

Пространство и символ

(рецепция на философията на пространството на Павел Флоренски)

Галин Пенев ПЕНЕВ

Гл.ас. в секция „Култура, естетика, ценности“, Институт по философия и социология –
БАН

galin_penev@abv.bg

Резюме

Текстът е рецепция на анализите на пространствената символика у Павел Флоренски. Всяко изобразително пространство, било абстрактно или конкретно, е в широк смисъл символно пространство, доколкото е „реалност, която предава енергии на друга реалност“. Случването на този символен трансфер е „пропадането“ на пространството на творбата, за да се прояви пространството в творбата, което според Флоренски е единственият вход в художественото съдържание. Новата геометрия открива нова пространствена образност, въвеждайки нагледа на кривината в своя пространствен синтаксис. Това нововъведение прекроява правилата за организация на пространството, с което възвръща на изкуството присъщата му сила да създава пространствени построения, независими от Евклидовите схеми. Ако въобще изкуството има нещо общо с действителността, то е усилието му да вмести силовите ѝ взаимодействия в една пространствена конфигурация.

Символният характер на пространството проличава в революционните преходи от един към друг пространствен център: от геоцентризъм към хелиоцентризъм, и оттам към модерна елиптична вселена. Това което съм се опитал да акцентирам по тази линия, е значението на онзи пространствен център, в който „тоталността на феномените“, осмислящи човешкия живот, намира онтологично оправдание.

От Анаксимандровия апейрон, през Urgrund на Бьоме, до периехтонтологията на Ясперс намираме различни пространствени метафори на онтологичното. Безпределно, праоснова или всеобхващащо са философски спекулации, основани на пространствени интуиции. Класическият дебат относно природата на пространството, обаче, си остава фокусиран върху въпроса: Кое е първично: пространството или онова, което го изпълва? При отговора му Нютън заема позиция в защита на абсолютния характер на пространството, което го довежда пред прага на теологията, а Лайбниц свежда пространството до отношения между телата или техните обеми. В хода на дебата се поставят много епистемологични въпроси, които според някои изследователи подготвят почвата за Кантовата философия на

пространството. Такъв е въпросът за логическия статус на представите ни за пространство, който назрява в този дебат.

1. Пространството: от натурфилософията до естетиката.

Кристофър Гарнет в „Кантовата философия на пространството“ проследява дебата между Нютън, представляван от Кларк, и Лайбниц с оглед на Кантовото откритие на пространството за естетиката. Нютън приписва на геометрията метода на природознанието, доколкото нейните обобщения са основани също върху наблюдението на отделните неща. Той обаче съзнава, че не може да обоснове необходимостта на пространството, изхождайки от индукцията, тъй като винаги може да се намерят експериментални данни, които да противоречат на индуктивните обобщения на опита. Самата индукция не допуска отделянето на пространството от нещата, и предполага, че откритието на нови закони на природата може да доведе до откритие на нови пространства. Въпреки това за нас е *очевидно*, според Нютън, че пространството е неизменно по природа, тъй като то е условие за изменчивостта като медиум на движението на телата. Затова вероятното изменение на законите на механиката по никакъв начин не засяга това фундаментално качество на пространството. Същевременно позоваването на понятия при обяснението на природата на пространството довежда до противоречия, които ще посочим по-долу. От друга страна, за да мислим едно безкрайно пространство трябва да приемем, или че има едно извънсветово празно пространство или, че масата е също количествено безкрайна. Последното клони към пантеизъм. Но това противоречи на изходните интуиции на Нютън, че пространството е Божествен *sensorium* или несътворена рамка на творението. Всъщност една метафора на провидението, тъй като за него само Бог знае всички възможни движения на телата във вселената (Garnett 1939: 17-18). Абсолютното пространство е свойство на абсолютното битие. В този пункт контрааргументът на Лайбниц е, че ако абсолютното пространство е свойство на Бог, а ограничените пространства са свойствени за телата, то имаме достатъчно основание да заключим, че тялото е свойствено за Бог.

След като става ясно, че индуктивният метод ни осигурява понятие само за едно крайно пространство, ни остава да се позоваваме на понятия на разума, за да обосновем неговата безкрайност. За тази цел Кларк се опира на понятието за неизменност на пространството. За да има изменение в природата на пространството, първо, то трябва да е делимо така, че след като отделим една част от него да я противопоставим на останалите части. Това обаче е немислимо, тъй като пространството е и принцип и термин на делението. Ние можем да мислим само фиктивно или математически делението му, доколкото между частите му няма нищо, но физически делимо то не може да бъде, тъй като между частите му се вместива самото делимо. Затова в отговор на въпроса „делимо ли е пространството?“ Кларк първо твърди, че е делимо до безкрайност, доколкото подлежи на аналитични процедури. Щом изменението на частите на пространството, според Нютън, би означавало „движението им извън себе си“, то частите на пространството имат „неизменен ред“ (Garnett 1939:21). При опит за дефиниране на неговата природа се достига до противоречие, то е фиктивно делимо

и актуално неделимо, което води до въпроса „Какъв е логическият статус на пространството?“. У Кларк, заключава Гарнет, отговорът е щрихиран и вече можем да извлечем качествата на пространството чрез „пряко съзерцание“ на самата му даденост, а не опирайки се на понятия. До този тип «валидна генерализация» основана на съзерцание на самото нещо, достига и Нютън. Само в схващането му такова каквото е, имаме данни за него, то не е уловимо за дискурса.

Според Гарнет от „прякото съзерцание“ у Кларк до Кантовото *Anschauung* има една крачка, понеже около 1770г., Кант разграничава представите, които подлежат на концептуален анализ от такива, които са прости интуиции, лежащи в основата на геометричните истини. Така Кант заменя Нютоновият свят на пространството, което принадлежи на самите неща, с пространството отделено от последователността на явленията. То вече не принадлежи на самите неща, а е условие за възможността на архитектурата на явленията на опита. Сходно с Декартовата *res extensa* остава физико-математическото понятие за пространство, което Кант не отрича, но все пак то се лишава от смисловата и целева природа, тъй като е сведено до механични взаимовръзки.

От друга страна, почвата за чистия наглед се подготвя от теорията на Лайбниц за идеалния характер на пространството. Той го определя като абстракция на отношенията между обемите на телата. Когато силите на една субстанция са приведени в движение никакви свойства за нея не произтичат от това движение, следователно, всички характеристики на нейното движение са нещо външно на нейната природа и не принадлежат на някаква друга субстанция. Качествата и отношенията на материалните субекти са реални, докато мястото им и пространството са абстракции от техните отношение, т.е. са идеални. Смисълът на този тип абстракции е допускането за абсолютен покой, което може да има само субективни основания (Garnett 1939: 59-63).

В заключение на дебата между Нютън и Лайбниц Гарнет извежда „два типа включване“, които поражда объркване у двамата теоретици. Първо, след като Бог е Всеприсъстващ следва Той да е в пространството, а не то в Него. Това води дотам, че абсолютното битие е в пространството: *логическо включване* на субстанцията в нейното свойство. Тук не се прави онтологическа разлика между творец и творение. Второ, Лайбниц мисли пространството като свойство на телата, което води дотам, че телата се движат в собствените си свойства, т.е. в себе си, а не извън себе си. Това объркване Гарнет нарича *физическо включване*.

Гарнет обобщава Кантовото учение за пространството в четири аргумента:

1. Пространството е дадено преди всеки акт на възприятие на обектите на сетивата. То е коекстензивно на възприеманите сетивни данни в опита за външни предмети. Чрез пространствената репрезентация обектите на опита имат всеки свое място, различно от нашето място на субекти на репрезентация. Към това можем да добавим, че чрез него ние имаме предметите като екстензивни цялости, а не като сетивни знаци за обекти (опровержение на сенсуализма).

