

## Флоренский об искусстве — послесловие к несостоявшемуся диалогу с Выготским

Д.В. Лубовский

кандидат психологических наук, профессор кафедры педагогической психологии факультета психологии образования ГБОУ ВПО «Московский городской психолого-педагогический университет»

В статье отмечено возрастание в современной психологии интереса к культурно-исторической психологии и ее соотнесению с другими теориями и концепциями, в том числе с антропологической концепцией П.А. Флоренского. Изложен подход П.А. Флоренского к анализу пространства, сформулированный им в работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», приведена характеристика психофизиологического пространства в его концепции и показаны выделенные им отличия от пространственной модели евклидовой классической геометрии, которая укоренилась в обыденном сознании. Показана общность методологических принципов П.А. Флоренского и Л.С. Выготского — отказ от классической научности, холизм, деятельностный подход. Автор соотносит представления о композиции и конструкции художественного произведения в работах П.А. Флоренского с принципом «развоплощения содержания формой» в «Психологии искусства» Л.С. Выготского. Возможности совмещения теоретических принципов, сформулированных ими, показаны на примере анализа памятника архитектуры.

**Ключевые слова:** анализ пространственности, психофизиологическое пространство, пространственный образ, неклассическая методология, сопоставление концепций, композиция и конструкция, развоплощение содержания формой.

Тема соотношения взглядов П.А. Флоренского и Л.С. Выготского привлекает внимание ученых неслучайно. В последние двадцать лет возрастание интереса к культурно-исторической психологии во всем мире сопряжено с поиском и открытием новых возможностей для ее применения в тех областях гуманитарных наук и в тех сферах практики, где она ранее не применялась. В то же время культурно-историческая психология оказалась открытой к взаимодействию с другими теориями и концепциями. Поиск новых возможностей культурно-исторической психологии вызывает желание сопоставить ее принципы с антрополого-психологической концепцией выдающегося ученого-энциклопедиста П.А. Флоренского. При всем несходстве личных и интеллектуальных биографий двух великих современников трудно удержаться от того, чтобы не сравнить их идеи и не удивиться сходству или взаимной дополнительности теоретических положений, сформулированных ими. Проблема влияния взглядов П.А. Флоренского на Л.С. Выготского и соотношения их взглядов уже давно привлекает внимание исследователей. Ярким примером живого интереса к проблеме стала конференция «Антропологические матрицы XX века. Л.С. Выготский — П.А. Флоренский: несостоявшийся диалог», прошедшая в ноябре 2002 г. Сравнительный анализ взглядов двух ученых

в докладах и статьях О.И. Глазуновой, Ю.В. Громыко, С.С. Хоружего показывает, что многие исследователи в большей степени подчеркивали различия и в меньшей — сходство их взглядов. В.П. Зинченко в своих исследованиях детально проанализировал влияние взглядов П.А. Флоренского на возникновение культурно-исторической теории. В ней это влияние наиболее заметно в представлениях о высших психических функциях как функциональных системах (что восходит к идее об органопроекции у П.А. Флоренского) и в сформулированном Л.С. Выготским принципе опосредствования.

Но среди научного наследия П.А. Флоренского остается до сих пор недостаточно известной психологам его книга «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». Благодаря исследованиям В.П. Зинченко [7], гораздо больше известны идеи П.А. Флоренского, сформулированные в других его работах («Обратная перспектива», «Иконостас», «Органопроекция», «Мнимости в геометрии», «Столп и утверждение истины»). Тем не менее именно «Анализ пространственности» содержит столько идей, актуальных для психологии, сколько, пожалуй, не содержит ни одна из его значительных работ. Эта книга была создана П.А. Флоренским на основе его лекций о пространстве и времени в произведениях изобразительного

искусства, прочитанных во ВХУТЕМАСе в 1922–1924 гг. Текст состоит из двух частей — исследования пространственности и времени художественного произведения и конспекта лекций для студентов, прочитанных в 1923–1924 учебном году. Именно эта книга содержит наиболее полное и систематическое изложение идей ученого в области искусствознания и психологии искусства.

