



Нина М. КАУХЧИШВИЛИ

П. А. Флоренский от древности к стилю модерн

Духовный мир П. А. Флоренского сравним с огромным полем, ставшим предметом раскопок для представителя интеллигенции начала нашего века, с целью открыть тайну природы и внутренние связи между видимым и невидимым мирами. В университете, изучая точные науки, он надеялся с их помощью найти ключ к проникновению в эти тайны, овладеть орудиями, необходимыми для этого. Математика, т. е. *царица наук*, в собственном смысле этого слова, занимала центральное место в его *мировосприятии*, хотя, в конечном итоге, математика никогда не станет «царицей наук» в его *мировоззрении*; однако, оставаясь постоянной точкой отправления в исследовании самых разнообразных проблем, она становится как бы движущей силой, ведущей его и в духовной области по стопам точных наук.

Несмотря на высокий уровень московского математического факультета в первые годы нашего века, Флоренский чувствовал себя неудовлетворенным занятиями и вел самостоятельную работу в библиотеках, соединяя любознательность в области математики с изучением философии. Как участник семинаров С. Н. Трубецкого он представил результаты своих изысканий в таких докладах, как, напр., «Организация вселенной по Анаксимандру» или «Идея Бога в государстве Платона», предвещающие в 1902 и 1903 гг. основное направление его будущих поисков, даже если их следует считать скорее подготовительным этапом к решению поступить после окончания математического факультета в Московскую Духовную академию. Одновременно эти студенческие выступления легли в основу цикла его лекций по истории философии, как об этом свидетельствуют издания этих лекций: «Первые шаги философии» и «Смысл идеализма», объе-

диняющие лекции, им прочитанные в Духовной академии после окончания курса по богословию (1908). Учитывая математические принципы, он исходит из убеждения, что любой философский или метафизический анализ должен отправляться от древнегреческой, пра-сократической философии, исходной точки дальнейшего развития человеческой мысли, мирской и христианской.

Чтобы изучить, древний мир он обращается к пра-истории, видя в ней основу древней философии, и начинает с проблем пра-эллинизма, которые, как известно, в начале нашего века, вследствие ценнейших археологических находок, приведших к важным, новым открытиям, привлекали особенно внимание различных исследователей. На материале, почерпанном из мира древности, Флоренский стремится создать свою методiku, чтобы затем выработать собственную философию культа. Древнегреческая культура, как доказывают «Напластования эгейской культуры» (1913), служит математическим доказательством философских гипотез высказанных в главе, посвященной «Пращурам философии» (1910). Флоренский приходит к убеждению, что культура развивается из культа. Таким образом, археологические находки являются как бы мостом, соединяющим духовные стремления человека с его художественно-творческой энергией.

Тут Флоренский исходит из определенного мировосприятия, в котором центральное место занимает основной для него научно-духовный принцип: «Я придерживаюсь за средневековое мирозерцание», — сообщает он Ф. И. Жегину в 1923 г. Это высказывание должно рассматриваться на общем фоне его мышления как доказательство доминирующей в его мирозерцании центральной идеи, а не пониматься как историческое средневековье.

Очень ясно говорит следующее письмо к семье: «Что я делал всю жизнь? — Рассматривал мир как целое, как единую картину и реальность, но в каждый момент <...> на каждом этапе <...> под определенным углом зрения» (Н 25). Такая цельность, такое единство фокуса нашли свое гармоническое выражение при обращении к пра-сократовскому и Платонову мирам.

Древность, раскрытая археологическими раскопками, т. е. *realia*, ведущая к постижению *realiora* по сложным извилистым тропам человеческой мысли приводит к абстрактному ходу мышления. Несмотря на это Флоренский никогда не отрекался от конкретности подлинной жизни. Тут перед нами сама суть его мировоззрения, не допускающего остановок, требующего постоянного развития: динамичность, т. е. *энергея*, должна властвовать над

мыслями, не давая им приостановиться. Эта динамичность, либо дуальность/диалогичность вызвана постоянным внутренним спором, требующим соответственное стилистическое воплощение, нашедшее свое выражение в эпистолярно-диалогической форме «Столпа».

Эта конфликтность отражается во всем, даже в жизни и в философских рассуждениях: «Истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку» (СТ 147).

