

Наумов Никита Вячеславович

**ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВА В ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ
КОНЦЕПЦИИ П. А. ФЛОРЕНСКОГО**

Статья раскрывает содержание типологического уровня осмысления феномена искусства в концепции П. А. Флоренского. На основании "архетипа двойственности" в религиозно-философской концепции культуры П. А. Флоренского развивается идея о двух видах искусства - средневековом и ренессансном. Автор реконструирует основные характеристики данных типов искусства и анализирует феномен перспективы в рамках представленной типологии искусства П. А. Флоренского.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/34.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 140-143. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 23/28:75

Философские науки

Статья раскрывает содержание типологического уровня осмысления феномена искусства в концепции П. А. Флоренского. На основании «архетипа двойственности» в религиозно-философской концепции культуры П. А. Флоренского развивается идея о двух видах искусства – средневековом и ренессансном. Автор реконструирует основные характеристики данных типов искусства и анализирует феномен перспективы в рамках представленной типологии искусства П. А. Флоренского.

Ключевые слова и фразы: искусство; культура; философия; религия; символизм; перспектива.

Никита Вячеславович Наумов

Кафедра русского языка и культуры речи

Южно-Российский государственный технический университет

(Новочеркасский политехнический институт)

LAsVegas@yandex.ru

**ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВА
В ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ П. А. ФЛОРЕНСКОГО[©]**

Философско-культурологическая реконструкция концепции искусства в религиозной метафизике П. А. Флоренского предполагает, по меньшей мере, два уровня исследования: онтологический и типологический. Изучая сущность искусства и его генезис (онтологический уровень) в концепции мыслителя, необходимо абстрагироваться от натуралистической, орудийно-трудоу, игровой, психоаналитической теорий, а сосредоточиться на концепции происхождения культуры и искусства, согласно которой человек создан Богом, и его умение создавать феномены культуры было получено им свыше (иудаизм, христианство, ислам). Особый интерес для нашего исследования представляет сакральная теория происхождения культуры и искусства П. А. Флоренского. Его идея о генетической связи культа и культуры коррелятивна концепциям представителей сравнительно-антропологической школы (Э. Лэнг, С. Дживонс, Г. Аллен, У. Р. Смит, Дж. Фрезер и др.). Согласно этой школе, господствующее место в религии занимает культ, и ядро религии составляют не мифы и догматы, а культовый ритуал, священнодействие, таинство. На культ наслаивается все остальное, что присуще религии, а актом обмирщения считается все, что разрушает целостность религии.

В данной статье нам представляется необходимым сосредоточиться на типологическом уровне философско-культурологического исследования искусства, который связан с разграничением П. А. Флоренским таких его форм, как средневековая и возрожденческая. Как показал современный исследователь К. В. Воденко [1], основанием данной типологии является «архетип двойственности» П. А. Флоренского. Религиозно-философская концепция культуры мыслителя порождает спецификацию проблемы типологизации культур, связанную с «архетипом двойственности», который обнаруживается, прежде всего, в антиномии «религиозная культура – нерелигиозная культура». Этот «архетип», как показал К. В. Воденко, базирующийся на специфическом понимании П. А. Флоренским антиномизма и использовании им идей мистико-гностической традиции, используется в качестве основания типологизации культур и объективируется им в концепциях «ночного» и «дневного» сознаний, акустического и визуального символизма, масляной и гравюрной живописи, прямой и обратной перспектив в искусстве и т.д. [Там же, с. 41-58].