До недавнего времени идеи, сформулированные в «Анализе пространственности...», оставались почти не востребованными в психологии. Единственным примером приложения концепции Флоренского в психологии и образовании было использование Л.Н. Алексеевой его идей в рамках мыслительно-педагогической деятельности для развития у школьников восприятия произведений искусства и художественных способностей [1]. Но систематическое сопоставление взглядов на психологию искусства Л.С. Выготского и П.А. Флоренского пока что не проводилось. Цель данной работы — сравнительный анализ их психолого-искусствоведческих концепций для выявления возможностей взаимного дополнения и применения к тем областям психологии искусства, где их концепции ранее не применялись.

Прежде чем проследить возможные области соприкосновения и взаимное дополнение взглядов на искусство Флоренского и Выготского, необходимо кратко охарактеризовать концепцию пространства и времени художественного произведения, созданную П.А. Флоренским.

Рассмотрим ее, ориентируясь на план изложения, составленный им самим.

«1. Пространства геометрические; пространства психофизиологические; пространства физические.

2. Изображение математическое (соответствие; проекция).

3. Восприятие, как психофизический синтез. Различные моменты восприятия; эстетическое понимание, как формовка воспринимаемого образа; композиция в самом восприятии.

4. Психофизиологические и гносеологические предпосылки изображения художественного.

5. Линейная перспектива; ее задачи, правила и предпосылки. Ее связь с миропониманием определенного времени.

6. Невозможность последовательного проведения линейной перспективы в художественном изображении.

7. Иные (не-линейные) перспективы; анализ понятия «обратной перспективы».

8. Историческое место и смысл линейной перспективы, ее связь с культурой Возрождения.

9. Перспективные и неперспективные способы изображения пространства в отношении к композиции и архитектонике изображения.

10. Способы передачи пространства и род изобразительного искусства (технические приемы, фактура, абсолютная величина изобразительной плоскости и т. д.)» [11, с. 387].

Не останавливаясь подробно на аспектах концепции, которые актуальны, скорее, для искусствоведе-

ния, сосредоточимся на ее психологическом содержании. П.А. Флоренский предполагал начинать систематическое изложение своей концепции со свойств различных пространств, поскольку

«Пространственность, как всегдашняя и необходимая сторона всякого опыта, и переживаемого и мысленного, есть тем самым и наиболее известная нам сторона действительности» [там же, с. 274].

К такому порядку изложения П.А. Флоренского побуждал взятый им за основу принцип, согласно которому деятельность художника в любой области искусств представляет собой организацию пространства. Но несмотря на очевидность пространственности, которая, по его мнению, в художественном произведении «... самый доступный и самый легкий из моментов художественной критики» [там же], она остается без должного внимания и даже не воспринимается непосредственно. Причиной этого П.А. Флоренский считал

«...гипноз отвлеченных понятий о пространстве, внедряемых с молоком матери элементарной геометрией и математическим естествознанием» [там же, с. 275].

Он ставил перед собой задачу анализа допущений и не осознаваемых явно представлений, которые влияют на понимание пространства в науке и искусстве. Для упорядочения представлений о пространстве в науке и искусстве П.А. Флоренский выделял четыре вида пространств — геометрическое, физическое, психофизиологическое и эстетическое, т. е. пространство художественного произведения. Представления о пространстве, которые, по его выражению, внедряются элементарной геометрией и математическим естествознанием, укореняются в сознании и обуславливают особенности понимания психофизиологического и эстетического пространства. «Психофизиологическое пространство» — термин П.А. Флоренского, но реальность, которую он обозначает им, является, по сути, психологическим пространством, пространством перцептивного образа и сенсорно-перцептивной картины мира. Естественно, что при построении художником эстетического пространства художественного произведения основой становится психофизиологический пространственный образ:

«самое близкое к понятию эстетического пространства — это понятие пространства психофизиологического, самое далекое от него понятие о пространстве геометрическом, а строяемое физиком лежит посередине между обоими» [там же, с. 285].

