

Проблема красоты в трудах П. Флоренского — междисциплинарный и полипарадигмальный подход

Т. Д. Марцинковская

доктор психологических наук, профессор, заведующая лабораторией психологии личности Психологического института Российской академии образования

Концепция прекрасного в трудах П. Флоренского анализируется как с точки зрения ее уникальности, так и с точки зрения продолжения традиции В. Соловьева, потому что красота Флоренским понимается как всеединство, постигаемое рациональной интуицией. Общей является и ведущая роль поэтического слова (прежде всего, поэзии символистов) при исследовании законов красоты. Уникальность Флоренского — в стремлении соединить математические, биологические, психологические и философские подходы, синтезировав на их основе концепцию красоты, одновременно и абстрактную, поликультурную, и конкретную, связанную с реальностью. Обобщенный характер данной концепции и в том, что в ней соединяются природное и искусственное, естественное и рукотворное как разные аспекты и грани образа прекрасного в сознании человека.

Ключевые слова: концепция прекрасного, всеединство, междисциплинарность, эстетические переживания.

В начале XX века в мировой культуре проблема прекрасного, идеала красоты и гармонии в мире была крайне актуальной. В контексте этой проблемы концепция П. Флоренского — одна из наиболее значительных и интересных как с точки зрения уникальности содержания, так и с точки зрения связи с российскими и мировыми традициями и задачами времени. Ее уникальность — в стремлении соединить математические, биологические, психологические и философские подходы, синтезировав на их основе концепцию красоты, одновременно и абстрактную, поликультурную, и конкретную, связанную с реальностью. Обобщенный и целостный подход к проблеме прекрасного проявляется в концепции Флоренского в соединении им природного и искусственного, естественного и рукотворного как разных аспектов и граней образа прекрасного в сознании человека.

Флоренский вобрал в себя многие характерные для начала века черты, соединив стремление к междисциплинарности, комплексности в исследовании окружающего с трагическим ощущением трансцендентального кризиса эпохи и идеей воссоединения связи времен с помощью культуры, знака и символа и возможности прежней гармонии.

Если в конце XIX века горечь от неуспеха первых реформ в России привела к разочарованию в естественных науках, к мистицизму и символизму, то уже в начале XX века приходит время осознания необходимости построения новой герменевтической, синтетической науки, построенной на принципах и естест-

венных, и гуманитарных наук «поверить алгебру гармонией». Это было связано и с новыми открытиями, сделанными в физике, биологии, химии, и со стремлением объяснить перемены, происходящие на рубеже веков в мире, восстановить «связь времен», гармонию золотого века.

Осознание кризиса в начале XX века как трансцендентального стимулировало поиск новых парадигм исследования человека и его бытия в различных ипостасях. Переживание кризиса рубежа веков как заката Европы характерно для всей европейской культуры. Это во многом обусловило поворот к искусству, социологии, психиатрии и философии, при этом кризис личностный сопоставлялся с кризисом в отношениях между личностью и обществом, человеком и временем.

Эта эпоха в России получила название «серебряного века», воплощением которого стали символизм, Блок с его стихами о Прекрасной Даме, духовные искания В. Соловьева. Понятие «серебряный век» в данном случае рассматривалось в качестве противопоставления веку золотому с его идеалами прекрасного, духовности, внутренней гармонией и соответствием между внутренним миром творца и его воплощением в художественном, поэтическом творчестве. Эталонным таким соответствием для многих художников начала XX века был Пушкин. Это отношение наиболее ясно было выражено в речи В. Ходасевича на пушкинском вечере «Колеблемый треножник», в которой говорилось о невозможности достичь пушкинской гармонии и тоске по ней, о необ-

ходимости хотя бы не утратить то, что имелось в отечественной культуре. Без бережно сохраненного наследия невозможно продолжать жизнь, сохранять культурную и личностную идентичность.

Идеалом красоты и гармонии в мировой культуре для большинства ученых и художников того времени являлась Древняя Греция, точнее, как многие признавали, идеализированный образ Древней Эллады. К началу XX века эта гармоничность, созвучность мира и бытия художника были потеряны. Причем, как боялись многие, потеряны безвозвратно, а впереди маячит век-волкодав (О. Мандельштам), все сильнее закручивается чертогон (М. Волошин). То есть вслед за серебряным наступом, как это рассматривается в русских сказках и былинах, век оловянный с его тяжестью бытия, потерей взаимопонимания между людьми, кризисом в отношениях между человеком и обществом и разорванной связью между человеком и Природой.

