

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.14>

Беляев Дмитрий Анатольевич, Горяйнова Евгения Дмитриевна, Скрипкин Иван Николаевич
КУЛЬТУРФИЛОСОФСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА П. А. ФЛОРЕНСКОГО: КУЛЬТУРНО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье рассматривается культурфилософское определение искусства П. А. Флоренским. Отдельно анализируется философско-культурологический и религиозный смысл художественной геометрии пространства искусства, выраженной в прямой и обратной перспективе. Выявляется корреляция художественной перспективы иллюзионистской направленности искусства. Подчеркивается принципиально символическое понимание искусства, а также онтологический характер иконы как сакрального проводника в мир подлинной (божественной) реальности. Делается вывод об укорененности искусства в культуре, выступающего выразителем метафизики духовного бытия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/4/14.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(90) С. 67-70. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/4/

© **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: hist@gramota.net

ФИЛОСОФИЯ

УДК 130.2+140.8

Дата поступления рукописи: 09.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.14>

В статье рассматривается культурфилософское определение искусства П. А. Флоренским. Отдельно анализируется философско-культурологический и религиозный смысл художественной геометрии пространства искусства, выраженной в прямой и обратной перспективе. Выявляется корреляция художественной перспективы иллюзионистской направленности искусства. Подчеркивается принципиально символическое понимание искусства, а также онтологический характер иконы как сакрального проводника в мир подлинной (божественной) реальности. Делается вывод об укорененности искусства в культуре, выступающего выразителем метафизики духовного бытия.

Ключевые слова и фразы: Флоренский; философия культуры; прямая перспектива; обратная перспектива; икона; онтологичность искусства; живопись; метафизика культуры; религиозность искусства.

Беляев Дмитрий Анатольевич, к. филос. н.

Горайнова Евгения Дмитриевна

*Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского
dm.a.belyaev@gmail.com*

Скрипкин Иван Николаевич, к. пед. н.

*Липецкий казачий институт технологий и управления (филиал) Московского государственного университета технологий и управления имени К. Г. Разумовского (Первый казачий университет)
Ivan-skripkin@yandex.ru*

КУЛЬТУРФИЛОСОФСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА П. А. ФЛОРЕНСКОГО: КУЛЬТУРНО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

В современной культуре, пронизанной постмодернистскими ценностями, принципиально смещен и деконструирован фокус понимания искусства, его смысла и эстетического значения. При этом несомненно, что искусство занимает исключительно важное место в системе практик и источников ценностей духовной культуры. В русской религиозной философии категория красоты, а вместе с ней и искусство как непосредственный выразитель прекрасного имели особое, онтологическое значение. Так, П. А. Флоренскому удалось создать оригинальную культурфилософски-религиозную концепцию понимания искусства. Однако эта сторона творческого наследия отечественного мыслителя, заявляющая о нем как самобытным эстетике и культурфилософе, остается сравнительно малоизученной. Все это актуализирует исследование культурфилософски-эстетического модуса экспликации Флоренским феномена искусства, фундированного его религиозно-философским мировоззрением.

Целью работы является реконструкция теории искусства в философии Флоренского. Реализация поставленной цели предполагает решение следующих задач: во-первых, выявление культурно-мировоззренческого значения изобразительной перспективы в искусстве; во-вторых, выяснение места и духовной роли иконописи в системе художественно-изобразительных практик; в-третьих, определение смысла искусства в системе культуры в его корреляции с религиозным опытом.

Методологический инструментарий исследования обусловлен междисциплинарной тематикой работы, находящейся на стыке философии культуры, культурологии и искусствоведения. Основным методом исследования выступает философский и культурно-исторический анализ, позволяющий наиболее полно и целостно реконструировать теорию искусства в философии Флоренского. Также при рассмотрении различных типов изобразительных перспектив применяется компаративный и герменевтический методы.

Новизна исследования и авторский вклад заключаются в системной реконструкции культурфилософской теории искусства П. А. Флоренского, строящейся на культурно-философской аналитике различения художественно-изобразительных перспектив и их культурного смысла. Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов при разработке и уточнении содержания учебных курсов по философии культуры, эстетике, религиозоведению и истории культурологической мысли.