Эстетическое пространство при этом остается самостоятельным видом пространства, или, по выражению П.А. Флоренского, *самостоятельным* слоем в общем понятии о пространстве.

Методологическая установка, выявленная П.А. Флоренским при анализе представлений о пространстве в науке, заключалась, по его мнению, в том, что «...некоторую единую формулу мы силится охватить возможно больший круг явлений... мы собираемся успокоиться на единой схеме этого опыта и придать ей значение всеобщее. Мы закрепляем

свой опыт единою формулою, и если таковая не доводится до сознания, то как психологический фактор она будет еще могущественнее» [там же, с. 271].

Нельзя не отметить глубину понимания закономерностей научного мышления, которую П.А. Флоренский проявляет в этом высказывании. Он доказывает, что такой единой формулой, которая в рассуждениях о пространстве принимается за основу, стала теоретическая модель пространства, предложенная впервые еще в античности Евклидом, а в философии Нового времени осмысленная И. Кантом. Евклидовско-кантовское пространство, по П.А. Флоренскому, характеризуется следующими значимыми свойствами:

- оно бесконечно;**
- оно беспредельно;**
- оно однородно;**
- оно изотропно;**
- оно связно;**
- оно однозначно;**
- оно трехмерно;**
- оно имеет постоянную кривизну, равную нулю.**

Но такое пространство, как показывает П.А. Флоренский, практически не встречается в окружающей среде и отличается от физического пространства в научной картине мира начала XX в. по всем базовым свойствам. Еще больше пространство классической геометрии отличается от психофизиологического пространства человека. Гносеологические корни классической пространственной модели П.А. Флоренский видит в последовательной попытке устранить познающего человека со свойственными ему особенностями восприятия из научной картины мира:

«Теория канто-евклидовского пространства всю свою честь полагает в полной обособленности от конкретного и наглядного мировосприятия, и именно сюда, т. е. к этому окончательному обособлению, направлены ее напряженные усилия. Ее задача быть хотя и человеком построенной, но насквозь и начисто без-человечной, свободной от малейшего признака антропоцентричности» [там же, с. 276].

Методологическую задачу, поставленную П.А. Флоренским, М.К. Мамардашвили через шестьдесят лет обозначил как неклассическую проблему онтологии ума (или рациональности), которая «...уходит своими корнями в те изменения в ней, которые возникают в XX веке — в связи с задачей введения сознательных и жизненных явлений в научную картину мира» [10, с. 4]. Создавая основы неклассического искусствознания, П.А. Флоренский вносит человеческое восприятие в научную картину пространства художественного произведения. Он принимает за основу один из важнейших принципов неклассической науки, согласно которому конечная точка научного познания находится в человеческом разуме, где и формируется онтологическая картина мира:

«Свойства действительности, при рациональном познании, куда-то должны быть помещены в модели, т. е. в пространство, вещи или в среду. Но куда именно — это не определяется с необходимостью самим

опытом, и зависит от *стиля* мышления, и вообще от строения мышления, а не от строения опыта» [11, с. 83].

Делая поворот в сторону неклассического научного мировоззрения, П.А. Флоренский принимает за основу неклассическое понимание пространства, которое в математике начало формироваться значительно раньше революции в физике. Принципы неклассической геометрии и математические модели пространств, имеющих кривизну, были предложены еще в первой половине XIX в. Н.И. Лобачевским, О. Коши, К. Гауссом, Г.Ф. Риманом.

Геометрическое пространство не тождественно по своим свойствам физическому пространству. Понимание физического пространства П.А. Флоренским характерно для физической картины мира, сложившейся после научной революции в физике на рубеже XIX—XX в. Психофизиологическое пространство, в свою очередь, по своим характеристикам существенно отличается от физического пространства,

«...потому что наша повседневная жизнь не считается с отвлеченными основаниями физики, а физика в своих построениях сознательно отвлекается от явлений психических и психофизиологических» [там же, с. 284].