Недаром одним из героев серебряного века становится Гамлет, стремившийся восстановить не только распавшуюся связь времен, но и отдельные, конфликтующие между собой составляющие личности. Из этой эпохи, ее сумятицы, душевного разлада, когда задачи гуманитарной науки во многом были связаны именно со способами преодоления кризиса и восстановления, казалось бы, невозможной гармонии, появляется новое поколение ученых, которые, как Флоренский, стремились не только в своих работах, но и в своей жизни найти утраченный идеал прекрасного [1; 3]. Но не в конкретных и отвлеченных образах (Прекрасная Дама, отважные и отчаянные путешественники) или изысканных этюдах прошлого стремился найти Флоренский эталон Красоты, идеал прекрасного. Его поиски направлены на реальность, на всполохи Прекрасного в жизни — в природе, в людях, Боге. Он подчеркивал, что совершенство реального мира наиболее образно проявляется в красоте, которая «принадлежит этой реальности, так же как конкретному живому существу». Он стремился не только увидеть и синтезировать отдельные всполохи прекрасного в целостный образ, но и вывести научную формулу красоты, описать ее математически. В этом тоже проявляются и веяния времени, и логика развития гуманитарной науки в начале XX века, и уникальность биографии самого ученого.

Флоренский был высоко и разносторонне образованным человеком, он получил блестящее образование и отличался широчайшим кругом интересов, редкостным даже в то время, когда многие ученые обладали энциклопедическими познаниями. Окончив физико-математический факультет Московского университета, а затем духовную академию, он практически одновременно писал богословские трактаты, стихи, которые появлялись в альманахах символистов, работы по астрономии и искусствоведению, посвященные не только поэзии, но и живописи, музыке. После революции Флоренский совмещал деятельность в Главном управлении электрической промышленности с преподаванием во ВХУТЕ-

МАСе, вел семинар в музее изобразительных искусств. Недаром иногда его даже называли «русским Леонардо да Винчи».

Н. О. Лосский в главе, посвященной Флоренскому, писал, что в работе «Столп и утверждение истины» Флоренский продемонстрировал «свою почти сверхчеловеческую эрудицию — блестящие знания в области философии, теологии, филологии и математики. Свои философские выводы Флоренский подкрепляет фактическим материалом из области медицины, психопатологии, фольклора и особенно лингвистики» [4].

Безусловно, эта широкомасштабная деятельность отразилась в его книгах, центром которых стало постижение роли культуры в становлении души человека, роли Прекрасного, идеала красоты, воплощенного в разных ипостасях, в духовном восхождении личности.

Поэтому не случайно Флоренский в своих работах обращается к проблемам, поставленным временем и логикой научного познания, — значение культуры, духовности в развитии личности, роль символа в становлении психики, формировании самознания человека.

Предыдущие работы — К. Д. Кавелина, А. А. Потебни, В. С. Соловьева — впервые показали значение культуры (национальных традиций, науки, искусства) в становлении внутреннего мира личности. При этом культура впервые начинает трактоваться не как мистическая сила, но объективная закономерность, которую можно понять и изучить через слово, через искусство и даже изучить степень влияния составляющих культуры на психику человека, вызывая его переживания. Особенно большое значение для последующего развития гуманитарной науки в России и для творчества Флоренского, безусловно, имели труды В. С. Соловьева, которого можно считать одним из самых значительных ученых новой эпохи не только по значительности сделанного им, но и по огромному влиянию, которое он оказал на виднейших ученых своего времени. Это влияние не ослабело и после его смерти и заметно не только в работах Флоренского, Бердяева, Булгакова, Лосского, Лопатина, но и в художественных произведениях, например, в поэзии символистов.

Свою философию Соловьев часто называл мистицизмом, что дало впоследствии основания и Флоренскому отстаивать право на существование мистицизма и мистического пути познания даже в рамках религиозных воззрений, за что он часто подвергался критике со стороны ортодоксальных философов и религиозных деятелей.