Итак, если генеалогические основания культуры Павел Александрович видит в культе, то уже наиболее отчетливая и ясная выраженность самой культуры наблюдается в искусстве. Здесь следует понимать, что эстетическое для философа не является особой, строго локализованной областью бытия, а выступает энергией, тождественной сакральной духовности [1, с. 11]. Через искусство, его геометрическую и колористическую аналитику, по мнению Флоренского, становится возможно считывание культурной матрицы и, как следствие

этого, понимание сути культуры. Именно поэтому мыслитель в своих культурфилософских воззрениях особое внимание сосредотачивает на компаративно-культурологическом рассмотрении искусства.

Первым предметом культурологической аналитики отечественного мыслителя стала условная геометрия пространства искусства, а именно организация структур его выраженности в модальности пространственно-временной мерности. При этом важно, что интерес к перспективе у Флоренского не столько собственно теоретико-искусствоведческий, сколько философско-культурологический и даже онтологический. Философ, по мнению А. В. Малафеева, пытался усмотреть в формах геометрии художественно-изобразительного пространства «глубинные онтологические смыслы» [4, с. 163]. И это обращение Флоренского к аналитике пространственной мерности в культурфилософской модальности не случайно. У мыслителя наличествует ярко выраженная идея когерентности культуры и пространства, выступающего способом конкретизации феноменальной явленности культуры. Так, в частности, А. Я. Кожурин полагает, что «вся культура представлялась Флоренскому деятельностью по организации пространства» [2]. При этом именно искусство о. Павел считает формой организации пространства, адекватной принципу «конкретной метафизики», т.к. в нем совмещается метафизически-мыслимое и физически-наглядное.

Павел Александрович указывает на особенность и отличность пространственных построений в рамках разных искусств. Например, мыслитель рассматривает разность пространственной геометрии в графике, живописи, пластике и скульптуре. В целом геометрия пространства в изобразительном искусстве организовывается двумя способами, определяющими его характер и модальность восприятия.

Первый способ – линейный. В нем элементарной единицей выраженности является линия, направленная на передачу «чистой» пространственности. Второй способ основывается на процедурах осязательного характера, связан с оперированием цветовыми точками-пятнами, определяющими линию. Он направлен на обращение к «вещному» измерению бытия.

Например, графика, по мнению Флоренского, ориентирована на выстраивание двигательного пространства, и поэтому она характеризует пространство активного отношения к миру, в котором художник сам воздействует на мир. И в этом случае он отмечает, что элементарной единицей графического пространства является жест и линия. Соответственно, графика, как справедливо отмечает А. В. Малафеев, в своей метафизической сути представляет собой линейную систему жестов [4, с. 150].

Напротив, живописное пространство в собственной основе пассивно и строится через процедуру особенного художественно-символического *осязания* мира. В живописи художник больше «показывает, как наступает на него мир» [7, с. 80]. Поэтому познание живописи осуществляется скорее через процедуры колористического прикосновения, которые остаются в сознании цветовыми пятнами.

Рассматривая конкретные культурно-исторические эпохи, Флоренский приходит к выводу о том, что в египетском искусстве господствовала горизонтальная пространственная метрика, в греческом искусстве имело место равновесие линейно-пространственной вертикали и горизонтали, наконец, в средневековом искусстве (особенно в архитектуре) доминирует вертикальная геометрия художественного пространства.

Данная семиотика пространственной формы в изобразительном искусстве экстраполируется отечественным философом на культуру и ее характерную определенность. Мыслитель полагает, что выбор того или иного способа выраженности геометрии художественного пространства является не только фактом эстетического порядка, но и существенным свидетельством о культуре в целом. В итоге философ делает вывод, что варианты пространственных построений в изобразительном искусстве выступают непосредственными репрезентантами различных мировоззренческих форм.

Также Флоренский анализирует понятие «ракурс», которое получило особенное закрепление в новоевропейском художественном сознании. Оно привносит в искусство ориентацию на субъективность и случайность, которая допускает разные «углы зрения». В этой ситуации, полагает мыслитель, происходит утрата возможности прямого говорения вещи «о себе», ее «речь» всегда опосредована «субъективной случайностью», за которой теряется понимание целостности. Здесь выражается исключительно субъективно-эмоциональное начало, лишённое «самодовлеющей истины» и «побеждающей воли» [Там же, с. 172]. Флоренский подчеркивает, что любой поворот изображаемого лица имеет онтологические основания, о которых должен помнить истинный художник [Там же, с. 174].