По мнению П.А. Флоренского, необходимо выделять различные виды психофизиологических пространств в зависимости от вида восприятия в их основе — зрительное, слуховое, осязательное и т. д. Но при этом у всех видов психофизиологических пространств имеются общие черты, и прежде всего их несхожесть с евклидовским, поэтому он находит необходимым говорить о свойствах психофизиологического пространства вообще. Прежде всего такое пространство не бесконечно, поскольку оно

«...мыслится наполненным теми или другими ощущениями, а для ощущений бесконечность есть бессмыслица. Психофизиологическое пространство имеет центром самого человека, как область его жизни и его самораскрытия. Оно непременно соизмеримо с человеком, уютно и есть, в расширенном смысле, собственное его жилье» [там же, с. 286].

Представление о бесконечном пространстве прочно связано с мыслью о смерти, и эта связь имеет глубокие культурно-исторические корни, мысль о бесконечности

«...для человека, привыкшего внимать себе и, следовательно, мысленно иметь пред собою пространство психофизиологическое, непереносима и заставляет содрогаться смертельным ужасом, как приближение смерти более окончательной, чем обычная кончина» [там же].

Психофизиологическое пространство не является и безграничным. П.А. Флоренский высказывает интересное предположение о хрустальном небосводе в древней картине мира как о пределе зрительного психофизиологического пространства. Он видит истоки таких представлений в человеческой деятельности:

«Миропонимание древнее опирается на непосредственное представление мира и потому говорит о мире как об уютном гнезде, соотносительном по

своим размерам с человеческой деятельностью. Иначе представлять себе мир невозможно... Однако именно самая возможность этого «возможного опыта» [эмпирического опыта бесконечности. — Д.Л.] не доказана и ничем не мотивирована, даже напротив, при предположении ее забывается *основная* черта опыта — его конкретность и потому — индивидуальность...» [11, с. 287].

Единственное конкретное пространство для человека — то, которое он знает. В реальном опыте пределом зрительного пространства всякий раз становится некий зримый предмет, поэтому у представлений о бесконечном пространстве нет основы в непосредственном опыте. Еще более ограниченными являются пространства мускульного чувства, слуха, обоняния, термического чувства, вкусовых ощущений (П.А. Флоренский располагает их в такой последовательности — от наименее к наиболее ограниченному по размеру). Нельзя не отметить, что П.А. Флоренский, описывая психофизиологическое пространство, характеризует свойства именно той реальности, которая в работах К. Левина получила название психологического поля. Это первое, но не единственное сходство взглядов П.А. Флоренского и основоположника психологической теории поля. В феноменологической психологии и психотерапии эта реальность впоследствии получила название феноменального поля или поля опыта.

Об однородности психофизиологического пространства, как замечает П.А. Флоренский, говорить не приходится, поскольку, во-первых, интенсивность ощущений снижается по мере удаления от источника и, во-вторых, ближнее и дальнее пространства имеют различную предметную насыщенность и «...соответственное пространство оказывается различием в зависимости от места» [там же, с. 289]. Прежде всего это очевидно на примере зрительного пространства. Другие виды психофизиологических пространств также обладают различной емкостью.

Психофизиологическое пространство, в отличие от геометрического, не изотропно, т. е. не имеет одинаковой упорядоченности на всем своем протяжении. П.А. Флоренский говорил, что воспринимаемое нами пространство не может быть одинаковым по всем направлениям, если в самих себе мы знаем оси, качественно отличающиеся друг от друга в нашем непосредственном самочувствии:

«Таких осей — много, и чем внимательнее разбираемся мы в строениях и функциях собственного тела, тем более открывается причин, по которым пространство не может быть изотропно...Самый грубый учет осей тела дает их три: одно — вертикальное и два — горизонтальных, фасовое и профильное» [там же, с. 292].

