

УДК 1(091)

*Л. В. Балабаева*

## **СИМВОЛИКА ПРЯМОЙ И ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В ТРУДАХ П. ФЛОРЕНСКОГО**

В предлагаемой статье рассматриваются некоторые аспекты философии П. А. Флоренского. Основное внимание уделяется рассуждениям мыслителя по поводу онтологических оснований символики прямой и обратной перспективы как характерных художественных инструментов изображения реальности в живописи. Автор показывает, что в представлениях философа прямая и обратная перспективы выражают противоположные представления о мире. Первая описывает мир природный, другая – мир божественный. Если целью первой является максимальная иллюзорность (полное подобие реального мира и мира картины), то в обратной перспективе цель – предельная условность и антииллюзорность (неподобие). В статье автор подводит к общему выводу П. А. Флоренского по рассматриваемой теме, согласно которому существуют два опыта мира – опыт общечеловеческий, и опыт «научный», т.е. кантовский. В первом случае речь идет о духовном опыте, об опыте постижения духовной энергии, источником которой выступает сверхчувственная реальность. Во втором случае опыт ограничивается эмпирическими рамками.

*Ключевые слова:* прямая и обратная перспектива, символ, иконопись, новоевропейская и средневековая культуры, целостная картина мира, неэвклидова геометрия.

В настоящее время очень актуальным представляется поиск возможности построения целостной научной картины мира. Наука накопила в себе невероятный объем информации, продолжает углубляться научная специализация, в контексте чего мир в представлении современного человека, даже достаточно образованного и культурного, оказывается никак не более ясным и понятным, а, напротив, все более запутанным и разъединенным.

Человечество оказалось в ситуации некоторого «Вавилонского смешения языков», когда из-за взаимного непонимания возникает страшное по своим угрозам отчуждение. А между тем культура, а, следовательно, и наука как ее важная составная часть, есть язык, призванный объединять все человечество, возвращать и полноценно питать личность как его, человечества, первооснову. А это просто невозможно вне связи с Истиной, которая, безусловно, есть, и которая всегда одна. Обо всем этом размышлял еще в начале ушедшего XX в. выдающийся русский философ П. А. Флоренский [1, с. 335].

Павел Александрович Флоренский (1882–1937) – удивительный по глубине и широте своих исследований русский христианский мыслитель. Спектр его научных интересов просто поражает. Это и физико-математические науки, и науки естественные, и гуманитарные. «Философ и священник, филолог и математик, поэт и инженер – все это совмещалось в одном человеке, причем каждая деятельность осваивалась им вполне профессионально» [2, с. 116]. По мнению академика Д. С. Лихачева «для него не существовало дробления единого знания на привычные нам разделы» [3, с. 561]. Не зря его очень часто сравнивали с Леонардо да Винчи, с Б. Паскалем. Но, как точно и ярко выразился С. Н. Булгаков, «духовным центром его личности, тем солнцем, которым освещались все его дары, было его священство» [3, 396]. Вся его жизнь – это служение. На поприще священства – служение Богу, а на поприще науки – служение Истине.

П. А. Флоренский – мыслитель, всегда исходивший из целостного взгляда на мир и неустанно созидавший эту целостную картину мира всем своим творчеством. «Целостность мышления о. Павла состоит в том, что он, соединяя вместе познавательные способности человека, пытался синтезировать возможности науки, философии и искусства в рамках универсального, ориентированного на религию, знания» [4, с. 21]. Он утверждал синтез веры и разума. Это было для него важнейшим условием познания мира. Таким

образом, наука вновь должна была обрести некую подлинность, которую, по мнению о. Павла, она утратила в Новое время.

Согласно П. А. Флоренскому, в мировоззрении Нового времени мир расплывается на множество точек и моментов времени, которые в сущности остаются изолированными и непроницаемыми друг по отношению к другу, не сообщаются, взаимно безразличны, не образуют существенных связей. Таким образом, какой-либо реальный контакт, будь то познавательный или практический, человека с окружающим миром становится невозможным. «Тощая и безжизненная, как сухая палка, торчит наука над текущими водами жизни, в горделивом самомнении торжествует над потоком. Но жизнь течет мимо нее...» [1, с. 127].

