

УДК 101

© 2013 г. Н.В. Наумов

ФИЛОСОФИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА П.А.ФЛОРЕНСКОГО
И ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА

[N.V. Naumov. Philosophy of fiction creativity of P.A.Florensky
and design issues]

It is investigated the views of P.A. Florensky on problems of environmental design in the context of his philosophy of art. It is concluded that the analysis of the spatial, introduced by P.A. Florensky, laid the conceptual foundations of environmental design as a culture factor of postmodern stage. It is identified preconditions of understanding the spatial specificity to environmental design formulated by P.A. Florensky: inadvertently, cognation, isolation, unfettered and closeness. The article shows that the popular culture of modern design can be understood as the realization of the new stage through the ideas by P.A. Florensky of integrity, ornamentation, picturesque, "experience " of the space as a whole, unified and continuous protection.

Key words: culture, philosophy, creativity, art, design, space.

Сложность и неординарность развития российского дизайна во многом отличает его от западного дизайна. Если на Западе конкуренция фирм на рынке выступала основной причиной внимания к оформлению эстетически привлекательного внешнего вида промышленных изделий, то в России все было иначе. Расцвет отечественной теории и практики российского дизайна пришелся на третье десятилетие двадцатого века, когда основным заказчиком дизайнерской продукции выступало государство, и этот заказ носил скорее идеологический, нежели экономический характер.

Отметим, что среди дизайнеров присутствовали и русские художники-авангардисты, чье эстетическое кредо ориентировало последних на преодоление границ станкового искусства и преобразование жизни в художественную реальность. Кроме того, в то время в России были популярны утопические идеи У.Морриса о слиянии искусства и ремесла в свободном творческом тру-

де (только речь здесь шла уже не о ремесленном, а о промышленном труде). Все это послужило источником для создания «эстетики жизнестроения» с ее разновидностью – теорией «производственного искусства».

В процессе становления и развития отечественного дизайна можно условно выделить два этапа: первый охватывает период с 1917-1922 гг. и связан с ярко выраженной художественно-экспериментальной деятельностью в дизайне. Ее основными фигурами были представители левых направлений в жизни искусства, ставившие перед собой задачу создания предметной среды новыми художественно-символическими способами.

На втором этапе – 1923-1932 гг. – на авансцене отечественного дизайна появляются выпускники ВХУТЕМАСа, уже имеющие профессиональные навыки в области преобразования предметно-бытовой среды с учетом бытовых и производственных процессов. Наиболее востребованными стилистическими течениями в это время были конструктивизм и функционализм, для которых характерно новаторство в использовании конструкционных материалов и акцентирование соответствия функциональных процессов предметной композиции пространства.

Дизайнеры пытались унифицировать все многообразие элементов предметной среды, игнорируя культурные смыслы, лежащие вне плоскости конструктивного мышления. Машинная эра диктовала внутреннюю планировку интерьера, который, становясь все более легким, освобождался от ненужной декоративности. В число сторонников отождествления художественной и производственной деятельности входило немало видных искусствоведов: Б. Арватов, О. Брик, А. Веснин, А. Ган, Н. Тарабукин, Н. Чужак и др.

Газета «Искусство коммуны» (редакторы – О. Брик, Н. Альтман, Н. Пунин), озвучила идею о всеобщем творческом труде, который придет на смену разделению производства и искусства. В этой связи задача состояла в том, чтобы совершить переход от изображения вещей к их конструированию, деланию. Конструирование и прикладничество противопоставлялись (последнее понималось как украшение вещей и придание эстетически привлекательного вида готовым вещам). Можно обнаружить определенное сходство между отдельными высказываниями идеологов производственного искусства и идеями Платона в диалоге «Государство». В частности, рассуждения О. Брик сопоставимы с утверждением Платона о том, что в идеальном государстве нет необходимости в художниках свободных профессий. О. Брик пишет: «Сапож-

ник делает сапоги, столяр – столы. А что делает художник? Он ничего не делает. Он «творит». Неясно и подозрительно. ...Особая каста творцов-мечтателей упраздняется: в ней больше нет надобности. Погибнут художники, которые только умеют творить и где-то там «служить красоте». Есть другие художники... Они делают вполне определенное общественно полезное дело... такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами коммуны: с сапожниками, со столярами, с портными» [1, с. 34-35.].