Короче говоря, истина соответствует переживаниям, с которыми человек сталкивается в повседневности, той антигетичной действительности, в которой отражается также антигетично отблеск невидимой, трансцендентной Божией истины. Это та истина, что легла в основу таких трудов, как «Иконостас», «Троице-Сергиева Лавра и Россия» и что «обращается» наконец в конкретность видимой перспективы («Обратная перспектива»), в выражение конфликтного переживания человеческого сознания. В этой динамичной конфликтности мы видим суть хода его мышления, стремящегося из этого конфликта к потусторонней *целостности*. По мнению Р. Слесинского, в этой напряженности отражается метафизика любви, отличающаяся диалогичной антиномичностью.

Мировосприятие П. А. Флоренского, целостное, но одновременно антиномичное, нашло свое выражение в 1914 г. в «Смысле идеализма», где изучается философская наука, утверждающая, по его мнению, «да» жизни. Таким образом, Флоренский рассматривает развитие древнего идеализма с разных «точек зрения», определившихся в течение человеческой истории. Специфику отражения Платонова мира в идеализме надо проследить, изучая искусство. По мнению Флоренского, «искусство является концентрированным опытом; оно разом не исчерпаемо, не адекватно понятию по бездонности содержания <...> и идеализировано, то есть в нем совершена та работа обобщения и индукции, которую приходится при непосредственном опыте производить самому».

Исследуя отдельные этапы развития искусства, он стремится понять, как отражается человеческая мысль в них, изучает те *сдвиги*, по которым можно определить, как выкристаллизовывались отдельные этапы идеологических поисков в общем ходе развития направления человеческой мысли.

Подходя в «Смысле идеализма» к этим вопросам, он останавливается в изумлении перед картинами Пикассо, перед «переходом к иным формам», в которых виден «экспериментатор <...>

над миром», вводящий в свою «живопись принципы дивизионизма <...> рассечение предмета на части станет необходимым элементом <...> Разъединяя предмет на несколько кусков, он воссоздает его в новой и необычной форме» (СИ 45).

Новая духовная настроенность требует соответственно выражения нового *целого*, нового «да» жизни, и это в свою очередь порождает новые орудия, новые способы воплощения своеобразных духовно-идеологических поисков, что, между прочим, заметно уже у древних изографов, доказательством чему служит некоторая неправильность в ликах древних икон (СИ 38). Коротче говоря, новая форма принимается Флоренским как видимое выражение сдвигов, обнаружившееся в развитии идеализма.

Другим примером могут служить произведения О. Родена, которые, по словам Флоренского, отличаются «движением». На вопрос, как возможна такая динамика в статике ваяния, он отвечает словами самого Родена: «Движение не что иное, как переход от одного положения к другому <...>», — и Флоренский заключает: «В его произведениях различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь того, что будет» (СИ 32). Напротив, сопоставляя это с «моментальной фотографией с идущих людей», выясняется, что такая техника представляется нам «совсем не дающей впечатление движения» (СИ 33).

Иначе говоря, Флоренский приводит эти слова Родена, чтобы доказать способность искусства, насыщенного внутренним богатством, превращать все в «энергейю», так что даже недвижимая реальность передается статичной динамикой ваяния. Эти факты приводят его к необходимости принять «формулу Вяч. И. Иванова, по которой художник и поэт восходят *“a realibus ad realiora”*, ибо художественные произведения — *“entia realiora”* в сравнении с миром чувственных восприятий. Другими словами, в них просвечивает мир идей или универсалий» (СИ 34). В этом представлении *энергейи* снимается динамичное противоречие между временем и пространством.

Переходя к дискуссии о четвертом измерении, в то время актуальной проблеме, после выхода в свет трудов математика П. Д. Успенского, который, следуя Хинтону, пытался доказать, что человек может достичь высшего сознания и высшего познания, Флоренский на основе этих соображений приходит к выводу, что «у философов же мысль о четырехмерной действительности высказывается отчетливо» и напоминает Платонов «миф о пещере», в котором говорится: «Как тени, плоские схемы и проекции вещей относятся к телам, так и трехмерный мир — к истинному» (СИ 46).