2. Пространството е необходима за самия опит а priori репрезентация, която лежи в основата (свръхсетивна) на външните явления. Вторият аргумент се състои в това, че не можем да мислим пространството без обекти, и обектите без пространство. Каквото и да си представяме мисленето ни е обусловено от пространствената репрезентация. Затова Вайхингер го нарича «релативно необходимо». Друг е въпросът дали конкретно то е Евклидово: тримерно, плоско и хомогенно?
3. Пространството е чист наглед, затова не може да бъде схванато чрез анализа. Не можем да подведем множество ограничени пространства под понятие за триизмерност, тъй като обратното не е в сила: триизмерността не е равнозначна на пространственост. Последната може да се установи само от чистия наглед.
4. Ако не би имало «безграничност в прогресията на интуицията» в чистия наглед, не би бил възможен никакъв принцип на безкрайност върху понятието за отношения. Тъй като към всяка една част от пространството има възможност да се добави по-голяма от нея ние имаме пространството като безкрайна величина. Същевременно *всичко* това е наша репрезентация, което означава, че го имаме *дадено* като цяло. В един акт на съзнанието, Кант защитава, е дадена «съзерцателната безкрайност на пространството» (Garnett 1939: 192). В този аргумент, в който се представя единството на тоталност и безкрайност в един акт, може да спекулираме по посока на актуалната безкрайност у Кантор. Известно е че на тази основа, опространствяването на идеята която превъзхожда себе си, се формира теорията на символа у Флоренски.
5. Кант потвърждава интуитивната природа на пространството с аргумента, че не можем да имаме понятие за репрезентация, която включва в себе си всички възможни («безкрайно число») репрезентации. Това може да имаме само като а priori интуиция.

В прочита на Гарнет независимостта на пространството от сетивните възприятия „осигурява отговор на въпроса как умът може, във възприятието, да познава независимото реално“ (Garnett 1939:204). Всъщност това е определение на горепосоченото в първия аргумент свойство „коекстензивност“. Той счита, че учението за а priori нагледа за пространство поддържа една реалистка теория на възприятието у Кант, доколкото *отделя* сферата на субективните условия от една реалност на обектите на възприятията намиращи се извън нас. По този начин у Гарнет пространството се оказва критерии за реалност, което го обвързва с Кантовото Dasein (опространствените сто талера). Можем да попитаме дали това отделяне е фиктивно, в ума, или актуално, сред самите неща. То е медиум на ума, явленията на опита, и външноположеността на самите неща, който парира набезите на сенсуализма .Въпреки усилията на Гарнет в своя прочит да умали двойствеността, пространството у Кант е парадоксално, и отсам чистия интелектуален синтез «аз мисля», и отвъд него сред самите неща. Но независимостта за която Гарнет говори е, в крайна сметка, отделяне на пространството от самите неща осъществено в ума, а не в реалността.

Друг аргумент за неговата отделеност от материята са несъвпадащите двойници в огледалната симетрия, аргумент, който обаче Кант не ползва в трансценденталната си естетика. Допускането че пространството е отделено от материята означава, че то притежава определено свойство, тъй като ако няма свойство няма и самостоятелно битие. В модерната геометрия такова свойство на пространството е кривината.

2. Павел Флоренски: от философия на геометрията до естетиката

2.1. Пространство и действителност

За да не се превърне действителността в континуитет на едно консистентно и непротиворечиво пространство, което е унифициращо, Флоренски посочва, че действителността е дискретно множество, чието многообразие е предопределено от направленията, в които се разкрива конкретен порядък на явления. Неща, среда и пространство са само мисловни същности, които са заменими в случай, че по-подходящи от тях представят по-точно порядъка на явленията в конкретно направление от действителността. Понятието за пространство трябва да предава реални силови центрове организиращи всяко от направленията в действителността. Донякъде такъв подход е близък на теоретико-познавателния плурализъм на Хусерл, тъй като също се основава на Римановото многообразно пространство, т.е. пространство на контингентите.

Действителността се разпада на относително обособени единства, които Флоренски нарича „кръгове на подобия“, предполагащи разнородни, дори противоположни по структура пространства (Флоренски 2013: 11). Понятиите схеми трябва да са гъвкави построения, които ни представят действителността в определена степен на приближеност до самите неща. Те могат да бъдат изцяло заменени от други по-подходящи в подходящо време.

Понятието не може да съществува извън неговата актуалност или съгласуването му с време-пространствените явления, защото то не е предмет, а логическа изразна форма на предмета. Въпреки че още в първия фрагмент от „Анализ на пространствеността и времето в художествените изобразителни произведения“ Флоренски посочва, че пространството не е реална, а мисловна същност, служеща за символично описание на действителността (заедно с нещата и средата) той все пак настоява, че то е репрезентация на реални сили в нея. Понятията служат за „аналитично продължение“ на описанието на онези реалности, чиято пространственост не може да бъде онагледена. Неонагледима пространственост не е оксиморон, доколкото в новата геометрия 4-,5- или n -мерните пространства се представят като аналитично разширение на онагледимото тримерно пространство (например хиперсферата). Пространствените прекъсвания създават не просто един мозаичен модел на действителността, но и несходни по своята организация региони на действителността.

2.2. Основи на Кантово-Евклидовото пространство

Съзнанието тълкувано в духа на Декартовската култура у Кант, разбира се, е непространствено, но същевременно е лоно на пространствеността, което опосредява отношението между двете субстанции, *res extensa* и *res cogitans*. Кант признава съществуването на физико-математическото пространство на своето време, което не се извежда по пътя на трансценденталната дедукция, но въпреки това само в чистия наглед можем да имаме пространствеността като тоталност и безкрайност. От една страна, в чистия наглед се съхранява абсолютния характер на Нютоновата метафизика на пространството, от друга, обектите на възприятията се оказват в едно пространство откъснато от смислово-целевата сфера на съзнанието (чистият интелектуален синтез «Аз мисля»). Оттук пространството на реалната вещь остава само механичното, за което могат да говорят единствено релационистките теории.

Според Флоренски учението на Кант за чистите форми на сетивността всъщност има предвид едно конкретно пространство – Евклидовото. Какви са основанията на Флоренски да приравнява чистия наглед към Евклидовото пространство?

Цялото изложение, в което бе представена философията на пространството у Кант в нейното зараждане, трябва да ни отговори всъщност на един въпрос: «Какво е нагледно в самия чист наглед?». Ако има нещо нагледно в самия чист наглед, то самото трябва да има свое собствено пространство. За да е чиста формата на сетивността трябва да е геометрически наглед. Следователно, чистият наглед е геометрически наглед, който предсъществува спрямо явленията на опита и по този начин става тяхна предадена схема. От друга страна, той е пространствена схема, която се наслажда върху перцептивното пространство, съставено от зрителни, осезателни, слухови и вкусови нагледи. Аргументът на Кант, че пространството е чист наглед казваше, че не можем да мислим другояче когнитивния статус на «репрезентацията на всички възможни репрезентации», т.е. условието за представимост. Уловката тук е допускането за хомогенен характер на *всички възможни репрезентации*. Последната формулировка означава, че репрезентации, които не са били все още, са иманентни потенци на чистия наглед. Предполага се, че репрезентациите са възможни тогава, когато са в пространство обусловено от чистия наглед. Оттук невъзможни са пространствените репрезентации, които не са предшествани от чистия наглед, т.е. тези които са основани на непосредствените данни на съзнанието като *зрително-осезателните* представи за съществуването на предмети.

Ако приемем позитивно съдържание на всички възможни репрезентации, тогава трябва да кажем, че чистия наглед дава многообразие на интуицията неподводимо под понятие, т.е. чистия наглед е символ за пространство, или символна форма.

Именно Евклидовото пространство е «безкрайна прогресия на интуицията» или безкрайна величина. Именно на него Гарнет приписва реалност в теорията на възприятието и по този начин го превръща в еталон на пространствеността. Такова разбиране за реалното на

пространството би наложило континуитет в действителността, чиято структура ще стане безкрайно, плоско, хомогенно, изотропно и еднозначно по вертикала и хоризонтала и въобще във всички направления, пространство. Флоренски се противопоставя на Евклидово-Кантовото пространство чрез философията на новата геометрия, която разработва в «Анализ на пространствеността», «Лекции по перспектива», «Иконостас», «Пространство и време», «Абсолютността на пространството». Той нарича Евклидовото пространство «цензура на съжденията на възприятия», която води до изкривяване на опита и подмяна на непосредствените данни на съзнанието. С две думи, вместо да вярвам на собствените си очи, следвам сляпо предвзети схеми на пространство. Да представим безкрайната прогресия на чистия наглед можем чрез математически символи за актуална безкрайност, но да онагледим – само ако приемем сходящите линии към чезнеща в далечината точка. В «Обратната перспектива»(1919) той посочва, че линейната перспектива е условие за възможността на формата и размерите на нещата вместили в нея, по подобие на Кантовото пространство. Флоренски настоява, че Евклидово-Кантовото пространство окончателно се лишава от нагледността основана на опита, и откъсва познанието за света от конкретното и непосредственото му наблюдение (Флоренски 2013: 223). Схематизмът на пространството, от друга страна, поставя на мястото на античният $\alpha\epsilon\sigma\tau\epsilon\sigma\acute{\iota}\varsigma$ естетическия опит на Новото време. Последното, според Хайдегер е една от причините за края на изкуството: митипоетичното заглушено от рефлексивния субективизъм. Обобщавайки тази тенденция Кант-Евклидовото пространство се оказва антихудожествено, налагайки «цензура» върху жизнените пространства в художественото творчество. За Флоренски изкуството може без маниера, чувството, фигурата, но изгубвайки своеобразното си пространствено построение, то се разпада на външни един спрямо друг елементи.