При этом в сознании горизонтальное направление — совсем не то же, что вертикальное; то же самое можно сказать и о фронтальном и боковом направлениях. Это же можно сказать и об однозначности пространства. П.А. Флоренский показывает, что математически однозначность пространства выражается в его биполярности. Простейшим примером может

служить числовой ряд, разделенный на положительную и отрицательную области. Но психофизиологическое пространство, в отличие от математического и геометрического, униполярно. Так, подниматься для человека — совсем не то же, что спускаться, каждое последующее возвращение к исходной точке пути создает иную полярность, чем данное направление движения имело раньше, и т. д.

Связность пространства, т. е. его непрерывность, — одна из важнейших характеристик евклидова пространства классической геометрии. По поводу этого свойства П.А. Флоренский замечает, что оно

«...может быть отстаиваемо менее, чем какое-нибудь другое: пространство воспринимается все насквозь и существенно прерывно и состоит из отдельных элементов. В одних случаях, оно зернисто и должно быть представляемо наподобие ткани из отдельных блестящих клеточек, видимых в разрезанном арбузе. В других случаях, пространство построено из волосков, расположенных то в одном, то в другом порядке. Но, мозаика или гравюра, пространство никогда не подводится под схему континуума» [там же, с. 295].

Заметим, что психофизиологическое пространство не может рассматриваться как непрерывное ни на микро-, ни на макроуровне. П.А. Флоренский подробно рассмотрел еще одну из характерных установок классического мышления, согласно которой пространство представлено в сознании как трехмерное. Такую репрезентацию пространства в сознании он справедливо связывает с принципами и установками классического научного мышления:

«Пространство евклидовой геометрии имеет своей физической основой группу механических движений абсолютно твердого тела; при этом молчаливо предполагается отсутствие силовых полей и наличность Божественного охвата сознанием всего пространства, помимо физических посредств и условий знания» [там же, с. 110].

Трудно не вспомнить в связи с этим суждение Л.С. Выготского о господстве «логики твердых тел» в классическом психологическом исследовании (добавим от себя, и во всей классической научной рациональности). Данная установка возникла в классической физике благодаря рассмотрению физических тел как неизменных в своих свойствах. Общность методологических выводов у П.А. Флоренского и Л.С. Выготского очевидна. Между тем реальное психофизиологическое пространство четырехмерно:

«... всякая часть действительности, даже чисто физически, имеет свою толщину во времени и никак не может быть обсуждаема в качестве трехмерной. Сказанное безмерно усилится, если принять во внимание физиологическую, психофизиологическую и психологическую стороны действительности, как воспринимаемой в подлинном опыте. Тут тем более действительность должна быть признана во всех своих частях и отдельных образованиях четырехмерной» [там же, с. 196].

Время образует четвертую координату психофизиологического пространства. Восприятие как про-

цесс формирования пространственного образа раз-  
вертывается во времени. Связность актов восприя-  
тия во времени обеспечивает целостность восприя-  
тия как пространственного, так и художественного.  
Представления о восприятии художественного про-  
изведения как о формировании его целостного обра-  
за сближают взгляды П.А. Флоренского с геш-  
тальтпсихологией.

Находясь под воздействием различных сил, име-  
ющих временную координату, пространство меняет  
свои свойства. К числу различных сил, меняющих  
свойства пространственной среды, П.А. Флоренский  
относил и силу эстетического воздействия: «Сила  
красоты существует нисколько не менее, нежели сила  
магнита или сила тяжести» [там же, с. 108]. Эта сила  
и является одним из факторов трансформации прост-  
ранства художественного образа. Кривизна прост-  
ранства, по П.А. Флоренскому, выступает его неотъ-  
емлемым атрибутом, поскольку, по его мнению, она и  
есть строение пространства, а силовое поле вещей —  
совокупность сил данной области, определяющих  
своеобразие человеческого опыта в данной точке про-  
странства. В этом утверждении можно заметить еще  
одно сходство концепции П.А. Флоренского с теори-  
ей психологического поля К. Левина.