Безусловно, приведенная концепция геометрии художественного пространства и его когерентности культуре, в которой наблюдается конвергенция искусствоведческого, математического, философского и культурологического знаний, эвристически полезна и в известной степени оригинальна. Однако эти изыскания о. Павла явились скорее предуготовлением к его основной теме, формально-предметно находящейся в границах искусствознания, но реально оказывающейся частью религиозной культурфилософии Флоренского. Мы имеем в виду тему осмысления иконы как культурного феномена. В. И. Лукьянчиков справедливо отмечает, что иконология является некой квинтэссенцией теории православного искусства Павла Александровича [3, с. 22], но одновременно она же, в силу сопряженности иконы с пространством подлинной/должной культуры, выступает неотъемлемой частью системы культурфилософских воззрений мыслителя.

Культурфилософская аналитика иконописи проходит свое становление у отечественного мыслителя через несколько подвопросов, среди которых выделяются, во-первых, проблема символа и символичности пространства культуры и искусства; во-вторых, вопрос перспективы в изобразительном искусстве и ее отношения к выраженности культурных кодов; в-третьих, проблема адекватности понимания иконы в культуре и структуре духовного бытия.

Итак, Флоренский приходит к выводу, что все объекты искусства имеют символическую природу, как, впрочем, и культура в целом. При этом мыслитель придерживается не семиотического, а онтологического определения символа, полагая его сущностью, «энергия которой сращенная или, точнее, срастворенная

с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю» [10, с. 287]. Фактически символ оказывается «живым взаимопроникновением двух бытий» [8, с. 169] – метафизического бытия духа и дольного мира предметной материальности. Одновременно важно, что символ не только является указателем на метафизическое бытие, но и сам, будучи его носителем, «наделен хотя бы частично духовной силой обозначаемого» [3, с. 55]. Все это позволяет символу выступать медиатором, сопрягающим в себе конкретно культурный и метафизический модусы бытийности и постижения реальности. Это же сопрягается с мыслью Флоренского о двуединстве всего сущего, которое предполагает наличие у каждого явления в мире как души, так и уплотненности, вещности. Он полагал, что дух является духом только в том случае, если он находит воплощение в какой-либо вещи. Это обуславливает метафизическое, духовное содержание материально выраженного искусства.

Именно поэтому феномены искусства выступают знаками, существующими в своей конкретности, метафизической реальности. Художественные объекты изначально появляются как указатели на мир горний и существуют в семиотической системе культа. Соответственно, искусство – это наиболее яркая, заметная и эмоционально нагруженная форма внешней манифестации оснований культа. И только последующая секулярная эмансипация искусства породила феномен светского искусства.

Символичность, по Флоренскому, выступает формой своеобразной знаково-семиотической системы и особой «орфографии зрения». Ее структура выражается через язык перспективных проекций в искусстве. Проблема перспективы в искусстве, считает философ, является вопросом не искусствоведческого, а культурологического и даже метафизического порядка. В этом случае учение о перспективе оказывается опытом воспитания «*отвлеченных требований нового миропонимания*» [10, с. 68].

Вообще, сразу следует отметить, что осмысление вопроса перспективы в рамках изобразительного искусства уже в начале XX в. выходит за рамки искусствознания и становится проблемой культурфилософского порядка. Именно в этом исследовательском фокусе рассматривает феномен перспективы, например, такой известный философ культуры, как Х. Ортега-и-Гассет [5]. В частности, он усматривает культурологическую корреляцию между полицентристской структурой обратнопереспективных изображений, характерных для Средневековья, и «чистой пространственностью» прямой перспективы, свойственной новоевропейской культуре [Там же, с. 188-189].

Флоренский отмечает, что всякое изображение, вне зависимости от принципов его перспективного построения, имеет символическую природу. Оно никак не воссоздает облик подлинника и в этом смысле не является собственно копией. Любое изображение пространства на плоскости, считает о. Павел, «возможно, но не иначе, как разрушая исходную форму изображаемого» [10, с. 248]. Художник неизбежно должен приносить в жертву какие-то свойства изображаемого. Характер этих обязательных искажений опосредуется личностью мастера и духовным климатом культуры.