Следващият въпрос е: в какво отношение са чистият наглед и усещанията и възприятията? Ако последните се организират въз основа на специфичната си насоченост в едно психофизиологично пространство, чието основно свойство е различната вместиимост (на впечатления) в различни места („топогенност“ по Хелмхолц), те трябва да изгледат различията си с оглед на предшестваща опита схема. Самите зрително и осезателно пространства имат различна архитектоника.

Ако чистият наглед има отношение към нещо друго, на което е наглед, а именно пространствеността той е Евклидов наглед, а ако няма отношение към друго е самодостатъчен наглед на себе си. Друг е въпросът дали чистият наглед без понятие е сляп. Чистият наглед като Евклидов геометрически образ споделя следните пространствени характеристики: безкрайност, плоскост, хомогенност, изотропност и еднозначност. Да мислим едно пространство безкрайно означава, че към най-големия в него обем можем да добавим друг какъвто и да е по големина. Плоско е тогава, когато мярката за изкривяване в него е равна на нула, което трябва да важи за всеки отделен случай. Когато в едно пространство всяко произволно взето място е заменимо от всяко друго, тогава то е хомогенно. Която и да е част от него да вземем, независимо от големината и координатите,

ще бъде еднаква на всяка друга по свойство на повърхнината. Изотропността е същото това безразличие в характеристиките на пространството, но по отношение на направлениата в него. Във всяко едно направление в него, както и по хоризонтала и вертикала, движението е еднозначно определено. Когато няма значение дали се движим от точка А към В или обратно, това е еднозначност, в противен случай се говори за биполярност. А униполярност имаме когато при всяка едно преминаване на посоките имаме различно значение. Когато са налице прекъсвания в праволинейното движение, тогава пространството може да е безкрайно, но пределно, и обратно, да е безпределно и крайно, като в кръгово движение около колона.

Ако приемем, че е Евклидов наглед, чистият наглед не може да е условие за възможността на неевклидовата геометрия, чиито геометрични образи не се съгласуват с изброените характеристики. Един от любимите примери на Флоренски за такова пространство е зърнистостта. В него формата на повърхнината зависи от големината на участъка, който разглеждаме от тази повърхнина. Ако вземем голям отрязък от повърхнината няма да забележим разнородност в нея, но при малки отрязъци ще се натъкнем на разнообразие от форми (Флоренски 2013: 226). Друг пример е анизотропното пространство на кристалите. За Флоренски споменатите геометрични образи не са обусловени от някаква нагледност съществуваща преди реалните време-пространствени явления, а представят силовите центрове организиращи тази образност. Към онова, което явленията явяват, принадлежи специфичен пространствен строеж. Ако явленията на опита не ни предават силови центрове в действителността, то тогава нашите пространствени репрезентации, нямат нищо общо с действителността. Докато не стане ясно на какво са явления феномените у Кант, не може да се приеме, че има основания за реалистка теория на възприятието у него, както твърди Гарнет.

Онова което ни дават непосредствените данни на съзнанието е съвсем различно от евклидовото. Такъв тип е психофизиологическото пространство. Първо, то е крайно, ограничено от праговете на усетливост, анизотропно и хетерогенно или дискретно в направлениата си. Неговата вместимост, както споменахме е различна, то се свива и разширява в зависимост от разстоянието и интензитета на преживяванията. Онова което е общо с линейната перспектива в него е, че вместимостта му в близък план е по-голяма, отколкото в далечен. И разбира се, то е антропоцентрично пространство, чиито крайни граници се налагат от поносимото въздействие върху сетивото, отвъд които граници сетивото колабира.

Чистият наглед по дефиниция трябва да обхваща всяка възможна репрезентация, но въпреки това той не е *δύναμις*, силата която организира пространството във възможните репрезентации. Гносеологията на Флоренски не се раздвоява между рецептивност и спонтанност, а се опира на разбирането за пасивна активност. Той я обяснява с физическата метафора „силово поле“ и „възприемчивост към него“. Нещата се явяват дотолкова, доколкото ние сме възприемчиви към действието на техните силови центрове.

Флоренски критикува постановката „възможен опит“ поради допускането в нея на една алтернатива на конкретния опит, която *подменя актуалността с фиктивността*. Няма друг опит освен настоящия, в който субектът на познание е опространствен. „Възможен опит“ допуска развъплътеност на аза и виртуална кинестезия. Да се представи възможен опит, означава зрителното пространство да се мисли като безпределно. Предел на зрителния лъч е предметът на зрението. Мисленото продължение на зрителния лъч отвъд пределите, в които той се сдобива с предмета, ни отправя към пространство без обитатели. У Флоренски възможният опит е мислим само като продължение на изпращаните от очите праволинейни зрителни лъчи отвъд актуалния опит, като проекция на вече придобитите сетивни данни. Както знаем в проекцията се съхраняват пропорционалните съотношения между елементите, но се разширява разстоянието помежду им върху възприемащата повърхност. Очакваното във възможния опит, различно от проекцията на конкретните данни, остава напълно неопределено.

У Флоренски проекцията е един от начините да се унищожи символното пространство. Нещо е символ когато става „реалност, която носи енергиите на друга реалност“ (Флоренский 2000: 306). Когато съотношения и пропорции се пренасят релевантно от една на друга повърхност, те възпроизвеждат единствено *плоскостни* изображения, като се изменя големината на образа. Проекцията се изгражда върху праволинейност при преминаване от една върху друга плоскост без да внася деформации в изображението. Според Флоренски проекцията на едно изображение върху купол обезсмисля работата на архитекта, тъй като плоскостното изображение, което се проектира върху купола създава свой пространствен двойник – също плоскостно изображение. По този начин проекцията отнема пространствената символика на купола (Флоренский 2000: 302). Същото може да се види върху новите керамични съдове, изображението, върху които е врязваща се плоскост в овала на съда.

Неевклидовата образност е резултат от геометричното съждение на възприятието. Под „съждение на възприятието“ Флоренски има предвид опита върху непосредствените данни на съзнанието, но не в смисъл на рефлексия като наблюдение на ума при продуциране на идеи, а като пасивност оставяща нещата на самите себе си. Изразът се употребява за да се разграничи от съждения въз основа на геометрични правила ръководещи опитните данни. На същата основа – съждението на възприятието – се опира и естетическата оценка, само че в първия случай се търсят общите правила за организация на абстрактно пространство, а във втория, особеното в конкретните пространствени построения. Централната перспектива е враждебна на съждението на възприятието, тъй като подменя осезателния характер на гледането, опипването на предмета от зрителните лъчи, с праволинейност на зрителния конус. Зрителното пространство построено върху съжденията на възприятията се организира в движението на тялото, а не застива втрещено в чезнеща в хоризонта точка. Само при движение зрението улавя онези страни на предмета, които най-пълно го представят (Флоренски 2013: 65). Кинестезията определя различни модуляции в

изпъкналостите или вдлъбнатините в зрителното пространство, например, ако тялото е в позиции легнало или надолу с главата. Затова най-малко трябва да се каже, че зрителното пространство е анизотропно, различно в направленията си.