Оживленные дискуссии в среде искусствоведов по уточнению смысла «производственное искусство» обнаружили непонимание задачи художника на производстве даже со стороны его самых горячих сторонников. Однако сверхзадача отечественного дизайна того времени – создание «революционного быта» посредством конструирования соответствующей предметной среды – требовала определения и уточнения связанных с этим круга основных теоретических понятий. В этой связи на семинарах в ИНХУКе разворачивается оживленная полемика по проблеме содержательного отличия двух понятий – конструкции и композиции. Для большинства участников обсуждения композиция – это компоновка вещи с учетом субъективного вкуса, конструкция же требует большей объективности, почти научности. Однако в этом случае практически исчезала граница между искусством и инженерным конструированием, что дало основание А. Родченко заявить, что желание заменить композицию конструкцией возникло под влиянием техники и в результате стремления уподобить искусство самым современным направлениям техники и науки. Хотя данная дискуссия не решила теоретического вопроса, тем не менее, сам факт состоявшейся дискуссии отражал и теоретически обосновывал формирующееся направление конструктивизма в дизайне и архитектуре в первой половине 1920-х гг. – Н. Ладовский, братья Веснины, К. Мельников и др.

Заметим, что многими исследователями до недавнего времени неявно признавалось, что именно творческие программы авангардистов с их культуроборческой направленностью имели в ВХУТЕМАСе решающее значение. Однако, мы согласны с О.И. Генисаретским, что это не совсем так [2]. И творчество П.А. Флоренского это подтверждает. Сразу оговоримся, что в работах П.А. Флоренского термин «дизайн» не употребляется в явном виде, поэтому идеи философа в этой области можно выявить только в результате контекстуального анализа. Дело в том, что основой осмысления дизайна в

контексте философии культуры и культурологи П.А. Флоренского является, как показал современный исследователь К.В. Воденко, реализованный мыслителем символический подход к осмыслению феноменов культуры, основанный на единении философии, науки и религии [3, 4].

Философ был в 1921 г. приглашен ректором ВХУТЕМАСа В.А. Фаворским на должность профессора, где для него была создана кафедра «Анализ пространственности в художественных произведениях». В период с 1921-1924 гг. философом был прочитан цикл лекций студентам печатно-графического факультета. Эти лекции содержали в себе немало скрытой критики в адрес сторонников «производственного искусства» и касались многих важнейших вопросов – в чем состоит цель и смысл искусства, что есть форма, конструкция и композиция и т. п. Критические размышления философа выражались как в отдельных терминологических указаниях и кратких замечаниях, так и в развернутых теоретических экскурсах. И хотя П.А. Флоренский как лектор не ставил перед собой задачу критического разбора теории «производственного искусства», однако по его ценностным интонациям мы можем определить отношение мыслителя к различным творческим программам и концепциям 20-х гг. В основной работе философа «Анализ пространственности...» можно выделить две основные критические линии: первая связана с авторским пониманием структуры художественного произведения, вторая вытекает из его общего взгляда на природу искусства. Остановимся подробнее на втором моменте. По мнению философа, «цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность... переорганизовать пространство» [5], выводя его, тем самым, на высший уровень целостности. Именно произведениям искусства свойственен такой уровень целостности.

В рамках развития эстетической терминологии П.А. Флоренский разбирает этимологическое содержание термина «целое». Результат анализа автор зафиксировал схематично, соответственно известной типологии причин у Аристотеля: «верх» иерархической вертикали совпадает с действующей причиной (причиной в обычном смысле слова), «низ» отождествляется с конечной причиной (функцией, целью), «начало» горизонтали (ось времени) совпадает с причиной формальной (идеей, формой), в то время как «конец» - с материальной причи-

ной (субстратом, материалом). Точка пересечения осей символизирует «целое», способное быть теперь смыслом и целью, действием и его предметом.

Для П.А. Флоренского понятие «художественная целостность» антропоцентрично и многозначно. Он сравнивает представление целостности в различных языках: в русском языке целостность – это целомудрие, неповрежденность (внутренняя и внешняя) и даже красота (значение конечной причины); для древнегреческого целостность выступает как уравновешенность, совершенная гармония внешнего и внутреннего, как здоровье (значение действующей причины); в латинском целостность понимается как полнота (значение материальной причины); для семитских языков целостность – это законченность, формальное совершенство (значение формальной причины).

Все эти совместно взятые причины определяют художественную целостность, по Аристотелю, как энтелехию, где целостность выступает как онтологический аспект целого, т.е. его целостность, однако рассматриваемая как сущность, но не качество. Автором проводится мысль о самоцельности и самоценности произведения искусства, в антроподицее им же оправдывается бытие искусства и культуры. Такое понимание целого лежит в основе оценок П.А. Флоренского современных ему художественных направлений, при этом он различает производственную и смыслосовершенствующую точки зрения на искусство, используя в этом случае уже упомянутую нами типологию Аристотеля.