Следует особенно подчеркнуть, что традиции художественно-изобразительной перспективы, по мысли Павла Александровича, – это не только разновидности техники изображения, присущие определенной вехе в искусстве, но сложившийся модус мышления, мировосприятия в целом.

Переходя к культуруориентированной аналитике перспективы, Флоренский констатирует, что прямая перспектива ренессансного искусства есть форма выраженности иллюзионистического мироощущения, которое получило распространение в новоевропейской культуре [4, с. 161]. В это время художник становится творцом живописных иллюзий. Сам русский философ резко отрицательно относится к иллюзионизму, полагая, что он замыкает человека в рамках собственной субъективности, у него теряется ощущение единства «мировой реальности» и «самосознающей личности» [10, с. 341-342]. Эта ситуация порождает социально-гуманистическую и духовную трагедию, т.к. сначала приводит личность к потере связи с человечеством, а потом и с человечностью. Более того, Флоренский соотносит прямоперспективную технику изображения с научной формой мышления, которая провоцирует восприятие мира и пространства как бесформенного, однородного, что противопоставляется естественному человеческому ощущению реальности как разноместной, разнородной.

Линейная перспектива основывается на принятии пространственно-временной точки зрения художника на реальность. Место нахождения художника утверждается как абсолютное виденье и тем самым подменяет собой всю полноту бытия. Мир в этом случае оказывается тождественным моменту собственно-субъектного жизненного отношения. Соответственно, прямая перспектива в изобразительном искусстве есть доказательство, по Флоренскому, «отрыва человека от реальности» в ее целостности. Она является художественным свидетельством ложности и духовной трагичности новоевропейского культурного сознания в общем. Появившись как выражение духа Ренессанса, такая идея идеально порождает и «пафос нового человека – избавиться от всякой реальности, чтобы “хочу” законодательствовало во вновь строящейся действительности» [Там же, с. 58-59]. Именно в этом Флоренский видит то, что сейчас принято именовать «кризисом современной цивилизации». Он говорит о преобладании данной тенденции не только в сфере искусства или философии, но и в рамках широкого пространства социокультурной реальности.

Прямоперспективной и иллюзионистской возрожденческой живописи Павел Александрович противопоставляет икону, построенную на принципах обратной перспективы. Только икона преодолевает посюстороннюю тварность мира и выступает символическим подтверждением метафизических оснований бытия.

Икона – это феномен многоуровневый и разносущностный. С одной стороны, она существует в физической реальности как изукрашенная красками доска. С другой стороны, она символ духовной реальности, окно в трансцендентный мир. Флоренский особое внимание обращает на ошибочность понимания иконы как исключительно художественного феномена, лишённого трансцендентных оснований. Он, развивая платоновскую и христианскую традиции, утверждает, что икона является выражением «горнего первообраза».

Икона выступает особым, исключительным видом живописи. Она выходит за эстетические рамки своего существования, являясь одновременно и больше, и меньше того, чем она материально выражена. Больше, так как она – символ потустороннего мира, окно к Богу, а меньше, так как иконопись не стремится соответствовать правилам и законам живописи. Икона предполагает выход человека в некую реальность, не имеющую ничего общего с предметной стороной выражения самой иконы. Здесь сформулирован основополагающий онтологический принцип православной эстетики, восходящий к Иоанну Дамаскину: икона обладает благодатью ее первообраза. И Флоренский, как продолжатель эстетики иконы Иоанна Дамаскина, эксплицирует, какими путями «честь, воздаваемая образу, переходит к Первообразу» [7].