В централната линейна перспектива, напротив, се представят два геометрични обекта: 1) зрителните лъчи като геометрична праволинейност и 2) техните проекции на геометрически тела. Поради това линейната перспектива не е основана върху съждение на възприятие, а върху съждение за два *правилни* геометрични обекта. При това положение изображението на другия, неговото тяло е в мрежа на „пространствен код“ (Панофски), и в тази оптика не би могъл да стане *alter ego* по пътя на аналогизиращата презентация на Хусерл. В линейната перспектива липсва съзнанието, че аз виждам, тъй като в нея един обект (екстериоризация на зрението) проектира снопове праволинейност върху всички други обекти.

Затова не е възможна конвергенция между линейна перспектива и перцептивно пространство. За Флоренски Кант е безспорно прав, че не можем да мислим тялото без пространство, но по отношение на тезата за предсъществуването му спрямо данните на опита той греши. Самото човешко тяло е сложна пространствена структура, в коятогоре/долу, ляво/дясно, отпред/отзад, вертикала/хоризонтала, профил/фас са изцяло униполярни (с многократна промяна в значението спрямо посоките). Всяко движение в което и да е от тези направления е както многозначно определено при еднократно преминаване, така и при повторно преминаване, поради промяна в двигателните усилия (умора). Показателно за Флоренски е, че движението на тялото около себе си изпитва съпротива на силово поле, когато се извършва отляво-надясно, а отдясно-наляво не (Флоренски 2014: 242). Склонността на теоретичното познание да уравнива тази многозначност (униполярност) на перцептивното пространство чрез приближаването ѝ към праволинейност е признак за схоластическо мислене в лошия смисъл на думата.

2.3.Хорографският синтаксис в теорията на Флоренски: крива, направление (ориентация), цялост.

По повод на изследването на византийската иконография Николета Исар въвежда терминът хорография подходящ за „описание на кръговото движение като основен принцип в организацията на Византийското сакрално пространство“(Lidov 2016: 3). По повод на философия на пространството у Флоренски аз го вземам в общата му употреба на «пространствоописание». Изследванията на Флоренски в областта на философия на пространството и естетиката задълбочават разбирането, че Византийската иконография е същностно свързана с пространството. Ориентацията, която възприема изобразителното пространство на иконата, е към оприсъствяване на образа. Центърът, който организира пространството във вид на «йеротопия» (Лидов) е Култът.

Още от самото заглавие „Анализ на пространствеността“, а не пространството, става ясно, че ще се говори за типове пространства. Авторът различава следните два рода: нагледно и

абстрактно, които съответно включват: първото - психо-физиологическото, и т.нар. „пълно видимо“ пространство, а вторият род – физическо и геометрическо. Тук под „пълно видимо“ се разбира сумата от индивидуалните пространствени репрезентации, с които всеки разполага (Флоренский 2000: 328). За обосноваване на понятието пространственост, най-съществено за Флоренски се оказва развитието на новата геометрия, особено след Гаус и Риман.

Според Флоренски главното което постулира новата геометрия е, че силовото поле определя геометрическите нагледни или образи. Този постулат той извежда от изказване на Бернхард Риман, в което математикът твърди, че основание за дискретното многообразие в геометрията трябва да се търси в действащите и свързващи сили на *реалното* в пространството (Флоренски 2013: 33-34). Оттук следва, че геометрическите образи са зависими от наблюденията върху средата. Пространството се структурира според свойствата на обитателите си. Ако говорим за една геометрия откъсната от опита определението на правата линия като най-краткото разстояние между две точки върху плоскост е неизменен еталон за праволинейност. Такава геометрия на чистия наглед не построява елементите си върху физически нагледни. Но геометрията на пространствено-времените явления не може да се впише в рамките на неизменните еталони в чистия наглед, тъй като тя организира пространството върху силовите полета. В такъв случай тя определя своите елементи в съответствие със свойствата, които конкретната среда диктува. Затова новата геометрия след Гаус и Риман, вече не се опира на чиста нагледност, която е отделена от пространствено-времените явления, а разгръща своята схематична образност в наблюдението над тях. Като уточнение към това Флоренски посочва как правата линия на Евклид не може да се открие никъде в движението на телата в реална среда, нито в светлинните лъчи, които се разсейват, нито в кристалите, нито в зрението и осезанието.

На второ място твърдението на Флоренски показва, че ние нямаме мярка за най-кратко разстояние и не знаем какво означава тя, докато не я приведем към вложеното усилие за преодоляване на пространството. Но тогава не се ли оказва тук, че критерият за мярка в геометрията е обоснован в термините на психофизиологическото. Това би било така ако геометрията не извлича резултати за своите специфични цели и език от приложенията си към емпиричното знание. Най-късото разстояние между две точки може да бъде изпълнено с различни усилия в зависимост от средата, която се преодолява. Именно това позоваване на „формата“ на средата става повод за въвеждане на чисто геометричното понятие за кривина.

За Флоренски понятието за права линия у Евклид е лишено от смисъл, тъй като то няма конкретна употреба в действителността: „Правата не е предмет, а наше понятие за действителността. И ако не можем да разкрием конкретното съдържание на това понятие, то обемът на употребата му е равен на нула и такова понятие няма.“ (Флоренски 2013: 16). Зрителното пространство не познава геометрически евклидовата права линия. Наблюдава се, че погледът в полезрението на степта се изкривява отдясно-наляво, а не чертае прави

линии. Самото наименование поле-зрение, говори за характера на това изкривяване на линията (полеви). Затова в „Лекции по перспектива“ поради несъответствието им със зрителното пространство Флоренски нарича геометричните заключения на Евклид „прежде-временни“. Същото се отнася и ако трябва да изградим в осезателното ни пространство права линия. Първо трябва да имаме предвид, че ако опитаме да построим пространството на една празна стая, първо, само зрително, после само осезателно, ще забележим, че общите ни представи ще се различават значително при първия и при втория начин. Всъщност ще построим две различни пространства. Изменението на посоката на погледа ще изменя и перспективата, а при осезанието пространството ще е резултат от сумата на посоките, които ще поемем при двигателните си усилия. При сравняването на двете пространствени репрезентации няма да има нищо общо. Тук става дума за два типа пространство.

Анализът на понятието за крива прекроява изцяло пространството в геометрията. За Флоренски той е фундаментален анализ на пространството, който има значими херменевтични последствия. Както подчертава Генисаретски в анализа на Флоренски става ясно че „миропонимание е пространствопонимание“, извод който следва пряко от изследователската програма заложен в текста „Значението на пространствеността“. Там Флоренски заявява: „разбирането за света е разбиране за пространството“ (Флоренски 2013: 218). Различните направления в изследването на действителността разкриват различни пространствени построения, и ние след като определим направлението трябва да разкрием и неговия смисъл. От това какво е направлението ни в пространството зависи какъв регион от действителността ще ни се открие. Този принцип на относителността е широко прилаган в различни сфери на културата от Флоренски. Можем да говорим за електромагнитно и гравитационно силово поле, но още и за зрително, осезателно, слухово, социално, естетическо и психологическо силово поле. Всички те се разкриват като различни пространствени направления в действителността.

Дискретността е единственият подход към действителността като цяло, неотчитането ѝ води до плоскостта на неизменната общозадължителност на хомогенното време-пространство. Понятието за направление обезпечава дискретността. Ако поставим един равнинен триъгълник върху изкривена повърхнина, то за приемащите за еталон изотропното и хомогенно пространство, всички страни на триъгълника биха се оказали изкривени. Техният еталон е едно от направленията в пространството, което бихме могли да изберем. Но мисленето на триъгълника в особеността на кривината на повърхнината ще го признае за правилно построен, и въпреки че сумата от ъглите му ще бъде по-голяма или по-малка от тази на равнинния триъгълник, неговите страни също ще са построен по правилото за права линия. А особеността на кривината на пространството се изчислява върху представата за вместимост несвиваема материя разстлана върху повърхността на триъгълника. Оттук този, който няма понятие за сферичен абсцес ще обяви изкривяването в повърхнината за неправомерно, за да спази неизменния си еталон за плоскостта. Той ще

забележи само изкривен триъгълник, но не и пространството му. Приложението на това понятие към естетиката ни казва, че образите на художествеността са „само знаци на тези гънки и въобще изкривявания заедно с областите на подхождане към тези места. Дейтeлят на културата поставя пътни знаци, прокарва граници, и накрая очертава най-кратките пътища в това пространство заедно със системите от линии на равни усилия, изопотенциалите“ (Флоренски 2013: 44).