Огромный интерес в контексте указанных устремлений к целостности миропонимания Павла Александровича представляет его работа «Обратная перспектива». Это составная часть одной из итоговых фундаментальных работ мыслителя, названной им «У водоразделов мысли», которая была написана в 1922 г. Сам этот сборник автор еще именовал своей *конкретной метафизикой*. В анализируемой нами части данного сборника он исследует символику прямой и обратной перспективы как отражение онтологических оснований двух принципиально разных мировоззренческих культур – механико-рационалистической новоевропейской, с одной стороны, и созерцательно-мистической средневековой, с другой. Флоренский здесь раскрывает связь данного художественного средства с реальными законами духовного мира.

Для понимания философии Флоренского очень важно обозначить его принципиальные взгляды на мироустройство. Миры духовный и материальный, в его представлении, совмещаются друг с другом, образуя один, но двойной, двусторонний мир, и предметы в этом мире тоже двойные – в физическом мире предмет виден физическим зрением как явление, в мире духовном он же созерцается духовным зрением. Такой мир можно и нужно читать как текст, все его элементы являются значимыми, наделенными связью с высшей

истиной. При таком восприятии мира особую важность приобретает познание «грамматики» и «правил чтения» символов реальности.

В данной связи Флоренского очень интересовали и особенности художественного отображения данной целостной по своей сути реальности. Здесь внимание мыслителя привлекли такие художественные способы изображения, как прямая и обратная перспектива в живописи. Но любые инструменты какой угодно человеческой деятельности должны употребляться осмысленно. «Задачей перспективы, наряду с другими средствами искусства, может быть только известное **духовное возбуждение**, толчок, пробуждающий внимание к самой реальности. Иначе говоря, и перспектива, если она стоит чего-нибудь, должна быть **языком**, свидетельницей реальности» [1, с. 75].

Известно, что П. А. Флоренский был еще и блестящим математиком. Так вот он проделал серьезный математический анализ перспективной проблемы, а уже на его основе сделал свои философские выводы. Вообще для него было весьма характерно стремление к своеобразному синтезу философии и математики, но на совершенно иных основаниях, нежели подобные же устремления новоевропейских рационалистов. Как считает И. Акчурина, «самой важной заслугой П. А. Флоренского перед наукой XX века является... введение в систематическое использование им... новых, типологических... структур современной математики» [5, с. 104]. Флоренский опирался на положения неевклидовой (римановской) геометрии и разработал в этой области немало своего.

Каковы же внешние особенности перспективной проблемы? Наиболее существенными здесь являются следующие моменты. Параллельные прямые в ракурсе прямой перспективы сходятся в необъятной дали, и точка их схождения есть точка схода, или ухода, предметной реальности за ту черту, где кончается возможность ее эмпирического постижения. Параллельные линии в ракурсе обратной перспективы тоже сходятся в некоторой точке, но точка эта находится не в конце, а в начале визуальной линии. Поэтому она служит

символом возникновения, рождения некоторой реальности, отличающейся от реальности, представленной в первом случае [6, с. 91].

Перспективная живопись основана на определенном понятии пространства, которое было выработано новоевропейской наукой. Пространство представлялось однородным и бесконечным, распространяющимся единообразно и неограниченно во всех направлениях. «Эта унификация соответствует представлению Нового времени об универсальной математизируемости природы, которая должна схватить все в ней наличное и дать количественное описание мира в его целостности» [7, с. 185]. Флоренский же был убежден в противоположных характеристиках пространства: оно неоднородно, в разных своих точках обладает разными свойствами, оно разделено на регионы и территории. Пространственные суждения новоевропейских теоретиков он считал субъективистскими.

Наиболее наглядными примерами использования обратной перспективы служат русские иконы, написанные в XIV–XV и отчасти в XVI вв. Внимание приступающего к рассмотрению этих икон, как пишет Флоренский, обычно бывает поражено неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда изображаются предметы с плоскими гранями и прямолинейными ребрами – здания, столы, книги, собственно евангелия, с которыми изображаются Спаситель и Святители. Эти особенные соотношения, отмечает он, находятся в вопиющем противоречии с правилами линейной перспективы, и, с точки зрения этой последней, истолковываются как безграмотности рисунка [1, с. 38].