Как и Соловьев, Флоренский говорил о недостаточности эмпиризма и рационализма, подчеркивая, что познание должно быть дополнено другими источниками знаний, имеющимися в цельном разуме. Этот иной источник есть вера, свидетельствующая о существовании трансцендентального мира, к которому не применимы признаки, заимствованные из мира явлений. Соловьев считал, что трансценденталь-

ный мир, или всеединое целое, или Бог имеет непосредственное отношение к человеку, который занимает среднее положение между безусловным началом, или всеединым целым, и преходящим миром явлений, не заключающим в себе истины. В принципе, из этого понимания места и роли человека в теории Соловьева и вытекают многие положения концепции Флоренского (впрочем, так же как и Лосского и Франка), которые дополняют и развивают главные мысли ученого.

Человек наделен самосознанием, являясь высшим звеном эволюции самой природы, и поэтому может осознать направление и цель этого развития. Осуществляя в своей жизни эту высшую цель, человек стремится к совершенству, которое заключается в восстановлении и воссоединении Добра, Истины и Красоты. Рассматривая процесс постепенного развития, возвышения бытия, начиная от мертвой материи и кончая разумным и нравственным царством, Соловьев возлагал на человека очень важную и сложную задачу, ибо через него идет путь повышения, развития бытия. Мертвая материя, пройдя через среду человеческую, одухотворяется, становится живой. Цель, к которой стремится человек, связана с обретением культуры, в которой соединяются Добро, Истина и Красота. Рассмотрение этого процесса духовного развития не отрицалось последователями Соловьева, однако сам процесс духовного восхождения понимался различно и по-разному связывался с культурой и идеалом Прекрасного.

Для Н. А. Бердяева, так же как и для Л. М. Лопатина, культура связывалась с нравственностью и свободой воли. При этом Лопатин, в первую очередь, акцентировал внимание на связи культуры с познанием и возможностью свободного выбора, а Бердяев — на связи свободы и творчества. Творческий акт, по его мнению, направлен на создание нового бытия, на духовное преображение мира.

Для М. М. Бахтина, Г. Г. Шпета, Л. С. Выготского культура тесно связывалась не столько с развитием нравственности, сколько с овладением языком. При этом Бахтин писал, что необходимым условием развития личности является диалог — диалог людей, культур. Для него культура там, где есть, как минимум, две культуры. Именно их диалог, культурное бытие на грани с иной культурой, способствуя рефлексии, стимулирует и развитие самосознания человека. Для Шпета же культура являлась, прежде всего, условием развития культурного самосознания человека, формой обретения им новых знаний и новых переживаний, помогающих его вхождению в социальный мир, осознанию и интерпретации заложенных в разных видах бытия знания. Близкие к этим взгляды на культуру высказывались и Л. С. Выготским, который также писал, что овладение культурными эталонами, знаками, прежде всего, речью дает возможность формирования высших психических функций человека.

Весь этот оппонентный круг, этот океан культуры вошел в той или иной форме в концепцию Флоренского, претерпев существенные изменения, исходя из

его цели — показать путь, которым человек приходит к познанию прекрасного, что во многом для Флоренского тождественно духовному восхождению.

Для Соловьева главным был процесс постепенно-го высветления, самосовершенствования человека, ведущую роль в котором играла культура, для Лопатина и Бердяева — влияние культуры на развитие этики. Бахтин рассматривал культуру как средство, основу для диалога человека с собой, другими, миром в целом. Для Шпета ведущим был герменевтический параметр культуры, язык, с помощью которого человек интерпретирует мир, осознает себя и окружающее бытие. Выготский рассматривал культуру как инструмент для обретения произвольности, возможности воздействия на других и на себя, в том числе и в преодолении своих дефектов и ограничений.

В отличие от них, Флоренский рассматривал культуру как средство построения внутреннего мира, который в какой-то степени являлся пространством, дающим возможность не только развития, но и сохранения своей самости, укрытия от внешнего мира. Возможно, здесь помимо оппонентного круга, от которого отталкивался Флоренский в своем понимании культуры, в первую очередь искусства, сыграла свою роль и социальная апперцепция, факты его личной жизни, постоянно ставящей перед ним задачу выстраивания своего личного пространства именно как убежища от давления окружающих.