Дискретност на действителността означава, че в пространството се въвежда многообразието на качества и свойства на средата или синтеза на геометрични понятия и физически нагледни. В новата геометрия терминът многообразие е въведен от Б. Риман, то означава многомерност на дължини, страни, ъгли или въобще величини в геометрията. За мярка на кривина на пространството служи вместимостта на неразширимо вещество на квадратна площ, която съответната фигура заема. При изкривяване на пространството изменението във величината на ъглите и страните на фигурата варира в зависимост от намаляването или увеличаването на вместимостта спрямо тази на плоскостна фигура (Флоренский 2000: 347).

Но какво общо има геометричното пространство с естетиката? Пространството е дотолкова значимо за естетиката, доколкото то е тайната на сетивността или невидимото във видимото. Изходна интуиция за Флоренски е, че в изкуството повече от всякъде другадe действителността е представена като пространство (Флоренски 2013: 18). Но често ние не забелязваме спецификата на естетическото пространство в една картина, тъй като сме предубедени към него поради издигането в еталон на предвзети геометрични схеми. Според него в рисунъка на художника е вложена определена крива, която ни представя направлението в пространството, което той избира. Живописното пространство е целостта на взаимодействията между различните образи на обособяване в него: цветове, форми, линии. Целостта в него е специфичната модификация или деформация която всяка обособеност в художествената творба претърпява следствие на взаимодействието на образите на обособяване един с друг в нея. Пространството в творбата е оцелостяващото силово поле, без което единичните форми биха се разпръснали в механични външни един на друг елементи. Естетическото се появява тогава, когато пространството на творбата отстъпва пред пространството в творбата: „В края на краищата изкуството се свежда до организация на пространството, до някакво съзнателно изкривяване на пространството по тази или друга схема“ (Флоренский 2000: 350). Всъщност у Флоренски пространствеността е метафора за духовното в изкуството. То е онзи „невидим шев“, който свързва нещата в цялостна картина и едновременност на „образите на обособяване“, която се схваща в един акт на съзнанието.

Многообразието което Риман въвежда в геометричката образност се състои от „образи на обособяване“ (Риман), контингентни пространства, които са множества сами предполагащи обусловеност от пространственост. Пространството е навсякъде където има външно разположение било на чувства, мисли или усещания. Общо взето то става „условие за

възможността на многообразието“ (Флоренски 2013: 41), чрез което можем да говорим за зрително, слухово, осезателно или термично пространство. В *Лекции по перспектива* „топлите тонове“ в живописата се обясняват като наслаждане на термичното към зрителното пространство. Също така пространственото построение в живописата може да е музикално или скулптурно. Всеки образ на обособяване, в прочита на Флоренски, е силов център със свойственото му изкривяване на пространството. Така както магнитът изкривява праволинейното движение на къс желязо, който преминава през силовото му поле, всеки рисунък или мазка привличат към себе си възприемчивото към тях зрително поле. Оттук графичния рисунък, в основата на който е линията представя движението и построява двигателно пространство, докато мазките в живописата – осезателно. Основна черта на графиката, освен контурът и плоскостта, е насичането на пространството, което извежда движението на преден план. С това тя е по-близо до скулптурата, а живописата до пластиката. В зрението се обединяват двете, двигателното и осезателното усилие, за да се доведат възприятията до образа (Флоренски 2013: 65). Застинало в неподвижност зрението скоро загубва всяка представа за предмета, разпадайки се на едностранчивости. Едва съгласувано с движение зрителното поле се разширява за да обхване целостта на предмета.

Линията и точката са композиционни схеми на пространствена символика в „Иконостас“. Там Флоренски определя гравюрата (линията) като разсъдъчно изкуство свойствено на протестанството, докато маслената мазка (точката) се опитва да се превърне от символична в емпирична реалност като напусне чрез релефа си живописното и навлезе в реалното пространство. Това можем да видим в цветните модерни дрехи на скулптурите на мадони (Флоренски 1994: 81).

Чрез своите анализи Флоренски възвръща на творбата нейната сила да е независимо от нас пространствено построение, което има своите основания в или против притеглящите сили на света. Той освобождава изкуството от илюзионизма на рефлексивния субективизъм свел творбата до естетическия опит, откъснат от силовите полета на действителността. Ако кривината в пространството е формалната причина на рисунъка, силовото поле е материалната причина в него. Флоренски посочва че нямаме достатъчни основания да различаваме силата на магнитното поле от привличащата сила на красотата спрямо онези, които са възприемчиви към нея.

Общото правило е, че изкривяване на пространството е налично само в случаите когато обектът на възприятие (рисунъка на художника) е *възприемчив* към конкретно силов поле. В живописата образите, които възприемаме изкривяват пространството по начин, който съответства на силите, към които са възприемчиви. Всяка деформация в образа е следствие от силово въздействие съответстващо на разположението на рисунъка на художника към конкретно силов поле. За да представи конфигурация на силовите центрове пространството трябва да притежава вместимост, т. е. „трябва да вмества в себе си реални сили.“ (Флоренски 2013: 42). Не само в изкуството, но и в историческото познание, съгласно Гадамер, ние имаме работа не просто със значения, а със значения-сили (Гадамер 1994: 51).

В очертаната по-горе реалистка естетическа парадигма на Флоренски изкуството представлява проявление на пространствения строеж на различни направления в действителността, а средствата на художника са приспособени към силовите центрове заложи в направлението, което се избира. При това изобразителното пространство е съгъстеност на тези силови центрове и усилие да бъдат вместени в една конфигурация, която Флоренски уподобява на „матрица поставена под канавата“. Този подход разкрива конструкцията на творбата – опорна точка на композицията.

Съществено за естетиката е набеязаното у Флоренски наслагване на две пространства в творбата. Първото е резултат на художествения замисъл, в който е вложена формообразуващата цел. С него се съобразяват „производствените условия“, които удачно или не толкова се поддават на формообразуващата цел. Второто е гореспоменатото пространство на реалните силови центрове. При срещата на двете трябва да приемем, че понякога зад замисленото пространство (композицията) се очертават контурите на реалното пространство оформено от силовите центрове в него.

Основните категории в синтаксиса на пространството у Флоренски: дискретност, цялост, направление, кривина, силов център, са приложими към една реалистка естетика, в която възприятието е функция от възможното въздействие на обектите върху нас и нашето въздействие върху обектите. Предшественик на такава теория на възприятието е Бергсон.

2.4. Двойствената природа на художественото в пространството. Първообразът.

Линейно и точково конструиране в изкуството, както споменахме, съответстват на графика и живопис, което не означава, че между тях няма преминаване едно в друго, но взети като правила на пространствения синтаксис те се разграничават отчетливо. Докато конструктивен елемент на графиката е линията тя по-умело овладява пространството, а пропуска вътрешното в изображението. Живописът се насочва към овладяване на вътрешното, присъщите на предмета индивидуални свойства, но за сметка на това отслабва пространствените му връзки. Нарасналата индивидуалност на обитателите и отслабените контури размиват вътрешното единство на пространството. Флоренски твърди, че графиката се опитва да овладее индивидуално присъщото като изобразява обемите на фигурата, но въпреки това представя преди всичко отношението им към външното обкръжение. Живописът разлива вещество върху пространството и така го представя като среда, или като разпръснати из него частици.

За Панофски също така е безусловно реципрочното отношение между пространството и неговите обитатели. Колкото повече се разширяват пространствените обеми в творбата и се намалява размера на обитателите му, толкова по-нереално става изображението. Показателно е, че във фреската „Одисей в царството на мъртвите“ от света се създава едно химерично място чрез поглъщане на миниатюрните човешки фигури от обкръжаващо монументално и нереално пространство (Панофский 2004: 50). Последният художник на

Ренесанса Тинторето също създава подобен ефект. Неговото пространство поглъща индивидуалните фигури и им придава вид на безплътни сенки.

В „Анализ на пространствеността“ Флоренски посочва две единства определящи построяването на художественото пространство. Първото е композиционното единство на изобразителните средства, второто – смисълът на изобразимото, единството на конструкцията на творбата. Всяка композиция се изгражда върху първосхема на организацията на пространството в творбата: у Рубенс – диагоналят, в иконата – вертикалата. Благодарение на двойствеността на художествената форма, която намираме в разграничението между двете единства, ние не приписваме на предмета на изображението телесен вид. Става ясно че художественият предмет е нещо различно от изразните средства обединени в композицията.