Констатируя факт радикального своеобразия средневековой иконописи, о. Павел указывал, однако, что нарушения перспективы в ней вовсе не проявляются то так, то этак, а подчинены определенной системе: «уходящие параллели *всегда* расходятся к горизонту, и притом тем заметнее, чем больше предмет, ими ограниченный» [1, с. 55–56]. Также он отмечает *разноцентричность* в изображениях: «...рисунок строится так, как если бы на

разные части его глаз смотрел, меняя свое место» [1, с. 41], то есть говорит о подвижности зрительной позиции. Другой характерной особенностью живописных приемов русских иконописцев указанного периода Флоренский отмечает своеобразное, неприемлемое для натуралистической живописи, распределение теней: «Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затененными...» [1, с. 42].

Отмечая все эти особенности, о. Павел видит в них «не случайности и не промахи мастера-примитивиста, но – художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности» [1, с. 42]. Эти нарушения правил составляют применение **сознательного** приема иконописного искусства.

Как известно, с 1918 г. Флоренский работал в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры в качестве ученого секретаря и хранителя Ризницы. Именно в это время он писал «Обратную перспективу» и «Иконостас». По роду деятельности (не говоря уже о многолетнем опыте священства) он видел много икон, имел возможность их тщательно рассмотреть, осмыслить в том числе и их художественные особенности. Так вот он отмечал в этой связи, что как раз те иконы, которые выполнены с указанными выше «нарушениями» создают у соприкасающегося с ними человека впечатление гораздо большей содержательности, выразительности, полноты. Он пишет, что «перспективные правилонарушения в иконописи – не есть терпимая слабость иконописца, а, положительная **сила** его» [1, с. 41]. Он считает отступления от привычных правил перспективы, нарушения их эстетически плодотворными, соответствующими специфике философии, которую раскрывает икона.

Кстати, Флоренский указывает на отсутствие прямой перспективы не только в русском, но и в вавилонском, древнеегипетском, китайском, древнегреческом искусствах. И это неслучайно. Автор считает, что все эти

## Гуманитарные науки

искусства сознательно отказываются от прямой перспективы (хотя теоретически она им, конечно же, известна) – «*ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности*» [1, с. 45]. Он пишет, таким образом, о религиозных основаниях бесперспективности, особенно ярко выделяя их на основе анализа древнеегипетского искусства.

Художественный прием перспективности, наоборот, характерен для отъединенного сознания, «когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика **общего** народного сознания разъедается индивидуальным рассмотрением **отдельного** лица с его **отдельной** точкою зрения в **этот** именно данный момент» [1, с. 45]. Прием этот имеет своей целью изобразить «*не истинность бытия, а правдоподобие казания*» [1, с. 45]. Кстати, Флоренский обращает внимание на тот факт, что первое появление перспективной живописи в Европе произошло в театральном искусстве, при изготовлении театральных декораций. И этот факт кажется ему совершенно неслучайным. Субъективизм в пространственных представлениях, таким образом, оказался соотнесен с иллюзионизмом, декором и обманом чувств.

Основная задача иконописца – дать в материальном духовный Первообраз. Древние художники не применяли правил перспективы не потому, что не умели, а просто не хотели их применять, считая их излишними и антихудожественными. Икона являет собою целостный мир, но мир преображенный, божественный. Пространство и время иконы внеприродны, не подчинены законам земного мира, строятся по своим определенным законам, отличным от законов реалистического искусства и нашего обыденного сознания. И чтобы показать это отличие, иконописное искусство пользуется особой системой перспективы. Сам факт применения обратной перспективы в этой связи являет собой символическое указание на другой мир. Кстати, некоторые авторы полагают, что лучше называть обратную перспективу

(учитывая характер изображаемых в этой манере объектов) *символической перспективой* [8, с. 30; 4, с. 25–26].

Корни всякого мироощущения, отображаемого искусством, нужно искать в его философии. Как пишет Флоренский, прямая перспектива в западном искусстве является художественным эквивалентом мировоззрения Леонардо Да Винчи – Декарта – Канта. Она является прямым выражением философии субъективизма, характерной для указанных мыслителей. «Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира» [1, с. 86].