П.А. Флоренский придает новый смысл пониманию производничества. Для философа производственной точкой зрения на искусство является такая, которая бы объясняла создание произведения, опираясь на особенности как самого материала, так и приемов его обработки. Другими словами, речь идет о материальных и действующих причинах произведения. Однако сам философ объясняет возникновение произведения из его смысла и цели, хотя материал и техника также учитываются П.А. Флоренским в числе причин, определяющих жизнь художественного произведения.

Для мыслителя искусство есть, прежде всего, «...деятельность по целям – не только как техника вообще, но гораздо в большей степени». И это вполне объяснимо, поскольку искусство не вынуждается житейской необходимостью, да и цели оно ставит себе само, основываясь на собственном понимании смысла своего существования. Может показаться, что П.А. Флоренский придерживается одного из вариантов «эстетики целесообразности», распространенной в

20–е годы. В частности, на этом настаивает Е.В. Сидорина [6]. Однако согласиться с этим мы не можем, поскольку в этом случае эстетическая направленность философа иная: если у производственников целесообразность понимается в материально–технологическом плане как техническая функциональность, то у П.А. Флоренского она рассматривается в ценностном отношении как смысло–совершительная (ценность – это сразу цель и смысл).

Отношение П.А. Флоренского к дизайну проявляется не только в его скрытой критике «производственного искусства». Философ формулирует три условия для успешности творческого процесса в искусстве. Во-первых, для того, чтобы в душе проснулись «глубинные силы нашего существа», требуется отойти от привычек и условностей обычной повседневной жизни. Во-вторых, для ограждения и защиты творческого пространства необходима «уединяющая рама», способная создать условия для звучания «вещих голосов души» и проявлений «тайных сил природы». Все это способствует творческому союзу последних с силами личности. Наконец, в-третьих, стихийное развитие этого творческого союза вовлекает человека в особое состояние, далекое от повседневности, и «наступает ощущение тока игры, тока новой жизни в образе другого, схватываемого авторского я или воображаемых действующих лиц. Между всеми участниками этой творческой психодрамы складывается замкнутый контур творческой, символически структурированной энергии. Между ними происходит обмен энергосимволами, творческими импульсами – с той или иной ценностной означенностью, например катарсической, миметической, инновационнопроектной или какой-то иной. Именно эта энергия и приводит работу претворения повседневного я в творящее и образное претворение» [2].

В результате возникает состояние жизненной творческой оправданности художественного творчества у участников данного процесса, выступающее основой для совместного предстояния перед создаваемым образом. П.А. Флоренский акцентирует внимание на новизне этого состояния собранности, которое инициирует сродность, общность еще пока неизвестных друг другу людей.

Итак, автор относит к условиям реализации художественного творчества непреднамеренность, сродность, обособленность, нестесненность и сомкнутость. Нам представляется, что именно эти условия выступают в качестве предпосылок понимания пространственности, связанной с современными представлениями о средовом дизайне. Помимо критики производственного искусства и фор-

мулирования предварительных условий понимания пространственности в среде дизайне, П.А. Флоренский подробно исследует художественное пространство и среду, выявляя отличия в двух типах пространства и связывая их с существованием двух методов организации художественного пространства – графичностью и живописностью. Для автора художественной сущностью предмета искусства является строение или формы его пространства. Анализ пространственности, данный П.А. Флоренским в ряде лекций для слушателей ВХУТЕМАСа, заложил, на наш взгляд, концептуальные основы дизайна среды, характерного для современного постиндустриального общества. Как известно, пространство и среда выступают категориями проектной культуры дизайна. Трактовка категории «пространство», предложенная П.А. Флоренским в работах по «пространствопониманию» в изобразительном искусстве, в значительной степени, на наш взгляд, предвосхищает развитие средового дизайна в архитектуре и дизайне. Остановимся на этом подробнее.

Согласно П.А. Флоренскому, организовать (представить) действительность возможно только посредством категорий «пространство», «среда», «вещи». «Вопрос о пространстве, – утверждает П.А. Флоренский в «Обратной перспективе», – есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, – в миропонимании вообще» [7, с. 102]. Принципиально важную роль для автора в понимании содержательного концепта пространственности играет понятие «пространствопонимание». Философ употребляет данный термин в онтологическом смысле во фрагменте «Значение пространственности», где пишет: «миропонимание – пространствопонимание» [7, с. 272].