Прежде чем перейти к исследованию типологизации искусства в концепции П. А. Флоренского, необходимо коснуться специфики его философско-культурологической теории, исходящей из разграничений средневековой и возрожденческой культур. Средневековый человек «глубоко реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающемуся лишь со своими хотениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения» [7, с. 54]. Возрожденческая культура, отождествляемая с «иллюзионизмом как деятельностью, не считающейся с реальностью» [Там же, с. 331], есть, по сути дела, ирреализм, ведущий к разложению человеческой личности. «Ведь есть в конечном итоге, – пишет П. А. Флоренский, – только два опыта мира – опыт общечеловеческий и опыт “научный”, т.е. кантовский, как есть только два отношения к жизни – внутреннее и внешнее, как есть два типа культуры – созерцательно-творческая и хищнически-механическая. Все дело сводится к выбору того или другого пути – средневековой ночи или просветительского дня культуры» [Там же, с. 55]. Дав характеристики двум восприятиям мира, отождествленным с типами культур определенных отрезков времени, мыслитель развивает мысль об их чередовании во времени.

Средневековое мировоззрение и искусство глубоко символично и реалистично. Реальное восприятие действительности является достаточно затруднительным для человека, ибо познание всегда есть в определенной мере редукция, усекающая действительность-реальность, поэтому человек не всегда свободен в построении своих натур-копий. Ему на помощь приходят специальные «органы нашего общения с реальностью», как их именует мыслитель, т.е. символы. Именно «посредством их мы соприкасаемся с тем, что было

отрезано до тех пор от нашего сознания... символы – это отверстия, пробитые в нашей субъективности» [Там же, с. 333]. Ведь для того, чтобы «получить индивидуальность вещи, незачем что-то отрицать, да и нечего отрицать» [Там же, с. 610]; так поступает средневековый человек. Для возрожденческой философии справедливо следующее: «познаем вещь – как бы вырезаем ножницами ее периферию из окружающего пространства» [Там же]. Поэтому искусство эпохи Ренессанса именуется П. А. Флоренским ирреализмом.

Мыслитель осуществляет сравнение средневекового иконописного стиля, живописи эпохи Возрождения и, наконец, гравюрного изображения периода Реформации и Нового времени. Русскую иконопись XIV-XV веков философ считает «достигнутым совершенством изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства» и с которым можно сопоставить разве что греческую скульптуру. Иконописные произведения этого периода – «чистейшие явления собственно церковного творчества» – открывали духу «светлые видения первозданной чистоты», в ориентации на которые создавались общечеловеческие каноны [6, с. 383-384]. Иконопись, по П. А. Флоренскому, есть «метафизика бытия – не отвлеченная, а конкретная, в то время как масляная живопись наиболее приспособлена передавать чувственную данность мира, а гравюра – его рассудочную схему». Иконопись же существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого. И если живописные и гравюрные, графические приемы выработались именно ввиду соответственных потребностей культуры и представляют собою сгустки соответственных исканий, образовавшиеся из духа культуры своего времени, то приемы иконописной техники определяются необходимостью выразить конкретную метафизичность мира. В иконописи не запечатлевается ничего случайного, не только эмпирически, но и метафизически случайного [Там же, с. 407].

В возрожденческой живописи П. А. Флоренский старается рассмотреть каждую деталь, извлекая из нее умонастроение эпохи, и обращает внимание на все (холст, краски, техника письма и т.д.). Холст как материал изображения свидетельствует о разрыве с ноуменальным, онтологичным, обязывающим бытием, он подчеркивает независимость творца живописного образа: «Для натуралистических образов, для изображения освободившегося от Бога и от Церкви мира, который хочет сам себе быть законом, для такого мира требуется как можно более громкого свидетельства этих образов о себе самих, как о бытии чувственном, и притом так, чтобы сами-то они были не на недвижимом камени утверждения, а на зыблущейся поверхности, наглядно выражающей зыблемость всего земного» [5, с. 578]. «Мазку хочется выйти из пределов изобразительной плоскости, перейти в прямо данные чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую – короче, имитировать образ, подменить его собою, вступить в жизнь фактором не символическим, а эмпирическим» [Там же, с. 580].