Но суждения о тайне пещер ведут Флоренского вновь к Идее, «Матери всего сущего», живущей в глубине, т. е. «по направлению, которое есть глубина нашего трехмерного мира», и потому речь о них «остаётся тайной для нашего трехмерного понятия» (СИ 47).

По его убеждению, эта глубина включает в себе всю духовную проблематику человеческой жизни. Стремления такого рода были, конечно, знакомы и Успенскому, что доказывает его склонность к эзотерическому. Но, однако, весь этот вопрос лежит в стороне от задачи настоящей работы, и мы ограничиваемся лишь беглым упоминанием.

Приведенные нами примеры доказывают явно, что Флоренский, внимательно следя за эволюцией идеологических и художественных тенденций своего времени, искал одновременно методические пути для разрешения вопросов, порожденных новыми выразительными средствами, а также философско-идеологическими сдвигами и скачками. Этим он, несомненно, отличался от тех своих современников, для которых любое новаторство являлось разрушением, изменой традиционным ценностям.

Однако главное, что нас интересует, — это его способность всматриваться в реальность формы и пространства, его проникновение в тайны художественных сдвигов; П. А. Флоренский отождествляет искусство с зеркалом, в котором отражаются видимо перевероты, происходящие в духовном мире. Кроме того, он не ограничивался изучением генезиса человеческой культуры, но в одинаковой степени стремился все больше и больше вникнуть в настоящее, чтобы посмотреть, в каких новых проявлениях выражается внутренняя совокупность искусства и культа.

Флоренский, как уже было выше сказано, был убежден, что идеализм — это именно «да», сказанное жизни, и поскольку данное направление ставит человека в центр вселенной, то и он стремится вникнуть в самую сущность человеческой жизни. Поэтому исследователь должен постоянно считаться с реальностью, стремиться уловить малейшие вибрации человеческого мышления. Кроме того, что человек должен искать в видимом, в повседневности необходимые «орудия» для постижения этой внутренней потребности, облакаемой в конкретную форму, воплощаемую в искусстве, единственной области, в которой естественными, спонтанными средствами это достижимо. Иначе говоря, его идеализм не представляется абстрактной конструкцией, это не попытка своевольного изложения философии Платона, как принято считать, а постоянный динамический поиск общего знаменателя жизнетворных проблем, заставляющих человека бороться

ся в посястороннем мире за «*да*» жизни, в поисках пути к потустороннему.

Эти соображения позволяют заключить, что культурно-исторические перевороты не смущали ученого; наоборот, ему была присуща смелость разгадывать знамения времени. В «Первых шагах философии», исследуя глубоко античность, он желал проверить на ее материале совокупность культово-художественной выразительности, чтобы сопоставлением с древней философской мыслью найти новый подход к метафизике. Глубокая связь между интеллектуальной и творческой необходимостью приводит его к заключению, что человек в состоянии изобразить эту необходимость в материальных формах; историку же человеческой мысли надлежит проверить, соответствует ли видимая выразительность эволюции идеологических тенденций.

В «Смысле идеализма» он пытается также проверить, нашло ли это «*да*» жизни, начиная с древности, соответствующее выражение в творчестве, и в какой степени отражается в нем эволюция мысли и технического прогресса. Флоренский приходит тут к заключению, что изменение в «*да*» жизни отражается на каждом этапе в неизведанных до тех пор формах, в которых выступает и отмечается новый подход к житейским проблемам. С методической точки зрения и тут Флоренский пользуется математическим «доказательством», подтверждающим, что все сдвиги могут считаться результатом «переживания», а новые «переживания» требуют адекватных орудий. Только в таком случае можно говорить на самом деле о настоящем *сдвиге*, а следовательно, и о появлении своеобразных, до сих пор неизвестных точек зрения.