Художникът избира онази страна на предмета, която най-изчерпателно представя неговата цялост и смисъл. В този избор той се води от конструктивното единство на предмета. Конструкцията е принцип на действителността в произведението, а композицията е резултат изцяло на начина, по който художникът вижда действителността. Различни композиции могат да изразяват една и съща конструкция, и обратното, различни конструкции да се представят в един тип композиция. Възможно е въпреки композиционните прилики да има различен предметен смисъл в художествените творби. Такова състояние наблюдаваме по времето, когато християнското изкуство търси изразни средства за своите истини. Сред катакомбните изображения Грабар посочва сходства между композициите на релефи върху саркофази с митологически, от една страна, и християнски, от друга, теми (Grabar 1968: 64).

Между композиция и конструкция може да има различни несъответствия, например, когато твърде строго организирания сюжет на творбата оказва насилие върху предметния смисъл на изобразяваното. Обратното се случва в натурализма, изискванията на художника се съобразяват с изискванията на действителността. Цели се едностранчива обективност, която да заличи рамката на естетическата изолация на изображението, с което да се постигне не единство на композицията, а самата вещ. Ефектът от това намерение е противоположен, вместо самата вещ, се представят оптичните субективни условия на възприятието: бликове, деформации на предметите в далечина. Не може еднозначно да се оцени последствието за художествения образ от налагането на сходящите към една чезнеца в далечината точка линии, но по-късно Аверинцев ще повтори мисълта на Флоренски: „не се изобразява самата вещ, а предизвиканото от нея оптическо следствие, отражението в окото на наблюдателя“ (Аверинцев 2004: 51). След като начинът на изразяване на художника се приема за напълно условен следваща стъпка на натурализма е изходът от композицията с цел да остане самата конструкция. Тогава мястото на художника заема инженерът. Съгласно Флоренски крайният натурализъм е подстъп към техниката, а изолирането на определена функция на вещта създава машината. Когато целта на художника става навлизането в реалното пространство и предизвикването на определени

силови центрове чрез изображението, тогава той постъпва като маг. Неговото произведение тогава се превръща в магическа машина, пример за такава според Флоренски са агитационният и рекламният плакати (Флоренски 2013: 89). Целта на магическата машина е да организира по такъв начин перцептивното пространство на реципиента, че да го застави да извърши внушаваните действия.

Едва в уравнивяването на двете единства се постига *целостта* на художествената форма. В *Лекции по перспектива* Флоренски извежда етимологията на „цельный“ от старогръцкото „καλος“, което освен красота, означава здраве, съразмерност, хармоничност, като показва как ние формулираме представите си за цялост. Цялост може да е единичното, отделната ябълка, но не и кошницата с ябълки, тъй като нямаме величината за нейната завършеност. Целостта е естетическо понятие, тъй като се основава на нашите представи за завършеност на предмета. Ако гледаме дърво без корона, разбираме че нещо не достига за неговата завършеност, затова целостта не е нищо по-различно от форма. За органичния свят имаме морфология, в която всяко тяло има вид и величина, която е норма на строежа му. За пространствения строеж на молекулите на организмите е в сила огледалната асиметрия, т.нар. „хиралност“ открита от Пастьор. Но това свойство не може да се приложи към художественото пространство и цяло, то е само един схематичен начин да се схване органичното цяло. Флоренски предпочита да говори за неповреденост изхождайки от славянското „цело-мудрие“, което означава здраве на мисълта, тялото и психическите състояния. „Райската цялост на изкуството“ е постигане на съвършената неповреденост на естеството, което е изобразено. Това е състояние на уравнивяване на композиция и конструкция, в която художеството представя „просветената природа“. Когато порядъкът на вътрешния живот на художника съответства на порядъка на силовите центрове в действителността, която той търси, тогава се постига „райската цялост на творчеството“ (Флоренски 2013: 83). Композиционното начало в иконата се корени в етоса на иконографа. Другояче казано, изкуството предава неповредената цялост на „просветената природа“. Именно такава идеална максима на съответствието между композиция и конструкция е *първообразът* у Лосев.

Целостта на художеството остава въпрос на обединяване на несъвместимите единства на композицията и конструкцията. Само по този начин може да се постигне *антиномията на символа*, условие на художеството (Флоренски 2013: 91). Това твърдение съвпада с изходните интуиции от Лосевата „Диалектика на художествената форма“. Двойствеността на художествената форма се състои в това, че тя е както тъждество на сетивността и първообраза, от една страна, и на първообраза и смисъла, от друга, така и различие между тях. С две думи художеството е „сетивност, но взета в нейната смислова чистота“, защото „първо условие за всяко възприятие на художествената форма е виждането в сетивността само един смисъл“ (Лосев 1927: 103). Първообразът е необходимата пълнота на изразяването, „алогическото ставане“ на предметния смисъл, отделена от художествената форма и нейно идеално съответствие (Лосев 1927: 80). Той е условие за възможността на

изразяването на предметния смисъл в художествената форма и същевременно неизразим сам по себе си.

Заемайки от Шелинг идеята за първосюжет у Флоренски тя става отправна точка в изграждане на композицията. Последната трябва да стане медия за предаване на първосюжета на творбата. Всъщност ако в композицията не се припознае първообраза творбата остава нехудожествена. Именно изобразителното пространство създава „естетическата изолация“, в условията на която можем да съзечаваме първообраза. Художественото се появява там, където всякакви аналогии с физическото, геометричното или перцептивното пространство отпадат, тъй като последните нямат отношение към художественото съответствие с първообраза. Художественото се появява в мярката на съгласуване между композицията и конструкцията или когато начинът на изразяване се доближава до максималната изразимост на предметния смисъл. Всъщност това съгласуване е проявяване на оцялостяващата творбата сила на първообраза. В Иконостас Флоренски предава значението на първообраза в следните случаи: „иконата напомня за някакъв първообраз, т. е. пробужда в съзнанието духовно видение.“(Флоренски 1994: 45). Създаването на композицията (*δίαταξις*), посочва той, е привилегия на светите отци: „иконата е напомняне на небесния първообраз“(Флоренски 1994: 59).

2.5. Перспективи на обръщането

Значими за пространствената организация и композиционното единство на творбата са аспектите на обръщания на предметите, тъй като в тях активно насочения към вещта художник улавя различни нюанси на онтологическата градация на вещта. Откритието на ракурса от ренесансовите художници, напротив, противопоставя случайността на обръщанията на конструктивното единство на творбата, подчинявайки композицията на субективния произвол. Разбира се много по-съществено е значението на човешкото обръщане. Йератическото изкуство се опира на лицевото изображение в амфас, в което според Флоренски, намираме самоличното битие на Аза, Аз-обръщането.

Принципът на фронталността се осъществява най-пълно в образа на Бога, в чистата битийна Азовост на Христовата икона. Следователно изображението в амфас е допустимо за иконата на Вседържителя, Неръкотворния образ и Младенеца. В йератическия образ ликът организира цялото пространство като разпръсква своите енергии извън контурите на изображението, т.е. неговото действие е насочено навън от плоскостта на изображението. Противоположно е действието на тилово изображение, което поглъща в себе си всичко, което идва от външността на контура(Флоренски 2013: 104). Така се нагнетява зрителното поле. Именно формата на контура в обръщанията определя направлението в пространството на творбата.

Вторият модус на обръщането е профилът, той търси своят отклик в срещания погледа му предмет в изобразителното пространство. Затова Флоренски го нарича аспект на волеизявата или устременост на копнеещото за своя предмет лице. Второстепенните по

значимост фигури не могат да се изобразяват в амфас, тъй като получават твърде много сила, затова за тях е по-подходящ профила. Но в такъв случай се получава това, че те разкъсват единството на пространството на централните фигури, тъй като представят обръщането на Аза към средата. В такъв случай решение, според Флоренски е омекотяването на профила или „калканов профил“, който уравновесява картинното цяло на изображението. И още един момент, ако фасът е обръщането на интелектуалното съзерцание, а профилът е волеизявата, то изображението на лицето в $\frac{3}{4}$ -ти внася интимност и чувственост в създанието за лицето. Това направление се разгръща през романтизма като естетика на сантименталното. Чувството обаче остава в колебанието между прякото съзерцание на предмета и волевата насоченост, затова затваря човек в себеоглеждането.