Для художников эпохи Возрождения геометрия пространства являлась поистине научной проблемой, они занимались очень тщательными изысканиями по поводу того, как отобразить реальное трехмерное пространство на двухмерной плоскости, как передать глубину пространства. Русских же иконописцев все это нимало не вдохновляло. Они были воодушевлены геометрией символа. Поэтому иконописец не копирует реальный мир по тем или иным законам перспективы, а творит свой, ирреальный мир пространства иконы. Флоренский, сравнивая прямую перспективу с обратной, называет первую «хищнически-механистической», а вторую – «созерцательно-творческой».

Русскому иконописцу ближе не западный путь логического познания частного, а восточный путь внелогического созерцания общего. Его вдохновляет не столько прямой, сколько высший смысл изображаемого. «Неземная» геометрия обратной перспективы и вообще геометрические вольности русской иконы продиктованы философией горнего мира, Града Небесного, которая выше геометрических и логических частных. Не



физическая сторона изображаемого, а духовный смысл раскрываемого, не рассмотрение земного, а вознесение к горнему составляло философию древнерусской иконы.

Флоренский показал, что даже те художники, которые разрабатывали и использовали перспективный метод, иногда нарушали его правила, создавая на одном полотне фактически два разных пространства (с разными пространственными законами). Например, это Джотто, Эль Греко, Рафаэль, Дюрер. Ангелов и святых они помещали в пространство, геометрически устроенное совсем иначе, нежели человеческое. Святые явлены иначе, чем грешные человеческие существа. Как бы сквозь геометрическое пространство прорывается религиозное откровение. Отклонения от законов перспективы, таким образом, не ущербны, а плодотворны. В полностью и целиком перспективной живописи утрачивается понятие тайны. Зритель удален, а не вовлечен, отстранен, а не задает. Иконы же, особенно те из них, в которых нарушается перспектива, отражают таинство творения, вызывая благоговение [7, с. 189].

Итак, прямая и обратная перспективы выражают противоположные представления о мире. Первая описывает мир природный, другая – мир божественный. Если целью первой является максимальная иллюзорность (полное подобие реального мира и мира картины), то в обратной перспективе цель – предельная условность и антииллюзорность (неподобие).

Если первую реальность (мир видимый, природный) человек постигает *внешним* образом, то вторая (мир невидимый, божественный) дается ему как нечто *внутреннее*. В конечном итоге, пишет Флоренский, «есть 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-механистическая» [1, с. 55]. Понятно, что в первом случае речь идет о духовном опыте, об опыте постижения духовной энергии, источником которой выступает

сверхчувственная реальность. Во втором случае опыт ограничивается эмпирическими рамками.

По словам Д. С. Лихачева «имя П. А. Флоренского должно указывать путь к возрождению духовности, к той культуре, которая опирается не на самое себя, а на высшие начала жизни» [3, с. 562].

### Список литературы

1. *Флоренский П. А. У водоразделов мысли / Флоренский П. А. Христианство и культура.* – М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков : «Фолио», 2001.
2. *Моисеев В. И. Логика всеединства.* – М., 2002.
3. П. А. Флоренский: pro et contra: личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К. Г. Исупова. – СПб. : РХГИ, 1996.
4. *Бирюков Б. В., Прядко И. П. П. А. Флоренский: философско-логические идеи как средство экспликации философско-теологических воззрений // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия.* – 2011. – № 1.
5. *Акчурин И. Флоренский и наука XX века // Свободная мысль.* – 1993. – № 10.
6. *Антипенко Л. Г. П. А. Флоренский о логическом и символическом аспектах научно-философского мышления.* – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012.
7. *Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса / под ред. А. Н. Паршина, О. М. Седых.* – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013.
8. *Языкова И. К. Богословие иконы.* – М., 1995.

**БАЛАБАЕВА Лариса Васильевна** – аспирантка II курса кафедры философии, Вятский государственный университет. 610000, г. Киров, ул. Московская, 36.

E-mail: [larisapocht@yandex.ru](mailto:larisapocht@yandex.ru)