Эта идеологическая точка отправления придает его трудам начала 20-х гг. подчеркнутое своеобразие. Поражает в особенности «Органопроекция» (1919), где доказывается существование внутренней связи между человеком (физико-биологическим существом) и мировым пространством, в центре которого движется именно человеческая личность со своими творческими способностями. Следовательно, Флоренский анализирует соотношения между физиологическими потребностями и материальной организацией пространства, в котором человек действует. Эти соображения напоминают каким-то образом те направления, которые нашли себе отклик в течение нашего века в герменевтической философии, которая также уделяла внимание связи между естественными и духовными науками. Флоренский, настаивая на тесной связи между человеческим пространством и творимой энергией, подчеркнул, что возможность сотворить необходимые

орудия/инструменты должна восприниматься как проекция физико-биологических членов человеческого тела: «Орудия расширяют область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они продолжают наше тело» (О 39), поскольку орудия приспособлены преодолеть соответствующие физические границы. Это утверждение основывается на предположении о существовании глубоко внутренней связи между техникой, физиологическими потребностями и творческими способностями, что подтверждает, между прочим, что точные науки остаются для Флоренского на всю жизнь ведущим исследовательским принципом.

Изучая органопроекцию, он задает себе и языковедческий вопрос, спрашивая себя, каким образом можно объяснить появление речи. Исходя из примера греческого языка, он заключает, что античность наводит нас «на путь к ответу на поставленный вопрос, называя как орудия-инструменты, так и расчленения тела одним словом — орган» (О 39). Другими словами: оформление отдельных терминов входит в ту же категорию проектирования, а именно речевым органом.

Такие заключения характерны для методологии Флоренского: отдельные элементы «расчленяются» им, и одновременно сливаются в целое; в данном случае «орган» является многозначной единицей, вмещающей в себя отдельные оттенки проецирования человеческой творимой энергии. Или, иначе говоря: проецирование соответствует процессу мышления, который проявляется конкретно в действительности жизненного контекста.

К сожалению, мы располагаем только несколькими страницами этой статьи, но даже они доказывают, что Флоренский стремится установить связь между физической потребностью и творческими способностями человека. Флоренский убежден, что «между органом и орудием, функционально обслуживающими одну задачу, есть и должно быть морфологическое тождество» (О 40). Следовательно, по его мнению, понятно, что «технические продукты, как, например, зрительная труба, фортепиано, орган, представляют собой несовершенные органопроекции глаза, уха, горла, а глаз, ухо, горло — органические первообразы» (О 40). По таким же соображениям рука — «мать всех инструментов», а осязание — «отец всех ощущений». Ладонь — это инструментальное средство осязания — представляется как исполнитель функции; этот инструмент передает функциональную идею зрительному подсознанию и сверхсознанию. Примером может служить утюг: это видимое выражение одной из главных функций ладони: касаться поверхности, «погладить» ее, выражая этим

отношения между внешним миром и внутренними потребностями человека.

Короче говоря, человеческое тело — это *целое*, к которому можно подойти с разных точек зрения, отражавшихся в орудиях, созданных человеком. В этом контексте слово *целое* не предполагает исключительно духовную единицу; это всеобъемлющее понятие, в котором сливаются интеллектуальная и материальная деятельность человека, тем более что понятие *целое* является фундаментом мироздания Флоренского.

Но главное в том, что можно вывести заключение, по которому прообразом этих мышлений является математическая теория функции, уделяющая внимание анализу совокупности отдельных элементов и действительных переменных. Нам важно доказать, что хотя Флоренский и не считал математику *царицей наук*, она однако лежит в основе многих его выводов, помогая ему найти общий знаменатель духовного и материального миров, прийти к новым заключениям.

Следует еще добавить, что мысли о технической-функциональной организации пространства близко сходятся с постановкой анализа археологических находок в «Напластованиях эгейской культуры»: и тут и там каждый предмет рассматривается как видимый знак, при помощи которого можно достичь сущности невидимой, духовной значимости.

Однако для более точного определения отношений древности и современного мира в мировоззрении Флоренского обратимся к «Аналізу пространственности в художественно-изобразительных произведениях», т. е. к страницам лекций, прочитанных в 1921—24 гг. в ВХУТЕМАСе. В этом труде продолжается развитие основной мысли «Органопроекции», а именно: отношения между духовной и материальной жизнью обсуждаются в связи с пространством, в котором происходит в основном организация человеческого существования.

К пространству он подходит первоначально с чисто технической точки зрения. Так, в «Органопроекции» он утверждает: «Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства <...> наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой». Переходя к другим случаям, он уточняет, что «это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации называется наукой и философией». А между этими двумя пространствами лежит третий разряд: «Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как про-

странства науки и философии. Их организация называется искусством» (А 317).