Таким образом, для Флоренского культура становится не только и не столько образующей самосознания субъекта, сколько образующей его личностного пространства, индивидуализации этого пространства через искусство, которое воспринимается человеком и, в свою очередь, перерабатывается и воспроизводится им в новом ракурсе, в новой креативной картине, образуя взаимосвязь восприятия и творчества.

Идея В. И. Вернадского о биосфере и ноосфере, как и мысли Флоренского о личностном пространстве, соединяющем внешнее и внутреннее, являются в определенном смысле следствием концепции Соловьева о разных уровнях бытия. У Флоренского, как у Соловьева и Вернадского, через человека проходит вектор развития, совершенствования бытия. Однако в отличие от Соловьева, который пальму первенства отдавал нравственному развитию, и Вернадского, который говорит в первую очередь о разуме, знаниях человека, у Флоренского человек не только творец нравственности и науки, но и нового пространства, соединяющего в гармонии природное, культурное и индивидуальное бытие в личностное пространство. Это новое пространство было не только созвучно индивидуальности человека, его творческой природе, но и открывало перед ним возможности самореализации. Поэтому уже в творчестве, в активной деятельности субъекта происходит новое объединение разных пространств бытия [5].

Уникальность концепции Флоренского проявилась именно в том, что он стремился соединить разные стороны бытия — духовное, идеальное, реальное, интеллигибельное в единое целое, при этом именно природа и искусство являются тем своеоб-

разным горнилом, через которое проходит воспринимаемый и апперцептируемый образ Прекрасного. Это единство достигается именно самим человеком и является продуктом его творческого акта. По словам Флоренского, красота мира доступна лишь тому, кто выходит за пределы своего замкнутого пространства внутреннего бытия, объединяя внешний и внутренний мир, как бы растворяя личность в природе.

Красота здесь, вслед за В. Соловьевым, понимается как всеединство, постигаемое рациональной интуицией. Общей является и ведущая роль поэтического слова (прежде всего, поэзии символистов) при исследовании законов красоты, и объединение, слияние понятий истины, добра и красоты.

Однако Соловьев, говоря о будущем искусства, связывал его развитие со своей идеей, что цель великого зодчего не в уничтожении безобразия, но в стремлении сначала облечь его красотой, а потом превратить в красоту. Таким образом, красота есть плод неустанной борьбы космического художника с хаосом и премудрости Божией — Софии — с материей. Потому-то он и говорил, что нельзя оправдать реальной красоты без оправдания плоти, материи и хаоса. Флоренский рассматривал Софию как реальность, которая собрана воедино любовью Бога. Однако Флоренский фокусирует внимание именно на целостности и познающего субъекта, и познаваемого объекта. Истина, Добро и Красота, с его точки зрения, «есть не три разных начала, а одно. Это — одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая» [9]. То есть его подход не разделяет науку и религию, гуманитарное и естественное знание, но рассматривает красоту как целостный и неделимый образ (облик-лик) человека, природы, художественного и научного произведения, которые сливаются в единое целое при интуитивном познании.

Еще одно важное отличие: в его концепции воздействие науки — природы — искусства не разделяется и происходит непосредственно. То есть это не опосредование природного бытия культурным, которое дает возможность человеку встать на новый уровень развития, но непосредственное впитывание, восприятие всех воздействий внешнего мира, которые, переживаясь субъектом, дают пищу для становления мира внутреннего. В свою очередь, этот внутренний мир, стремление и опыт человека помогают ему непосредственно, чувственно выделять во внешнем мире элементы, созвучные миру внутреннему. Флоренский писал, что природа, музыка, вселенная, соединяясь в круговороте стихии, создают гармонию. И эта гармония непосредственно входит в сознание человека именно тогда, когда его чувства открыты навстречу миру. То есть Флоренский утверждал, что восприятие объектов внешнего мира осуществляется благодаря интуиции. Однако это не интуитивное познание, как его понимал Лосский, снимающее границу между субъектом и объектом, это и не мистическое озарение, о котором писал Соловьев (и которое не отвергал, как отмечалось выше, и Флоренский). С точки зрения Флоренского, непосредст-

венное созерцание живой реальности, как она есть (и какой кажется субъекту), может и должно осознаваться, поэтому ведущую роль в восприятии и осознании красоты и гармонии мира играет рациональная интуиция. Флоренский отмечал: «Истину нельзя познать ни посредством слепой интуиции, при помощи которой познаются разрозненные эмпирические факты, ни посредством дискурсивного мышления — стремления к сведению частичного в целое путем сложения одного элемента с другим. Истина становится доступной сознанию только благодаря рациональной интуиции, доводящей сочетание дискурсивной дифференциации *ad infinitum* с интуитивной интеграцией до степени единства» [там же].