Уже сами «приемы иконописной техники определяются потребностью выразить конкретную метафизичность мира» [9, с. 173]. Икона, используя обратную перспективу, наиболее адекватно среди прочих изобразительных форм отражает мир в «его бытии», а не только в «видимости». Обратнопереспективная проекция изображения в иконе позволяет уйти от антропоцентризма к онтоцентризму, а значит, преодолеть духовную ложность. Пространство иконы представляет не подобие действительности, не иллюзию, но «символическое знаменование» ее глубокой реальности. Здесь предметы изображаются как имеющие свою собственную объективную сущность и реальность, а не как несущие в себе лишь ту ценность, которая важна субъекту восприятия. Икона, по мнению Павла Александровича, является истинным, а вместе с тем культовым и культурным символом, адресующим реципиента к изначальному духовному Абсолюту – Богу. Она есть «написанное красками Имя Божие» [Там же, с. 66], которое «всегда осознается как некоторый факт Божественной действительности» [Там же, с. 71]. В иконописи нет ничего случайного, проходящего и частного, она «есть метафизика бытия», причем не отвлеченная, а конкретная [Там же, с. 107].

Все вышесказанное позволяет Флоренскому утверждать, что икона является определенным выразителем «подлинного восприятия потустороннего» [Там же, с. 71], культовым феноменом подлинно духовной культуры, выступающим как символом реальности, так и самой реальностью.

В итоге, исходя из проведенного рассмотрения и отвечая на поставленные задачи нашего исследования, можно заключить, что изобразительная перспектива в искусстве когерентна модусу грамматики культурно-ценностного мышления, мировосприятия. Например, линейная перспектива указывает на возобладание иллюзионистских и материальных интенций в культуре, а обратная перспектива визуально-художественно маркирует устремленность к духовному, метафизическому. Икона же, как интегрально-метафизический феномен культуры и культуры, оформляет связь человека со сферой духовного бытия, что, в свою очередь, оправдывает и задает смысл существованию культуры. Наконец, само искусство определяется Флоренским как система художественно-чувственных символов-феноменов культуры, направленных на сближение с божественным Абсолютом.

Список источников

1. **Бычков В. В.** Эстетический лик бытия (умозрения Павла Флоренского). М.: Знание, 1990. 64 с.
2. **Кожурин А. Я.** Философия культуры П. А. Флоренского [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/kozhurin-aya/filosofiya-kultury-pa-florenskogo> (дата обращения: 13.01.2018).
3. **Лукьянчиков В. И.** Теория церковного искусства П. А. Флоренского. Липецк: ЛГПУ, 2004. 178 с.
4. **Малафеев А. В.** Философия культуры русского символизма (онтологический аспект): дисс. ... д. филос. н. М., 2002. 262 с.
5. **Ортега-и-Гассет Х.** О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 186-203.
6. **Преподобный Иоанн Дамаскин.** Точное изложение православной веры [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/4_16 (дата обращения: 19.01.2018).
7. **Флоренский П. А.** Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
8. **Флоренский П. А.** Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Вып. 17. С. 85-248.
9. **Флоренский П. А.** Иконостас. М.: Искусство, 1995. 254 с.
10. **Флоренский П. А.** Сочинения: в 2-х т. М.: Правда, 1990. Т. 2. У водоразделов мысли. 448 с.

CULTURAL AND PHILOSOPHICAL THEORY OF ART BY P. A. FLORENSKY: CULTURAL AND WORLDVIEW SIGNIFICANCE OF FINE ARTS PERSPECTIVE

Belyaev Dmitrii Anatol'evich, Ph. D. in Philosophy
Goryainova Evgeniya Dmitrievna

Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University
dm.a.belyaev@gmail.com

Skripkin Ivan Nikolaevich, Ph. D. in Pedagogy

Lipetsk Cossack Institute of Technology and Management (Branch)
of K. G. Razumovsky Moscow State University of Technologies and Management (the First Cossack University)
Ivan-skripkin@yandex.ru

The article considers the philosophical definition of art by P. A. Florensky. Separately, the philosophical-cultural and religious meaning of the artistic geometry of art space expressed in direct and reverse perspective is analyzed. The authors reveal the correlation of the artistic perspective of the illusionist orientation of art. The paper emphasizes the essentially symbolic understanding of art, as well as the ontological character of the icon as a sacred guide to real (divine) reality. The conclusion is drawn on the rootedness of art in culture, which is the expression of the metaphysics of spiritual being.

Key words and phrases: Florensky; philosophy of culture; direct perspective; reverse perspective; icon; ontology of art; painting; metaphysics of culture; religiosity of art.