В искусстве, несмотря на его разнообразие, развивается, по мнению Флоренского, один процесс. Но в результате то, что искусством достигается, отнюдь не одинаково и в каждом из этих проявлений отражается своя особенность: «Живопись и графика занимают особое место среди других искусств и, в известном смысле, могут быть названы искусством по преимуществу. Тогда как поэзия с музыкой несколько сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии, а архитектура, скульптура и театр — с техникой» (А 318).

Восприятие пространства, как в «Органопроекции», ощущимо посредством осязания и зрения. В графике, основанной на принципах движения, художник ведет зрителя вдоль линий и организует пространство по особым, оригинальным жестам. Такие соображения позволяют Флоренскому заключить: «Художник тут не берет от мира, а дает миру, — не воздействуется миром, а воздействует на мир» (А 322).

Напротив, как только появляются в произведениях графики «пятна», т. е. «залитые краской поверхности», — свойство, по его мнению, присущее живописи, — то отношение зрителя к искусству совершенно меняется с появлением этого феномена. Пятно и залитая поверхность подлежат непосредственно чувственному восприятию и должны быть восприняты как таковые, с их цветом, вызывающим радостное чувство в душе. Радость от цветового пятна рождается, так сказать, безвозмездно и рождается в душе художника, воспринявшего ее без какого-то усилия от мира, а произведение художника является для зрителя частью пространной поверхности, частью картины, состоящей целиком из таких мазков/пятен: «Мазок, пятно, залитая поверхность тут не символы действий, а сами некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые. Каждое пятно берется <...> с его тоном, его фактурой и, чаще всего, его цветом. Оно есть <...> дар зрителю, безвозмездный и радушный» (А 324).

Следовательно, восприятие представляется ему в графике активным, а в живописи — пассивным. Наблюдая современную ему живопись, П. А. Флоренский заключает, что линии/контуры занимают второстепенное место, а мазки/пятна — первое. Иначе говоря, художник выбирает себе отрезок пространства, организует его по-своему (стиль, выразительные средства) и создает таким образом новый, до сих пор не существующий отрезок пространства. Но главное восприятие этого пространства ощущимо

не только в столкновении творческого процесса с восприятием зрителя, но и в процессе восприятия создается новая стилевая осязательность и до этого не существующая художественная выразительность и концепция.

Эти размышления позволяют нам прийти к выводу, что любое самобытное произведение изменяет предыдущую ранее установленную структуру пространства, завладевает своим пространственным отрезком, изменяющим геометрическую структуру пространства. Затем пространственность нарушается собственными, но оригинальными темпами, ритмами, ударениями, метрами, сливающимися в особую мелодию, начиная с того момента, когда художественное творчество завладевает полностью этим отрезком пространств. Итак, доказывается, что творческий процесс насыщен подрывной энергией, а в случае неадекватного приспособления со стороны зрителя художник уклоняется от всякой ответственности. Другими словами, он открывает себе путь к любому художественному выражению, но подразумевается, что восприятие как таковое осуществляется как сложное «творческое» действие, в котором, взаимодействуя, сталкиваются два мира: мир творца и мир воспринимающего/зрителя. И не было бы лишним подчеркнуть, что в этом плане П. А. Флоренский опережает современную *Rezeptionstheorie*, которой так недавно увлеклись в Германии.

Вопрос о художественном пространстве усложняется в творениях великих авторов (Гомера, Данте, Шекспира, Гете), поскольку пространство ими перекраивается более сложным образом, достигая более резкой перестановки. Этот факт привлек внимание Флоренского к «Божественной комедии» — интересному доказательству агрессивного подхода к пространственности как таковой. В данной статье нет возможности останавливаться подробнее на этом вопросе, но немаловажно указать на то, что в подходе Флоренского к Дантову миру преобладает рассмотрение совокупности пространственной взаимосвязи с проблемами духовного мира, относимой, по убеждению ученого, и к геометрически-астрономическим подробностям этого своеобразного мира. Теперь хотелось бы перейти к другой художественной области и обратить внимание на вполне самобытную разновидность художественного пространства.