Его понимание интуиции появлялось очень явно и в восприятии красоты, в понимании внешней формы как отражения смысла предмета в его названии, то есть внешняя форма, по его мнению, непосредственно связана с значением, сущностью предмета. Поэтому естественным представляется его обращение к исследованию символизма названий, в имени объекта и субъекта, иными словами, уже во внешней форме, как он предполагал, может быть заключен ответ на вопрос о сути объекта и субъекта. С его точки зрения, целостность и всеединство проявляются в слиянии всех видов интуиции — интеллигентной, рациональной, мистической, и во всех видах бытия — внешнего, внутреннего, сущностного, трансцендентального. Поэтому уже в форме произведения, в названии предмета соединяются и его геометрическая форма, и его назначение (предназначение), сущность. Идеальное соответствие всех составляющих выражается в красоте предмета, который в этом случае может служить одним из воплощений Прекрасного. Это относится и к искусству, и к обществу, и к человеку, поэтому Флоренского так занимало соотношение внешней (а не внутренней, как, например, у Г. Шпета) формы и значения.

Однако представляется, что наиболее значимо в концепции Флоренского, что он одним из первых понял и то, что «красота спасет мир», и то, что культура дает возможность связать жизненный путь и представления человека о себе и мире в единое целое. Уникальность Флоренского в том, что он осознал, что для преодоления экзистенциального кризиса красота в новую эпоху должна быть выражена и новыми формами, новым языком. Это очень важное положение, которое, возможно, до конца не раскрыто в его работах, но поиски этого нового языка, новых форм, адекватных новому времени, просматриваются во всех трудах ученого.

Он стремился найти красоту в геометрических пропорциях, изгибах линий, сочетании красок. Видимо, поэтому он один из первых понял и принял абстрактное искусство, конструкционизм, то есть новые формы и языки искусства, которые начали развиваться в России в первые десятилетия XX века. Он действительно пытался «поверить гармонию алгеброй», понять, каким образом можно раскрыть в объективных законах, формулах критерии прекрасного,

хотя наиболее явственно увлечение математическими способами построения поэтического языка было свойственно футуристам, прежде всего В. Хлебникову и А. Крученых. Они не только стремились создать новый язык, но хотели раскрыть взаимосвязь внешней и внутренней форм слова, показать значимость эмоционально-интуитивного начала слова в его беспредметной, «заумной» форме. Обращение футуристов к математике и физике было связано, прежде всего, с их желанием перестроить мир, что невозможно без осознания космических, вселенских закономерностей. Отсюда и стремление Хлебникова связать пространство и время, открыть законы времени и их проявления в жизни народов, людей, поэзии.

Абстрактно-математические и логические изыскания не были чужды и символистам, и «мироскуссникам», к которым был близок Флоренский и по своему духовному складу, и по языку. Однако у них, так же как и у Флоренского, обращение к математике связано, безусловно, не с желанием разрушить, но, наоборот, с созидательной интенцией. В трудах Флоренского явно просматривается стремление вернуться к идеалу золотого века, недаром такое внимание он уделял исследованиям, связанным с анализом золотого сечения, выведенного в античной Греции. П. Штайнер отмечал, что золотое сечение в глазах многих ученых того времени олицетворяло «секретную формулу красоты», а «П. А. Флоренский был совсем очарован этой математической константой, рассматривая ее как онтологический закон, независимый от опыта и применимый к любому целому, безотносительно природному или искусственному» [10, с. 88–97].