Аналогичным образом эпоха рационализма воплотила свое мироощущение в гравюре, которая «есть схема образа, построенная на основании только законов логики – тождества, противоречия, исключения третьего, – и в этом смысле имеет глубочайшую связь с немецкой философией: и там, и тут задачей служит воспостройство или дедукция схемы действительности с помощью одних только утверждений и отрицаний, лишенных как духовной, так и чувственной данности, т.е. сотворить все из ничего» [Там же]. Возрожденческое живописное искусство, как считает П. А. Флоренский, заметно диссонирует со средневековой иконописью: фресковые изображения на сырой штукатурке есть как бы способ выразить взаимопроникновение двух миров, единства плоти и духа. Стена – образ иноприродной твердыни, онтологичности. Лик на иконе, в отличие от живописи, в высшей степени одухотворен, идеалистичен, стиль письма свободен от категорий времени и пространства, свидетельствуя о прорыве в вечность. В иконописи отсутствуют возрожденческие тени или самобытное свечение вещей, но есть свидетельство явления вечного нетварного света миру.

Религиозную живопись Запада, начиная с эпохи Возрождения, П. А. Флоренский называет «сплошь художественной неправдой», которая, проповедуя на словах «близость и верность изображаемой действительности», не имела никакого касательства к той действительности, которую притязала и дерзала изображать, не считала нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т.е. знания, каков духовный мир... [Там же, с. 547]. Художники Возрождения, нисколько не связанные канонами, постоянно обращались к очень узкому кругу основных иконописных тем, хотя никто не принуждал их к тому, что показывает, насколько чувствуется художником потребность в норме. «А как мало на самом деле стесняет церковная норма», – отмечает мыслитель, апеллируя к сопоставлению древних икон на одну тему [Там же, с. 559].

Продолжением темы символического и реалистического искусства является учение П. А. Флоренского об обратной перспективе. В его работах много внимания уделяется феномену перспективы в изображении: «Перспектива в изобразительности и схематизм в словесности – последствия этого отрыва от реальности... “Точка зрения” в перспективе и есть попытка индивидуального сознания оторваться от реальности, даже от собственной своей реальности – от тела, от второго глаза...» [7, с. 331]. Понимание «перспективы» и «точки зрения» наполняется противопоставлением их какой бы то ни было истине, и они в результате эфемерного восприятия действительности признаются единственно правильными, что постулирует индивидуализм, раздробленность.

Важнейшим аспектом сопоставления иконы с другими видами изобразительных искусств является так называемая «обратная перспектива». Обратная перспектива противопоставляется «линейной» или прямой перспективе ренессансной живописи. Причем обратная перспектива мыслится отсталой по сравнению с более прогрессивной «линейной» перспективой. Однако в своих работах по системе пространственных построений изображений Б. В. Раушенбах показал, что обратная перспектива связана с некоторыми объективными законами зрительного восприятия. При этом обратная перспектива не считается прерогативой только культового искусства. В истории русской нерелигиозной живописи встречаются элементы обратной

перспективы. Важным выводом Б. В. Раушенбаха является утверждение о том, что обратная перспектива как вид зрительного восприятия доступна любому человеку, даже более свойственна нам, нежели линейная перспектива, явившаяся результатом зрительного и психологического «натаскивания». Основными признаками обратной перспективы являются: а) расхождение параллелей к линии горизонта; б) внутренний источник света, переходящий в затемнение на переднем плане; в) сокращение размеров изображения предметов по мере их приближения к переднему плану; г) симметричность и центричность композиции; д) сферическое строение изображения (основные линии дугообразны); е) отсутствие предпочтительной точки зрения; ж) наличие «композиционного креста», что свойственно древней живописи России, Византии, Европы [4].

Современный исследователь Л. В. Молчанов определяет «обратную перспективу» как «форму утверждения плоскостного изображения» [3, с. 86]. Другой исследователь – В. Н. Лазарев – также полагает, что в иконах доминирует «плоскостное начало» [2, с. 25]. Та или иная система построения изображения на плоскости является художественным эквивалентом определенной культуры, определенного мировоззрения художника. Посредством анализа различных типов изобразительной перспективы – «прямой» и «обратной» – П. А. Флоренский выделяет два противостоящих друг другу способа построения искусства и культуры. Картина мира, основанная на «прямой» перспективе, «не есть факт восприятия, а лишь – требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений» [7, с. 102]. «Прямая» перспектива проистекает от субъекта и лишена организации, через нее «передается содержание пространства, но не его организация...» [Там же, с. 85, 93].