В 1924 г. Флоренский присутствовал на спектакле Ефимовых «в заброшенном саду с березовой аллеей и прудком» в Сергиевом Посаде. В этом необычном художественном пространстве «опрокидывалось» на зрителя исключительное художественное произведение, а в кукольном театре «Ефимовы сумели испол-

зовать для постановки луг и рощу, актерами сделав всех зрителей», и это доказывает, что была «осуществлена исходная форма эллинской трагедии, что дело совсем не в деревьях, а в умении заставить смотреть на огороженный кусок природы как на праздничную оркестру» (Е 383).

Тут театр, этот пра-образ великой, хорально-художественной выразительности, создал себе совершенно необычную сцену/пространственную единицу. Хоральная ценность этого особого театрального действия, произвольно пробившего себе брешь в пространстве, не умаляется тем, что разговор идет о кукольном театре. Флоренский считает функцией этого театра воскресение мистерии древней Эллады, где природа, зритель, актеры-петрушечники-куклы хорально содействуют. Казалось бы, что в его изложении слышны отголоски теории Вяч. Иванова о древней трагедии и мистериях, это, между прочим, подтверждается высказываниями Флоренского о хоральном значении храмового действия.

На самом спектакле, как при восприятии живописи, царствовала радостная атмосфера, а зрители были отрезаны от повседневности забором, который можно сравнить в концепции Флоренского с иконостасом, воспринимаемым им как символ барьера и отрезанности от потустороннего мира. Торжественность храмового действия переживается с душевным подъемом зрителем, увлеченным кукольниками, и потенцией их таинственных сил. «Надевая на руку обличие куклы и дозволяя разуму руки принять самостоятельное лицо, они освобождают его от подчинения разуму головному, и последний делают, напротив, служебным органом ручного» (Е 385).

Можно заключить, что рука, частица, становится *целым*, телом, «проводником и органом воздействия иных, чем известные в нашем будничном сознании, сил» (Е 386).

Кукольный театр, как орудия в «Органопроекции», превращается у Флоренского в пространство человеческих переживаний, становится видимым символом внутренней борьбы человека, мучившегося в постоянном стремлении к преодолению конфликта между видимым и невидимым мирами.

Это доказывает, по нашему мнению, необычную способность Флоренского видеть в реальном, повседневном отблеск высшего, а искусство рассматривать как *доказательство* соборности, видимым знаком, говорящим о духовной эволюции человеческой мысли. Подтверждением служит и подход ученого к языку, как доказывает недавно опубликованная статья «Антиномия языка», тесно связанная, с одной стороны, с двойственностью или

диалогичностью Гумбольдта, с другой — отражающая общие принципы мировоззрения Флоренского.

Эта статья служит доказательством того, что помимо зрительного существует и слуховое пространство, в котором ощутимо музыкальное восприятие мира. Эта музыкальность есть особенная отличительная черта, органически и активно содействующая мирочувствию Флоренского, организации художественной пространственности. Причем ученый в состоянии уловить тайное звучание любой музыкальной композиции, звука, слова, отдельных фонем и морфем. Эта способность дала ему возможность проникнуть в суть незаурядной музыкальной чувствительности Фета, о котором Чайковский говорил, что он «в лучшие свои минуты <...> смело делает шаг в нашу область. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гете, Байрона или Мюссе» (АЯ 139).

Вдохновленный этими словами великого композитора, Флоренский высказал смелую мысль, а именно, что можно русского поэта XIX века считать своеобразным предшественником заумного языка XX, который ради звукового восприятия не стесняется нарушить, исказить традиционные морфологические и синтаксические правила русской поэтической речи.

Отсюда заключение Флоренского, что звуково-морфологические эксперименты основаны отчасти на антиномичности, свойственной внутренней структуре языка, как доказывают теории Гумбольдта; в двойной же функции любого термина отражается в конечном итоге тот же конфликт между видимым и невидимым мирами. Следовательно, звуковая цепь слова представляется ему как видимый знак невидимого, а слово как таковое воспринимается им как символ. Тем самым можно смело заключить, что символическое восприятие слова благоприятствует различным экспериментам, что доказывает поэзия футуристов, француза Mallarmé и даже стихи итальянского раввина XVI в., составившего двустишия, равно читаемые на итальянском и на еврейском языках.