Не меньшее значение придавал Флоренский и работам У. Хогарта, который одним из первых в своем трактате «Анализ красоты» пытался связать, как и Флоренский, пространство и время в единое целое. Хогарт в своих рассуждениях о форме фразы S стремился создать язык движения, сформировав что-то вроде грамматических правил для живописи. Флоренский придавал большое значение этой работе. В своих воспоминаниях о Флоренском Л. Жегин писал: «В 1928 году вчерне была закончена моя работа о кривом пространстве живописного произведения. Центральным пунктом этой работы был момент так называемой трансформации, т. е. преобразование кривой, динамической системы в прямую, статическую. ... Процесс трансформации, т. е. главный узел всей зрительно пространственной системы ... выражался в обмене сторон: левой—правой, верха и низа ... в форме «иконных горок» и системы линейных композиций. Композиции складывались из линий фразы S — результат перехода из системы вогнутости в систему выпуклости». Положительно оценив труд Жегина, Флоренский подчеркнул, что Хогарт открыл эту линию еще в середине XVIII века, доказывая в своем трактате, что всякая организованная форма имеет в своей основе эту линию, которую он называл прекрасной — «beautiful line» [2].

В то же время попытка найти объективное математическое выражение красоты не приводило Фло-

ренского к желанию расчленив слово, предложение, выявив его структуру. Напротив, он подчеркивал целостность языка, слитность его когнитивного и эмоционального, внешнего и внутреннего компонентов. Поэтому в художественном произведении его привлекала возможность трансформации, игры внешней формой — созвучием гласных и согласных, переливами линий и красок.

Проблема бессознательного и роли глубинных влечений, архетипов, априорных постулатов представляла для него значительный интерес. Содержание его трудов показывает, что он был знаком и с искусствоведческими, и психоаналитическими, и экзистенциальными концепциями, посвященными этой проблематике. Можно предположить, что Флоренскому было близко положение о существовании изначальных, априорно заданных ценностей. Априорные постулаты, относящиеся к жизненному миру и существующие до всяких, в том числе и научных и эмпирических ценностей, не умаляя личного знания, структурируют его, позволяя создать целостную систему. Таким образом, экзистенциальный анализ помогает человеку в постоянно меняющемся мире найти в себе внутренние, духовные способности, которые помогут ему противостоять давлению среды, кардинальным социальным, экономическим, идеологическим изменениям, способным нарушить (и даже разрушить) целостность, идентичность человека, его понимание окружающего мира и самого себя. Однако обретение смысла своего бытия и осознание роли культуры в формировании идентичности давал не только экзистенциализм, но и психоанализ, который доказывал, что первобытный хаос и конфликты являются имманентным свойством человеческой психики и, соответственно, созданного человеком мира. Психологические защиты помогают людям как-то справиться с этим хаосом, и культура является одним из основных механизмов такой защиты — продуктом сублимации [6]. Хотя само представление о сублимации должно было быть чуждо Флоренскому, представление о защитной и системообразующей роли культуры входило в сферу его представлений.

Несомненно, анализируя новые формы культуры, адекватные для сложной и неоднозначной эпохи начала XX века, Флоренский осознавал, что закономерность того, что абстрактное искусство начинает активно развиваться именно в то время, когда изменяется образ мира, а переживания художников и зрителей содержат апокалипсические мотивы о разрыве связи времен. Искусство, отражая этот мировоззренческий слом, стремилось перевести его в новые символы и новые знаки. С этой точки зрения абстрактное искусство стало одной из наиболее адекватных художественных форм, говоря о котором, надо констатировать, что оно не столько вид знания, сколько определенный вид переживания. Возможно, по-видимому, говорить и о том, что определенный способ выражения переживаний может стать основой нового направления в культуре и стимулировать художников, переживающих сходные эмоции, кристаллизовать их

в новых формах, адекватных, по представлению многих, именно этим переживаниям. При рассмотрении абстрактной живописи под углом ее архетипического наполнения отчетливо видно, что сочетание прямых и извилистых линий и цветовая палитра включают бессознательные ассоциации с большинством основных архетипов, существующих у людей разных культур. Особенно важно, что эти ассоциации относятся одновременно к обоим полюсам архетипических образов (жизнь-смерть, эрос—танатос, устойчивость-разрушение, мрак-очищение). Например, черный квадрат Малевича связан с классическими архетипами страха, бездны, начала-конца и сходных с ними символах, а более поздние работы Ротко, помимо этого, содержат не только символику тайны и смерти, но и пассионарности, разрушения и созидания.