По мнению О.И. Генисаретского, речь идет о важнейшем значении понимающего отношения к действительности, при котором способность понимания связывается с пространством как своим условием, предметом и средством деятельности. В данном случае «мир» в термине «миропонимание» употребляется не в смысле природы или космоса, и не в естественнонаучном смысле, а как «целость», как то последнее «целое», что еще доступно нашему разумному пониманию. Эта связь понимания и целостности не случайна, поскольку именно целостность сознания является условием превращения понимания в способность. Другими словами, по П.А. Флоренскому, любое понимание основано на пространствопонимании, поскольку понять – значит понять в каком-то пространстве либо посредством пространства.

Кроме установки на зрительно–образное постижение различных пространственно–целостных явлений, здесь также присутствует представление о пространстве как подлинно ценностным и истинно сущим, поскольку пространствопонимание обращается к целостным образам. Благодаря этому оно связано с ценностным, аксиологическим толкованием пространственности. Можно согласиться с О.И. Генисаретским, утверждавшим, что «пространствопонимание и основанные на нем творческие концепции способствовали пониманию культуры как духовной среды жизни человечества и инициировали развитие средового дизайна» [2]. Действительно, современная трактовка пространства и среды в средовом дизайне в определенной степени коррелируется с представлениями философа по этому вопросу. Художественное пространство, замечает П.А. Флоренский, «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само – своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение» [2]. Он различает три, не совпадающие между собой, понятия пространства: геометрическое (абстрактное), физическое и физиологическое пространства. В последнем соединяются зрительное, слуховое и осязательное пространства, которые, в свою очередь, также имеют еще более тонкие подразделения.

П.А. Флоренский выделяет такие важные характеристики пространства как первичность, непрерывность, пустотность и беспредметность. В отличие от пространства, среды – это осязаемое, «материализованное», наблюдаемое и непрерывное содержание пространства. Вещи (предметы) П.А. Флоренским характеризуются как точечные, дискретные и материальные объекты, содержащиеся в среде.

Предметы, представленные как «сгустки бытия», «подлежащие своим законам и потому имеющие каждый свою форму», довлеют над пространством, в котором они размещены, и потому не способны располагаться «в ракурсах заранее распределенной перспективы». В теории П.А. Флоренского выделяются соответственно дизайну и изобразительному искусству два типа пространства – статическое и динамическое, определяемые через соотношения с вещью (предметом).

Для статического пространства характерно определение предмета формобразующими началами с самого начала, а сам творческий акт организует от-

ношения, при которых наблюдается доминирование определенности объема над потенциальной подвижностью массы. Что касается динамического пространства, то там реализуются иные процессы - массы организуются средовой стихией в одно целое, не стремясь обособиться в отдельные предметы. По Флоренскому, основой динамичного пространства выступает среда, которая характерна для живописных произведений.

Как замечает И.В. Смекалов, «если живописец воплощает среду в картине, опираясь на визуальный, психологический контексты, то дизайнер, формируя реальную среду, синтезирует не только их, но ещё и деятельностный контекст, декларирует комплексность существования человека и его окружения. Качественные характеристики вещи, объекта или явления, их образ в средовом дизайне существенно зависят от соответствующего средового окружения» [8].

Хотя П.А. Флоренский нигде на страницах своих работ не употребляет термин «дизайн», однако именно о нем идет речь, по нашему мнению, когда философ анализирует «образные способности сознания» человека, раскрывающие различные аспекты проектного мышления. Эти способности включают в себя графичное смотрение, характерное для «космически-пустотного» статичного пространства, и осязательно-живописное видение, присущее динамичному средовому пространству.

Отметим, что рассуждая о живописности или графичности, мы не имеем в виду сам материал исполнения, а ведем речь о методе формообразования. При использовании метода графичности предмет, понимаемый как замкнутое и ограниченное образование, включается в «пустотное» пространство. В этом случае графичности свойственно стремление к статичности, симметрии, определенности границ, здесь реализуется тенденция к замкнутости формы и плоскостности.

Что же касается метода живописности, то здесь предмет включается в средовое пространство, которое формирует целостность организации, поскольку ни предмет, ни среда не существуют друг без друга. Живописность потенциально имеет тенденцию к глубинности, «целостному единству», и в то же время к асимметрии, вариантности, «незакреплённости» границ. Она реализуется как синтез светового пластического и цветового взаимодействия компонентов средового пространства.

Как методы организации художественного пространства, живописность и графичность вполне соотносятся с этапами эволюционного развития проектной идеологии – предметным дизайном и дизайном среды. В случае, когда дизайн ориентирован на создание отдельного предмета, мы имеем дело с графичной тенденцией, в то время как живописная тенденция, которую так обстоятельно анализировал П.А. Флоренский в работе «Анализ пространственности.....», скорее характерна для дизайна среды.