Античното *πρόσωπον* е модификацията на лицето в неговите обръщания, както са описани у Флоренски, докато *ὄψοστασις* е обръщането като фундаментално събитие за личността. В първото ние имаме лицето в пространствено-времевите му явявания, във второто лицето се онтологизира в лика при реципрочното отношение между образа и първообраза в него. Общо взето обръщането е екстериоризация на лицето, която го поставя в извънположеност т. е. изисква определяне на пространственото му направление. Когато лицето е ос организираща пространството можем да говорим за „просопична редукция“ (Манусакис). Тя е там където другият е лице, в което е съсредоточена тоталността на феномените, т.е. светът, и загубата на човека е загуба на смисъла на света (Manoussakis 2007: 50).

Всъщност целта на обрънатата перспектива, тази в която вместимостта на зрителното пространство в заден план нараства вместо да намалява, е перспективата на обръщането (в онтологически смисъл), когато се открива първообраза на лицето. За да не се окаже другият точка в перспективната мрежа трябва да мислим пространството като взаимна извънположеност (експозиция) на лицата, обръщане един към друг. В хоризонталата на социалното пространство ще остане в сила асиметрията между Аз и Другия, дотогава докато не се въведе взаимност по вертикалата на Първообраза. Тогава другият вече не е чужд, а отображение на първообраза или както е в математиката: функция, в която една величина, напълно определя значението на друга величина.

2.6. Време-пространство на творбата

Флоренски определя Евклидовото пространство като прежде-временен, именно защото то е откъснато от непосредствените данни на съзнанието, отделено от последователността и строежа на явленията в опита. Времето е реалното четвърто измерение на пространството, което става гарант за неговото осетивяване в конкретната процесуалност на опита. Пространствата на флуидите, електромагнетизма, неврофизиологията се организират в определен ритъм и се построяват върху определени качествени параметри на продължителността на протичането им. Реално, явленията на опита са време-пространствени, а не абстрактни геометрични образи на елементарно съ-съществуващи квантифицирани обекти. Също така всяко естетическо пространство има свое време

предавано от последователността, в която художникът изгражда своята композиция: от по-значимите фигури към по-малко значимите. Художествена творба има свои композиционен ритъм, който може да бъде проследен от всеки внимателен реципиент. Времето е процесът на материализиране на пространството.

Причината, поради която не можем да говорим за праволинейност в зрително-осезателното пространство е същата, която довежда Бергсон до извода, че интензитета е количествено определение на предметната страна на усещането и дразненето. Последните имат интензитет, доколкото се представят като обективирани процеси. Но реално, „всяко външно действие се преобразува в нас в качествено преживяно усещане“ (Бергсон 2004: 65). Извън съзнанието няма последователно протичане на явленията, навън те са само едновременни: „Извън мен във времето съществува едно единствено положение на стрелката на махалото, тъй като от миналите положения не е останало нищо.“ (Бергсон 2004: 95). Съзнателният живот е достъпен или непосредствено или в обективирането му в пространството: „Сами по себе си дълбинните състояние на съзнанието са качествени и се смесват“. Но именно тези взаимни прониквания се предават чрез естетическото пространство и само в него може да се репрезентира, без да се обективира, качествената продължителност на явленията. Безвремие на пространството има само там, където не се отчита психо-физиологическата му организация и действието на силови полета.

2.7. Иконата на Другия

Когато Флоренски посочва, че в иконата трудно ще се натъкнем на черти на евклидовото, схващано като „земно“, пространство, това обяснява редица затруднения в историческото изследване на Византийското изкуство. Всъщност едно положение, което се основава на „липсата на историческо чувство“ (Grabar 1967: 28), което мотивира по някакъв начин художественото творчество в областта на иконографията. Оттук и затрудненията на историка да идентифицира и класифицира социалния и съсловен характер на художествените творби, затова предикати като аристократичен, провинциален, занаятчийски не са приложими. Дори исторически събития касаещи пряко художествената практика в Църквата като иконоборческите едикти, не повлияват композиционното единство на творбите. Това свидетелства за затвореното пространство на иконата, което създава почти херметична степен на естетическа изолация на творбата. Грабар посочва, че дори секуларните изображения във византийското изкуство много слабо отразяват реалността, в тях липсва детайлност и обстоятелственост затова „те са по-скоро символи, отколкото репрезентации.“ (Grabar 1967: 28).

Херметичното пространство в иконата е решително скъсване с когнитивните еталони на света, за да открие друг свят или светът на Другия. Феноменологията на другия утвърждава, че другия идва като да не идва, той е отвъд обема на интенционалните актове. В такова херметично пространство, отвъд тук и сега, правило за представимост може да се търси в

казаното от Хусерл в „Пета картезианска медитация“: “Когато онова, което не виждам стой по-високо от това, което виждам, тогава Другият е допуснат да се яви.”(Хусерл 1996: 262).

Далеч преди Жан-Лук Марион Флоренски показва защо в трансценденталната философия религиозният опит е невъзможен. Основната причина е, че за разлика от Платон, чиято философия черпи интуиции от съзерцанието на свещените образи, Кант се движи в противоположната посока, към автономия на философското познание, обявявайки ноуменалната сфера за източник на заблуждения. Обратно, при Платон заблужденията са плод на явленията на опита, както и на тяхната време-пространствената обусловеност. За да обоснове феноменологията на религиозния опит Жан-Лук Марион въвежда понятието за „ответна интенционалност“, в която интуициите от религиозния опит не се включват в хоризонта на очакваното, те са опит за немислимото преобръщане на интенционалните актове. Оттук можем да допуснем, че ответната интенционалност представя едно пространство на обратната перспектива а la Флоренски. Марион нарича иконата «парадоксален феномен» (от *para-doxa* – обърнато мнение/твърдение). За него тя е феноменът, който ни се случва, неочакваното, необичайно, а не който ние конституираме във видяното. Ние просто сме свидетели на случващото ни се. Именно затова феноменът на иконата преобръща *порядъка* на видимостта, така че последната «вече не е произведена от моята интуиция, а е ответна интенционалност.» (Marion 2002: 113). Порядъкът на видимостта е именно организацията на перцептивното пространство. Неговото преобръщане е следствие от действието на силови центрове, които радикално променят направлението или по-точно ориентацията в пространството.

2.8.Култоцентричното пространство (вместо заключение)

Лишаването на пространството не толкова от смислово изпълване, колкото от реално силово поле на смисъла, според Флоренски, се дължи на протестантското отричане на култа у Кант. Достъп до пространството на Култа имаме не в плоското, хомогенно, изотропно и безкрайно пространство на чистия наглед, а във вертикалната градация на йерархически дискретното пространство. Флоренски тълкува Кантовата философия, по начин сходен на Нищевата оценка, че постижението на Кант е постижение на богослов. Очевидно у Флоренски е, че философията се заражда от култа, а в случая с Кант той приема, че «нещата в себе си» са агностическа реплика към тайнствата в култа, а трансцендентното в тях се подменя от трансцендентално условие на възможността да се прояви действието на нещата в себе си. Затова философията му е насочена към утвърждаване на тезата, че култът е невъзможен. В рецепцията на «Религията в границите на самия разум» у Дерида недвусмислено е представено отношението на Кант към култа. Първо, за него религията се свежда до две основни форми: религия на самия култ и морална религия. Първата, според Кант, е превърнала вярата в знание, затова тя е догматична, докато моралната религия се опира на рефлексивната вяра, която различава вярата от знанието. Догматичната религия на самия култ, се домогва «до «Благосклонността на Бога», но дълбоко и същностно

проповядваща единствено молитвата и желанието. Човекът в нея не изпитва нуждата да стане по-добър, пък било и чрез опрощаване на греховете му.» (Дерида 2001: 20).

