики комплекса в целом (9, с. 152 - 153).

5.3. Комплекс в Грац-Загнице (Австрия)

Комплекс выполнен в виде легких прозрачных оболочек, отражающих своей формой содержательное и эстетическое значение того, что в них происходит (литургия, церковные праздники, забота о престарелых людях и молодежи). Взмывающие ввысь конструкции покрытия представляют собой своеобразный ланд-

шафт крыш вокруг дворика с аркадами, переходящими во входную идентификационную стелу комплекса. Конструкции начинаются с земляного вала, продолжают свое восходящее движение в виде легких материалов и наконец соединяются, мерца с серебром, с облаками и небом.



Теплого тона деревянные конструкции аркад представляют собой игру сил, распространяющих теплую атмосферу в интерьере. Интерьер церкви немногословен, но своеобразный язык несущих конструкций подчеркивает единство собирающихся на богослужение верующих. Дневной свет мягко проникает в интерьерное пространство, рассеиваясь несущими конструкциями, и затем попадает в поле внимания присутствующих. Начинаясь от бетонных опор, ветвеобразное строение деревянных конструкций завершается вверху у цветного горизонтального витража. Здесь возникают разнообразные библейские ассоциации: деревья в свете, деревья рая, дерево познания добра и

зла, дерево жизни, дерево креста. Эти архитектурные символы отражают идеалы христианства и являются предпосылкой самоидентификации верующих. Архитекторы и художники в этом комплексе создали сдержанную и одновременно выразительную символику, интегрированную в одно целое со световой динамикой помещений.

Заключение

В предложенном исследовании была предпринята попытка отразить важнейшие идеи выдающегося протестантского мыслителя XX века Пауля Тиллиха, успешно работавшего «на границе» богословия, философии, что типично для классической немецкой экзистенциалистской философии и либерального богословия.

В работе показан вклад Тиллиха и в богословско-философское осмысление искусства, в частности во взаимодействие экспрессивного, идеалистического и натуралистического элементов в нем, где первенство, совершенно справедливо, отдается экспрессивному элементу. Этот элемент Пауль Тиллих логично связывает и с символизмом в архитектуре, которой присущ и функциональный характер. Эту двойственную функционально-символическую природу архитектуры мыслитель освещает с позиции разрешения противоречия между символической традицией и символической непосредственностью в зодчестве. Большую значимость имеют рас-

суждения Пауля Тиллиха о дискретности и непрерывности архитектурного пространства, значении цвета и света в церковном зодчестве. Убедительным подтверждением этому являются архитектурные решения современных многофункциональных общественных христианских комплексов св. Лаврентия в Штутгарте (Германия), Мыырмаки (Финляндия) и Грац-Загнице (Австрия), рассмотренные в работе.

В итоге хотелось бы привести многообещающее и одновременно

окрыляющее высказывание Тиллиха: «Можно сказать, что всякая новая церковь нового стиля это попытка. Без риска неудачной попытки нет творчества. Возможно, в будущем нам укажут на многие неудавшиеся попытки, но и на необычайное, что удалось: триумф над неистинным, над непосредственностью, устрашающе консервативным. Новое церковное зодчество — это победа духа, творческого человеческого духа и одновременно заложенного в нашей немощи божественного Духа» (6, с.191).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Gieselmann, Reinhard. Entwicklungstendenzen des modernen Kirchenbaus. Die Zeitschrift «Architektur + Wettbewerbe», №115, Sept. 1983.
2. Духовное возрождение// Москва. 2000. № 1.
3. Пауль Тиллих. Избранное: Теология культуры: Пер. с англ. — М.: Юрист, 1995.
4. Ingeborg C. Henel. Philosophie und Theologie im Werk Paul Tilichs. — Frankfurt und Stuttgart, 1981.
5. Paul Tillich. Der Protestantismus als Kritik und Gestaltung. Schriften zur Theologie, 1962. ISBN 3 7715 0017 6.
6. Paul Tillich. Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur// Kunst und Kirche. 1961. № 3.
7. Paul Tillich. Auf der Grenze. Muenchen und Hamburg, 1962.
8. Evangelisches Gemeindezentrum Laurentiuskirche in Stuttgart-Rohr.- Die Zeitschrift «Architektur+Wettbewerbe, №133, 1988.
9. Edwin Heatcote and Iona Spens. Church Builders. — New York, 1997.