По-видимому, мы можем условно провести корреляцию между графичной и живописной тенденциями с одной стороны, и эпохой модерн и постмодерн – с другой. В самом деле, если в проектировании функционализма, характерного для эпохи модерн, выразилась, в основном, тенденция графичности, то в эпоху Постмодерна идеологией проектирования становится именно живописность.

Действительно, средовой дизайн реализуется через преобладание живописности с ее целостностью, динамичностью, пластичностью, световыми и цветовыми свойствами объектов и структур. Именно средовой характер дизайна в совокупности с технологическим развитием реализуют возможности создания целостной среды, которой присуща образная, художественная выразительность, а характерное в живописи понимание пространства как цельной и непрерывной среды также имеет место быть и в дизайне среды.

Подведем некоторые итоги нашему анализу. Анализ пространственности, осуществленный П.А. Флоренским, заложил, на наш взгляд, концептуальные основы дизайна среды как культуuroобразующего фактора постмодернистского этапа. Им были сформулированы предварительные условия понимания пространственности, характерные для средового дизайна: непреднамеренность, сродность, обособленность, нестесненность и сомкнутость.

Трактовка категории «пространство», предложенная П.А. Флоренским в работах по «пространствопониманию» в изобразительном искусстве, в значительной степени предвосхищает развитие средового дизайна в архитектуре и дизайне. Принципиально важную роль для автора в понимании пространственности играет понятие «пространствопонимание», когда способность понимания связывается с пространством как своим условием, предметом и средством деятельности. Представление о пространстве как подлинно ценностным и истинно сущим выводит философа на ценностное, аксиологическое толкование пространственности, что коррелируется с современной

трактовкой пространства и среды в средовом дизайне. Введение философом в структуру анализа пространственности содержательного концепта «среда» и его обстоятельный анализ теоретически подготовил почву в дальнейшем для использования дефиниции «среда» в качестве одной из основных проектно-эстетических категорий современной постмодернистской культуры.

Востребованные проектной культурой современности средовые характеристики дизайна по существу могут быть поняты как реализация на новом этапе таких идей П.А. Флоренского как целостность (понимаемая как онтологический аспект целого, сущность), орнаментальность, живописность, «переживание» пространства как цельной, единой и непрерывной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цит. по: Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.
2. *Генисаретский О.И.* Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский П., свящ. Исследования по теории искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://coollib.com/b/177217/read#t1> (дата обращения: 27.08.2013 г.).
3. *Воденко К.В.* Павел Флоренский о соотношении философии и религии // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2005. №3 (18). С.17-19.
4. *Воденко К.В.* Соотношение религии и науки в культуре XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11). Ч. II. С. 47-51.
5. *Флоренский П., свящ.* Анализ пространственности (и времени) в художественно–изобразительных произведениях искусства // Флоренский П., свящ. Исследования по теории искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://coollib.com/b/177217/read#t1> (дата обращения: 27.08.2013 г.).
6. *Сидорина Е.В.* Еще раз об эстетике целесообразности // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. М., 1980.

7. *Флоренский П.А.* Собр. соч.: в 2-х тт. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990.
8. *Смекалов И.В.* Роль живописи в проектной культуре средового дизайна: автореферат дис. канд. искусствоведения. М., 2009.

REFERENCES

1. Cited: Khan-Magomedov S.O. Pioneers of Soviet design. M., 1995.
2. *Genisaretsky O.I.* Spatiality and aesthetics in iconology priest P. Florensky // P. Florensky, Fr. Research on the theory of art. Articles and research on the history and philosophy of art and archeology [electronic resource]. Mode of access: <http://coollib.com/b/177217/read#t1> (date accessed: 27.08.2013)
3. *Vodenko K.V.* P. Florensky the relationship between philosophy and religion // Humanities and socio-economic sciences. 2005. No 3 (18).
4. *Vodenko K.V.* Ratio of religion and science in the culture of the twentieth century // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice. 2011. No 5 (11).
5. *Florensky P.* Analysis of the spatial (and time) in Fine Art and works of art // P. Florensky Research on the theory of art. Articles and research on the history and philosophy of art and archeology [electronic resource]. Mode of access: <http://coollib.com/b/177217/read#t1> (date access: 27.08.2013)
6. *Sidorina E.V.* Once again about the aesthetics feasibility // Design, function, artistic image in the design. M., 1980.
7. *Florensky P.A.* Selections: 2 vols. Vol. 2. M., 1990.
8. *Smekalov I.V.* The role of art in the design culture of environmental design: autoref dis. candidate of arts. Moscow, 2009.

***Ростовский государственный
строительный университет.***

г. Ростов-на-Дону, Россия

12 декабря 2013 г.