Приведенные примеры подтверждают значительную музыкальную одаренность всеобъемлющей личности этого ученого и мыслителя, видящего, по словам С. А. Трубачева, в противоборстве сил разрушения и созидания «всеобщий жизненный закон и утверждающего как созидательное начало преобразующую силу искусства — слова, музыки».

Мы попытались доказать, что Флоренскому открывался безграничный мир познания, и это не только благодаря музыкальной одаренности, но и вследствие его математической подготов-

ки. Теория чисел приобщила его к работе с преимущественно целыми, и, во всяком случае, рациональными числами. Благодаря этой теории он обратился к величинам прерывным, изменяющимся скачками, как происходит при переходе от одного целого к другому. Это обстоятельство побудило его обратить внимание на разрозненные отдельные частички истины, попытаться составлять из них новые целые, как доказывает «Столп», «Иконостас» и вышеприведенные сочинения десятых годов. Благодаря данному опыту он стал обращаться к изгибам целого, наблюдать внимательно за самыми незначительными оттенками этих изгибов, стремясь проникнуть в суть данных явлений не только с методологической точки зрения, но и с идеологической, как мы постарались доказать в нашем докладе.

В подходе к современной лингвистике и к поэтическому языку отражается именно эта двоякая тенденция нашего ученого, но одновременно доказывается, что человек, воспитанный на знании древности, обогащается незаурядной внутренней силой и уверенностью, если это знание древности становится постоянной исходной точкой в любом научном исследовании, в освоении новой проблематики. Именно знание древности и математика приучили Флоренского наблюдать за изменениями, даже и незначительными, в интеллектуальном мире, за извилинами сдвигов и перемен, а анализ и осмысление этих скачков развило его способность исходя из частных найти в них ключ к пониманию новых явлений, оценить художественный и умственный поиск в истории и в духовном мире, даже тогда, когда большинство его современников не было в состоянии признать хотя бы незначительное художественное своеобразие в произведениях авангарда или в других направлениях, не соответствующих их привычным убеждениям. Флоренский, наоборот, стремится постоянно открыть в конкретном мире, в геометрическом пространстве тропинку, ведущую к новому повороту истины, поскольку глубоко убежден, что даже в самой незначительной частице видимого может найти свое отражение искра трансцендентного, может просиять отблеск потустороннего мира, а знаки любого искусства насыщены, в первую очередь, именно этой трансцендентностью.

БИБЛИОГРАФИЯ

Florenskij P. A. Mnimosti v geometrii. Moskva, 1922. Nachdruck nebst einer einführenden Studie von Michael Hagemester. München: Otto Sagner, 1985. (H)

- Свящ. о. Павел Флоренский*. Столп и утверждение Истины. М., 1914. (СТ)
- Священник Павел Флоренский*. Первые шаги философии: Из лекций по истории философии. Вып. I: «Лекция и *Lectio*. Пращуры любомудрия. Напластования Эгейской культуры». Сергиев Посад, 1917, отд. выпуск. (ППШ)
- Священник Павел Флоренский*. Смысл идеализма. Сергиев Посад, 1914. (СИ)
- Флоренский П.* Органопроекция // Декоративное искусство СССР. 1969. 145. С. 39—40. (О)
- Павел Флоренский*. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. 1/290. С. 25—29; цитируется по изд.: *Свящ. Павел Флоренский*. Уводоразделов мысли. Статьи по искусству. Париж, 1985. (А)
- Флоренский П. А.* О кукольном театре Ефимовых // Ефимов И. С. Об искусстве и художниках. М., 1977. С. 170—172; цитируется по указанному парижскому изданию. (Е)
- Флоренский П. А.* Иконостас // Богословские труды. IX. М., 1972: цитируется по указанному парижскому изданию. (И)
- Флоренский П. А.* Троице-Сергиева Лавра и Россия. Сергиев Посад, 1919.
- Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967; цитируется по указанному парижскому изданию.
- «Антиномия языка» П. А. Флоренского // *Studia Slavica Hungarica*. 32/1—4. 1986. (АЯ)
- Успенский П. Д.* Четвертое измерение. СПб., 1910; *Tertium Organum*. СПб., 1911.
- Slesinsky R.* Pavel Florensky: A Metaphysics of Love // St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, NY, 1984.