Пред Кант не стои въпросът знае ли в какво вярва, тъй като за него няма завършен символ на вярата или синопсис на догматическите определения, установен съборно, като знание за вярата. Само там, където има вяра в абсолютната обективност на истината има религия на култа, но протестантството отхвърля всяка претенция за абсолютно обективна истина припознавайки в нея символ на папската монархия. От друга страна, рефлексивната вяра, която има претенцията да е разбираща вяра, приема за очевидно, че свободата и спонтанността, на които се опира, не са повредени от греха (Пелагианство). „Човек е осъден да бъде свободен“ е приемливо само от гледна точка на Пелагианството, за което вина има само тогава, когато е упражнена свободна воля, няма вина по родово наследство, т. е. примордиално. Това не обяснява откъде в неповредената (целомъдра) свободна воля има склонност към зло, ако тя вече не е прелъстена. Затова именно свободната рефлексията върху вярата е в много по-голяма степен разположена към произвола на желанията, отколкото догматичната. Това е разбираемо в духа на либерализма. Разбира се ,в тези свои оценки за „домогване до благоволение“ Кант има предвид онова, което познава от римокатолическата религия. Въпреки че Флоренски разбира всички обстоятелства около протестантското изповедание това не променя факта, че за трансценденталната философия култът е невъзможен. Но в случая мен ме интересува организирането на култовото пространство.

Херметичният характер на пространството в иконата може да се пренесе върху сферата на Култа. Във „Философия на култа“, Флоренски твърди, че всяко пространство имащо център е култово. Центърът е средоточие на неговата организация, осева линия. Ексцентрична може да се нарече вселената на модерната астрономия (елиптична по форма), за разлика от предшестващите гео- и хелиоцентричен модели, но единствено хаосът е в абсолютен смисъл ексцентричен, доколкото всяка част в него няма общо с всяка друга. Ако приемем алузия с Ясперсовото „осево време“, центърът е осево пространство, концентрация на сили и енергии, чрез които се възпроизвежда всеки негов обитател. Такова осево пространство се построява от Аристотеловия първодвигател, но то е характерно и за античността като цяло, за античния космос.

Лосев развива инициативата на Флоренски културата да се анализира като организация на пространството в своето изследване „Античния космос и съвременната наука“. Както е известно в Платоновия „Тимей“ се изследва как се поражда космосът. Там Платон посочва Демийурът за този архитект, който придава сетивни или видими форми на съществуващите преди него самия вечни ейдоси. Така космосът се оказва ставащият свят на вечното битие на ейдетическата сфера, „подвижен образ на вечността“. Тук именно Платон въвежда названието за мястото, където вечните ейдоси стават видими неща –*χώρα*. Следователно, пространството е мястото на временното битие на видимите форми на ейдосите. Платон нарича „*χώρα*“ третият род (*τρίτον γένος*) на съществуващото. В такъв случай в различните

степени на осъществяване на идеалните образци в индивидуалните сетивни форми се променя съотношението между временно и вечно във видимия космос, което води до различно огъване на пространството там, където временното трябва да вмести вечното. Затова тезата на Лосев се заключава в това, че в различни пространства едно и също тяло може да има различни величини при еднакви други условия (Лосев 1993: 225). Следователно, пространството на античния космос е хетерогенно, изотропно, крайно и безпределно(сферично). Опирайки се на модерната физика Лосев посочва, че едно тяло може да напусне космоса като достигне до пределната скорост на своето движение в него, при което то ще загуби телесната си величина, т.е. ще стане извънсветово или извънпространствено тяло.

Промяната на центъра довежда до радикално преразпределение на силовите полета, който организират пространството или до радикална преориентация в него. Това може ясно да се види в Коперниканската революция, в която Земята се лишава от метафизическата си ос, и се детронира влизайки в редицата на обитателите на Слънчевата система. Александър Койре посочва два основни фактора довели до тази детронация: деструкцията на антично-средновековния *космос* и геометризацията на пространството. В първия случай завършеното и окръглено йерархизирано цяло на космоса се заменя от безкрайното и безпределно пространство обединено около природните закони. Във втория случай, Аристотеловото множество от съществуващи места е заменено от хомогенното и безкрайно, плоско Евклидово пространство, «идентично с реалното пространство на света» (Койре 1957: 8).

Ако разгледаме анализите на пространството на Флоренски в светлината на философия на култа, то авторът ѝ се движи в посока на утвърждаването на един интегрален силов център, осевото пространство на Култа. На онтологическия схематизъм Флоренски противопоставя «икономията на дара».

В ядрото на «Философия на култа» е тълкуването на един химнографски текст, в който с поразяваща яснота се разкрива смисъла на култовото свещенодействие. В стиха, наследен от химнографията на св. Йоан Дамаскин се представя онова преобръщане на перспективата, с което човешкият живот се разполага в култоцентрично пространство. «Надгробно рыдание творяще песнь «алилуйа»»(или нека нашият плач за починалите с вяра в Бога да бъде «алилуя»)(Флоренский 2004: 127). В обръщането към култоцентрично движение човешкото естество се освобождава от наследството на греха, в случая, от изпадане в скръб и печал. В силовото поле на Култа пространството на този свят се преодолява при избора на единственото възможно направление, «вертикалата», в което се проявяват силите на спасителния промисъл за творението. Неочакваното превръщане на скръбта в радост е въздигане на естеството, насочване на силите на естеството към Логоса. В култа смисълът се облича в сила.

Иконата е култов образ, тъй като в нея пространството се организира по вертикала, но още по-точно е да се каже, че в култовото пространство всичко съществуващо по хоризонтала се привежда към единство във вертикалата. Извършването на възсъединяване (възвръщане към единство) е свещенодействието. Следователно, култоцентричното пространство се организира кръстообразно и в него трансцендентно и иманентно са «слитно неслитни», тъй като Бог приема образа на творението си. Оттук култоцентричното става Христоцентрично, възсъединяване на небе и земя, както в организацията на храмовото пространство.

Хоризонтала и вертикала се пресичат там където олтар на Бога става кръстът. Св. Йоан Златоуст казва, че на олтара на кръста Първосвещеникът, пренасящият, и жертвата, пренасяното, е Един и Същ. Затова Голгота е центърът на творението, мястото където се извършва неговото изкупление. Като център олтарът съществува преди творението, тъй като е залог за бъдещото единство с Бога. В тази светлина на култоцентричното светоразбиране не е парадоксален уклона у Флоренски към преразглеждане на геоцентризма в съчинението си «Мними величини в геометрията». Във философията на пространството въпросът «Къде съм?» е много по-съществен от «Кой съм?». Култовото пространство отговаря на въпроса «Къде е човекът?» по много по-дълбок начин, от която и да е организация на пространства в културата. Загубата на пространствената символика на вертикалата в организацията на културата е загуба и на центростремителното силово поле в нея (и осевото време), което привилегирова направлението към уравнивяване по хоризонтала, а от това културата се разпада на многообразие от плоскости.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. 2004. *Поэтика ранневизантийской литературы*. СПб.: Азбука-Классика.
- Бергсон, А. 2004. *Опыт върху непосредствените данни на съзнанието*. София: Одри.
- Гадамер, Х.-Г. 1994. *История и херменевтика*. София: Гал-ико
- Дерида, Ж. 2001. *Вяра и знание*. София: ЛИК
- Лосев, А. 1927. *Диалектика художественной формы*. Москва: Самиздат.
- Лосев, А. 1993. *Бытие, имя, космос*. Москва: Мысль.
- Панофский, Е. 2004. *Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика*. СПб.: Азбука-классика
- Флоренски, П. 1994. *Иконостас*. София: ЛИК
- Флоренски, П. 2013. *Пространство, време, творчество*. София: Изток-Запад
- Флоренский, П. 2000. *История и философия искусства*. Москва: Мысль
- Флоренский, П. 2004. *Философия культа*. Москва: Мысль

- Хусерл, Е. 1996. *Увод във феноменологията*. София: Евразия
- Garnett, C. 1939. *The Kantian Philosophy of Space*. New York: Columbia University Press.
- Grabar, A. 1968. *Christian Art. A Study of its Origins*. Princeton University Press
- Grabar, A. 1967. *The Art of the Byzantine Empire*. BADEN-BADEN: HOLLE VERLAG G.M.B.H.
- Koyrè, A. 1957. *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Lidov, A. 2016. *Hierotopy and Iconicity. Spatial Icons Versus Iconograph Devices*. Belgrade: International Congress of Byzantine Studies.
- Marion, J.-L. 2002. *In Excess. Studies of Saturated Phenomena*. New York: Fordham University Press.
- Manoussakis, J. 2007. *God after Metaphysics*. Bloomington: Indiana University Press.