К сожалению, связь Флоренского с новыми живописными направлениями еще недостаточно изучена, но известно, например, что он не только положительно оценивал многие работы авангардистов, но и держал в кабинете свой портрет (написанный В. Комаровским в стиле авангарда), представляющий сочетание волнообразных линий в виде формы S. Интерес представляет не только сам факт признания Флоренским этой живописной манеры, но и то, что он поддержал поиски нового стиля художника-иконописца, повесив портрет, вызвавший много споров и нареканий. Рекомендую работы Комаровского на выставку объединения «Маковец», он писал, что Комаровский «идет от французов и русской иконы» и ищет «конкретное выражение в живописи самого сердца реальности...» [7, с. 12—35]. Известно также, что еще до революции Флоренский часто бывал в доме художницы-кубистки Любови Поповой. Она входила в кружок К. Малевича, и у нее часто собирались как художники, так и теоретики авангарда, в частности, кубизма и супрематизма. В тех же воспоминаниях Жегина упоминается о визите Флоренского на выставку «Путь живописи» в 1927 году. Рассматривая картины, он оценивал как соответствие формы содержанию, так и адекватность колорита, цветовой гаммы полотна в целом и его отдельных частей. При этом в замечаниях Флоренского ясно просматривается тяготение к синестезии. Поэтому закономерным представляется название его статьи для журнала «Маковец»: Храмовое действо как синтез искусства.

Уникальным моментом концепции красоты Флоренского является тот факт, что он не только связывал отдельные ощущения в целостный образ, но и раскрывал связь между разными видами искусства, например, между живописью и музыкой. Осознание такой связи не является принципиально новым моментом в искусствоведении, но Флоренский вносит в изображение этой связи принципиально новые моменты, говоря о синтезе внешнего и внутреннего. Именно слияние формы и содержания всех частей объектов, их гармония вызывают эстетическое переживание, осознаваемое нами как красота. Возможно, наиболее полно это положение Флоренский выразил в работе «Иконостас», в которой он, в частности, пи-

сал: «Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренне связана с сочностью органной музыки. ...Тут несомненно есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мироощущения, хотя и в разных областях» [8].

Необходимо также отметить, что Флоренский одним из первых старался понять различия между живописным и фотографическим портретом (человека, пейзажа). Если вначале он писал о «бездушном» фотоснимке и живописном полотне, в котором воплотилась душа художника, то впоследствии отмечал, что и в фотоснимках есть отблеск живой души мастера, что проявляется в выборе мизансцены, ракурса и т. д. При этом бездушным может быть и живописное полотно; важным моментом, отличающим произведение искусства от поделки, является не только тождество внешней и внутренней форм, но и слияние души художника и его произведения. Красота и в искусстве, и в жизни воплощается в синтезе разных состояний, переживаний, слиянии природы, художника, зрителя в единое целое. Естественно, что такой синтез чаще осуществляется в живописи, а не фотографии, хотя и не исключает последнего варианта. В этих рассуждениях Флоренского доминирует идея о синтезе пространства и времени, целостном интуитивном постижении красоты. Идея, которая вела его по пути математических и философских исканий, остается центральной и в искусствоведческих работах.

Поэтому можно говорить об уникальности полипарадигмальной концепции Флоренского, так как он стремился синтезировать знания самых различных областей в единое, в цельное мировоззрение, а не рассматривал их как сведение разных чисел к единому знаменателю. Он писал: «Живой организм целостен, и в нем не может быть ничего, не организованного силами жизни; и если бы было хоть что-нибудь неживое, самое малое, тогда разрушилась бы и вся целостность организма» [там же].

На знаменитой картине М. Нестерова «Философы» удивительно точно переданы эта целостность и целеустремленность Флоренского, его слитность с природой, неотделимость его образа от образа и духа прекрасного в окружающем мире. Одновременно ясно воспроизведена и его слитность с научными исканиями его друзей и современников (в частности, С. Булгакова), с духовными исканиями его времени, которое, к сожалению, не было создано для обретения гармонии и идеала Прекрасного. В то же время Флоренский символизирует всем своим обликом и всей жизнью реальность поисков Прекрасного в синтезе науки и искусства, земного и божественного.

Исследование выполнено при поддержке РГНФ-НЦНИ, проект 09-06-95321 а/фр. «Взаимосвязь и взаимовлияние российской и французской гуманитарной науки в первой половине XX века».