С различными вариациями распространения прямой перспективы П. А. Флоренский связывает успехи светского, секуляризованного искусства, а в более глобальном и историческом отношении – и достижения возрожденческо-новоевропейской культуры. Эти идеи развиваются в контексте типологии культуры мыслителя. Напротив, религиозная культура, задача построения которой относится мыслителем в будущее, объективна и содержит в себе свойства не эмпирического, а духовного пространства. Происходит это как раз благодаря «обратной перспективе». Конкретные формы религиозной культуры, такие как храмовое действо, иконопись и др., раскрывают выраженный в них особый пространственно-символический образ мира, связывающий конкретные исторические реальности с соответствующим духовным опытом. Отстаивая концепцию органичности смысла и формы, укорененности этого синтеза в глубинах общечеловеческого опыта постижения духа, П. А. Флоренский, по существу, доказывал бесперспективность усилий по искусственному изобретению форм культуры, бесплодность попыток насилия над «культурным» пространством. Мыслитель считал этот принцип единства смысла и формы качественным критерием культуры и основанием ее типологизации.

Перспектива, согласно П. А. Флоренскому, возникает не в чистом искусстве и выражает по самому первоначальному своему заданию отнюдь не «живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, в... области прикладной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам» [Там же, с. 46]. Это не соответствует задачам чистой живописи, которая имеет задачей «не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники» [Там же]. Поэтому «разрушение позднеклассической, в существе своем перспективной, живописи идет с чрезвычайной быстротой, а затем с каждым веком углубляется, включительно до времени Раннего Возрождения. У мастеров Средневековья нет никакого представления о сведении линий к одной точке...» [Там же, с. 50].

Выделение П. А. Флоренским характеристик идеальных типов искусства – средневекового (символизм, целостность, соборность, активность, деятельность и др.) и ренессансного (раздробленность, индивидуализм, пассивность, интеллектуализм, схематизм, сенсуализм, иллюзионизм, поверхностность и др.) – подтверждает идею о том, что исторический анализ возникновения искусства свидетельствует о религиозных корнях духовности и культуры. У истоков любого направления в искусстве всегда стоит культ, и часто происходит отождествление культуры только с искусством. Во времена возникновения и становления христианства человек стремился всячески подчеркнуть красоту Бога и Его творений в отличие от греховной поврежденности человеческой природы. Впоследствии эстетические принципы воплотились и в обыденной жизни, появилась и светская живопись, и музыка, и архитектура и др. Иногда элементы культуры, взаимодействуя между собой, порождают самостоятельные феномены, каким, например, является религиозное искусство. Кризисные явления в современном искусстве актуализируют вопрос динамики художественной культуры, который может рассматриваться в качестве типологического уровня исследования искусства. Дело в том, что развитие искусства происходит в рамках динамических изменений всей культуры. Особые изменения в сфере искусства происходят с появлением светской культуры и гуманизма (Ренессанс), рационалистической культуры (Новое время), массовой культуры (XX век) и др.

Список литературы

1. **Воденко К. В.** Культура и наука: религиозный контекст (по работам П. А. Флоренского): монография. Новочеркасск: УПУ «Набла» ЮРГТУ (НПИ), 2008. 132 с.
2. **Лазарев В. Н.** Феодан Грек и его школа. М.: Наука, 1961. 344 с.
3. **Молчанов Л. В.** Пространство мира и пространство картины: очерки о языке живописи. М.: Наука, 1983. 375 с.
4. **Раушенбах Б. В.** Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 288 с.
5. **Флоренский П. А.** Соч.: в 4-х т. М.: Высшая школа, 1996. Т. 2. 878 с.
6. **Флоренский П. А.** Соч.: в 4-х т. М.: Высшая школа, 1999. Т. 3 (2). 850 с.
7. **Флоренский П. А.** Христианство и культура. М.: Фолио, 2001. 672 с.