Итак, сопоставляя свойства психофизиологичес-  
кого пространства с характеристиками евклидова  
пространства классической геометрии, П.А. Флорен-  
ский убедительно показывает, что эти два вида про-  
странств различаются по всем значимым свойствам.  
При попытке игнорировать базовые свойства психо-  
физиологического пространства осуществляется его  
подмена геометрическим, точнее, евклидовским про-  
странством. Линейная перспектива и становится тем  
теоретическим средством, при помощи которого в  
эстетическом пространстве художественного образа  
осуществляется упразднение свойств психофизио-  
логического пространства как основы для создания  
художественного образа. Линейная перспектива, как  
отмечал П.А. Флоренский, опирается «... на лишен-  
ную физического смысла модель прямолинейного  
светового луча» [там же, с. 289]. Но для иных видов  
психофизиологических пространств нет даже таких  
теоретических моделей.

П.А. Флоренский кратко излагает свою концеп-  
цию восприятия пространства. Необходимость это-  
го изложения обусловлена тем, что далее на ее осно-  
ве он выстраивает свою типологию видов изобрази-  
тельного искусства и показывает закономерности  
восприятия пространства в художественном про-  
изведении. Ограничимся лишь кратким перечисле-  
нием основных методологических принципов данной  
концепции и ее наиболее существенных содержа-  
тельных моментов. Во-первых, концепция П.А. Фло-  
ренского — **деятельностная**. В основе построения об-  
раза, как перцептивного, так и художественного, ле-  
жат два вида деятельности, различающиеся по степе-  
ни активности, — осязание как более пассивный и  
движение как более активный процесс познания про-  
странства. Два вида перцептивной деятельности по-

рождают два вида перцептивных и, как следствие, ху-  
дожественных образов, которые фиксируются в изо-  
бразительном искусстве при помощи разных перво-  
элементов — точка (в живописи — мазок, в пласти-  
ке — касание или нажатие) как результат осязания и  
линия (в графике — черта, в скульптуре — движение  
резца при высекании из камня): «Двойственность  
пассивности и активности в отношении к миру, т. е.  
осязание и движение, ведет... к коренной двойствен-  
ности исходных элементов изобразительного искус-  
ства: точка и линия несводимы друг на друга и друг  
из друга невыводимы, но вместе с тем не существуют  
в полном обособлении друг от друга» [там же, с. 137].  
В то же время осязание и движение неотъемлемы  
друг от друга в процессе восприятия:

«Зрением возглавляются наши способности по-  
знавать мир; и в зрении поэтому осязательность и  
двигательность, доведенные каждая до предельной  
выраженности и возможной независимости, в выс-  
шей мере содействуют друг другу» [там же, с. 136].

О.И. Генисаретский [4] связывает с представле-  
ниями П.А. Флоренского об органопроекции пони-  
мание художественного произведения, поскольку  
оно основывается на проекции вовне, в произведе-  
ние, наших внутренних способностей-органов и на-  
шего самосознания. Еще более очевидно органопро-  
екция присутствует в «замышляющем жесте», при  
планировании художником композиции произведе-  
ния. П.А. Флоренский подтверждает эту мысль мно-  
гочисленными примерами, что композиционные по-  
вороты изображения человека (анфас — профиль —  
в три четверти) традиционно выражают вполне оп-  
ределенные интенции души и портретируемого и  
портретиста.

Таким образом, первым методологическим прин-  
ципом, взятым за основу П.А. Флоренским, следует  
назвать *принцип деятельности*. На основе данного  
принципа П.А. Флоренский строит свою типологию  
видов изобразительного искусства, существенно от-  
личающуюся от традиционной, или производствен-  
ной (т. е. основанной на материалах для художест-  
венного творчества). В традиционной типологии жи-  
вопись и графика объединены в один класс («риси-  
вание»), в то время как, по его мнению, они принад-  
лежат к различным классам. Два подхода к решению  
основной задачи искусства, т. е. организации прост-  
ранства, и соответствующие им два класса изобрази-  
тельных искусств имеют в своей основе два вида де-  
ятельности, различные по своим сенсорно-перцеп-  
тивным основам:

«... живопись обращается преимущественно с веща-  
ми, а графика — с пространством. Живопись сродни  
веществу, графика же — движению» [11, с. 142].