Литература

1. *Балашова Е. Ю.* Проблема времени в русской и французской культуре первой половины двадцатого столетия: философия, психология, поэзия [Электронный ресурс] // Психологические исследования: электронный научный журнал. 2009. № 6. URL: <http://psystudy.ru>
2. *Жегин Л. Ф.* Воспоминания о П. А. Флоренском. Электронный ресурс Библиотека Вехи. // <http://www.vehi.net>
3. *Зинченко В. П.* Опыт анимации метафор смысла // Вопросы психологии. 2006. № 6.
4. *Лосский Н. О.* История русской философии. Электронный ресурс Библиотека Вехи. // <http://www.vehi.net>
5. *Марцинковская Т. Д.* Вариации на тему персонализма: российский и французский подходы. [Электронный

ресурс] // Психологические исследования: электронный научный журнал. 2010. № 5. URL: <http://psystudy.ru>

6. *Марцинковская Т. Д.* Искусство в современном мире — новые формы и новые старые механизмы воздействия // Культурно-историческая психология. 2007. № 2.
7. *Смирнова Т. В.* Дом на Вальной и его обитатели. 1920-е годы в Сергиевом Посаде // Московский журнал. 1997. № 12.
8. *Флоренский П. А.* Иконостас. Электронный ресурс Библиотека Вехи. // <http://www.vehi.net>
9. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Электронный ресурс Библиотека Вехи. // <http://www.vehi.net>
10. *Штайнер П.* Уж не пародия ли он? // Вопросы психологии. 2009. № 3.

The Problem of Beauty in the Works of P. Florensky: Interdisciplinary and Polyparadigmatic Approach

T. D. Martsinkovskaya

PhD in Psychology, professor, Head of the Laboratory of Personality Psychology of the Psychological Institute of the Russian Academy of Education

The article analyses P. Florensky's concept of beautiful both in its uniqueness and in that it follows the tradition of V. Solovyov, because Florensky similarly understands beauty as «all-unity» grasped by rational intuition. Another common characteristic is the leading role of poetry (first of all, the symbolist poetry) in exploring the principles of beauty. The unique character of Florensky becomes visible in his attempts to combine mathematical, biological, psychological and philosophical approaches in order to create the concept of beauty both abstract, multicultural, and concrete, reality related. The abstract character of Florensky's concept is also in that it integrates both natural and artificial as different aspects and facets of the beauty image in one's mind, whereas the reality related character reveals itself not only in the reflection of the harmony of natural and social existence, but in the recognition of new trends and tendencies in contemporary art as well.

Keywords: the concept of beautiful, all-unity, interdisciplinary, aesthetic experiences.

References

1. *Balashova E. Yu.* Problema vremeni v russkoi i francuzskoi kul'ture pervoi poloviny dvadcatogo stoletiya: filosofiya, psihologiya, poeziya. Elektronnaya versiya // Psihologicheskie issledovaniya: elektronnyi nauchnyi zhurnal. 2009. № 6. <http://psystudy.ru>
2. *Zhegin L. F.* Vospominaniya o P. A. Florenskom. Elektronnaya versiya Biblioteka Vehi. <http://www.vehi.net>
3. *Zinchenko V. P.* Opyt animacii metafor smysla // Voprosy psihologii. 2006. № 6.
4. *Losskii N. O.* Istoriya russkoi filosofii. Elektronnaya versiya: Biblioteka Vehi <http://www.vehi.net>
5. *Martsinkovskaya T. D.* Variacii na temu personalizma: rossiiskii i francuzskii podhody. Elektronnaya versiya //

Psihologicheskie issledovaniya: elektronnyi nauchnyi zhurnal. 2010. № 5. <http://psystudy.ru>

6. *Martsinkovskaya T. D.* Iskusstvo v sovremennom mire — novye formy i novye starye mehanizmy vozdeistviya // Kul'turno-istoricheskaya psihologiya. 2007. № 2.
7. *Smirnova T. V.* Dom na Valovoi i ego obitateli. 1920-e gody v Sergievom Posade // Moskovskii zhurnal. 1997. № 12.
8. *Florenskii P. A.* Ikonostas. Elektronnaya versiya Biblioteka Vehi. // <http://www.vehi.net>
9. *Florenskii P. A.* Stolp i utverzhdenie istiny. Elektronnaya versiya Biblioteka Vehi // <http://www.vehi.net>
10. *Shtajner P.* Uzh ne parodiya li on? // Voprosy psihologii. 2009. № 3.