PROBLEM OF ART TYPOLOGY IN P. A. FLORENSKII'S PHILOSOPHICAL-CULTUROLOGICAL CONCEPTION

Nikita Vyacheslavovich Naumov

*Department of Russian Language and Culture of Speech
South-Russian State Technical University
(Novocherkassk Polytechnic Institute)
L4sVegas@yandex.ru*

The author reveals the typological level of art phenomenon understanding in P. A. Florenskii's conception, basing on the "archetype of duality" in the religious-philosophical conception of culture by P. A. Florenskii develops the idea of two kinds of art - medieval and Renaissance, reconstructs the main characteristics of these types of art, and analyzes the phenomenon of perspective within the framework of P. A. Florenskii's art typology.

Key words and phrases: art; culture; philosophy; religion; symbolism; perspective.

УДК 94(47).084.6

Исторические науки и археология

На примере предвоенного Сталинграда показано формирование трудовых традиций коллективов советских железнодорожников. Раскрываются аспекты технической реконструкции тягового и путевого хозяйств, сделан акцент на социальных процессах, характерных не только для железных дорог Нижнего Поволжья, но и для многих сторон жизни СССР. Автор показал влияние на работу железных дорог таких явлений как милитаризация, феминизация, социалистическое соревнование, воздействие репрессивно-го аппарата власти.

Ключевые слова и фразы: железнодорожная магистраль; трудовая традиция; ведомственная периодическая печать; рационализаторство; локомотив «Серго Орджоникидзе»; рельсовый путь; социалистическое соревнование; «предельчество»; «враг народа»; репрессии; социальная активность; политизация труда.

Максим Николаевич Опалев, к.и.н.

*Кафедра «Социально-гуманитарные дисциплины»
Волжский политехнический институт (филиал)
Волгоградского государственного технического университета
opalev-erz@mail.ru*

РАЗВИТИЕ ТРУДОВЫХ ТРАДИЦИЙ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКОВ НИЖНЕГО ПОВОЛЖЬЯ В 1928-1941 ГГ. ©

Во все времена труд человека был немислим без транспорта как совокупности средств, предназначенных для перемещения людей, грузов из одного места в другое. Значительную роль в развитии всей мировой цивилизации, а также и нашего Отечества с середины XIX века и до настоящего времени играют железные дороги. Следовательно, трудовые традиции железнодорожников заслуживают внимания, поскольку железнодорожная отрасль во все времена стимулирует развитие экономики, научно-технической мысли, социальных процессов.

Весомую роль в индустриализации Советского Союза (1928-1941 гг.) играло Нижнее Поволжье, известное не только как богатый источник природных и сельскохозяйственных ресурсов, но прежде всего как место пересечения сухопутных и речных коммуникаций [39].

После Октябрьской революции и Гражданской войны страна знала Сталинград как растущий индустриальный центр. Накануне Второй мировой войны Сталинград давал 40% всех тракторов страны, третью часть качественных сталей, его деревообрабатывающие заводы снабжали крепёжным лесом шахты Донбасса, отправляли продукцию на экспорт. В 1940 г. промышленное производство Сталинградской области превысило уровень 1913 г. в 21 раз [12].

По железным дорогам региона перевозили не только продукцию местной промышленности (машины, сталь, рыбу, соль, зерно, фрукты и овощи), но и транзитные грузы (уголь, лес, руду, нефтепродукты). В Сталинграде происходила перевалка транзитных грузов с речных волжских судов на сушу и наоборот.

О том, каким путем формировалось сознание коллективов сталинградских железнодорожников в предвоенный период, можно судить не только с опорой на анализ архивных документов, но и изучая страницы периодической ведомственной печати, затрагивавшей все значимые события производственной, политической и культурной жизни работников стальных путей.