Мазок или точка, по П.А. Флоренскому, является  
в изобразительном искусстве средством передачи ка-  
сания, а линия в графике фиксирует движение. Жи-  
вопись, по его мнению, распространяет веществен-  
ность на пространство и потому она склонна превра-  
щать пространство в среду, а графика подводит про-  
странственность к вещи и тем истолковывает самые

вещи как некоторые возможности движений в них, «...истолковывает вещи как пространство особых кривизн, или как силовые поля» [там же, с. 145]. Естественно, что каждое из основных искусств пользуется в действительности не одной, а *двумя* первоспособностями познания и упорядочения пространства, но качественное различие искусств, по П.А. Флоренскому, обусловлено тем, какой из способностей художник действует в качестве основной и какой — в качестве дополнительной.

П.А. Флоренский подчеркивал, что два основных вида изобразительного искусства не изолированы и с необходимостью дополняют друг друга, поскольку их взаимная изоляция привела бы к их гибели. Общим для всех видов искусства видом деятельности остается организация пространства, она же может рассматриваться как общий исток всех видов искусств. Эта общность, по мнению П.А. Флоренского, дает еще одно основание для типологизации искусств, а именно на основании того, насколько художник распоряжается свободой в организации пространства и сколько свободы он предоставляет зрителю. Музыка в этом смысле дает максимум свободы и создателю, и слушателю, достаточно много свободы предоставляет читателю поэзия. Промежуточное место между двумя полюсами континуума занимают живопись и графика, в которых материалы для творчества предоставляют художнику почти безграничную свободу, но для зрителя свободы меньше, в отличие от «почти алгебраической многозначности в музыке и отчасти в поэзии» [там же, с. 120]. По мнению П.А. Флоренского, наименьшую степень свободы предоставляет театр как исполнителям, так и зрителям. Пожалуй, во всей его психолого-искусствоведческой концепции только эта формулировка поражает своей резкостью: «...искусство низшее, не уважающее тех, кому оно служит, и не ищущее в них художественного сознания» [там же, с. 124], что особенно диссонирует с отношением Л.С. Выготского к театру. Однако соотношение взглядов Л.С. Выготского и П.А. Флоренского на театр мы не предполагаем сделать предметом детального анализа.

Второй методологический принцип, который принимает за основу П.А. Флоренский, — **принцип целостности** перцептивного и художественного образа. Наиболее подробно данный принцип раскрыт П.А. Флоренским в лекциях, где прослежены различные (лингвистические, культурологические, философские и др.) истоки данного принципа. Как психический образ, который является результатом синтеза и представляет собой нерасторжимое единство его элементов, так и художественный образ неразложим на элементы:

«Очевидно, раз только произведение существует как таковое, т. е. как некоторое *целое*, раз оно не исчерпывается материалом, входящим в состав его, и обладает самостоятельной формой, то оно должно не пассивно составляться отдельными элементами, но — *господствовать* над ними, направлять их и делать их частными своей целостности» [там же, с. 259].

По П.А. Флоренскому, синтез как познавательное действие обеспечивает целостность понимания как житейского, так и научного, целостность перцептивного и художественного образа. Но в зависимости от вида познавательной деятельности роль синтеза различна:

«Житейское понимание мало заинтересовано в синтезе ... Научное понимание хочет синтеза, но берет его частично, производя скорее некоторое местное уплотнение воспринимаемого, нежели замкнутые в себе единства ... Наконец — искусство. В его деятельности синтез восприятий есть *все*, а отдельные элементы, сами по себе, — *ничто*. Его задача — именно связывание и взаимоподчинение отдельных элементов, чтобы сделать их *телом* целому» [там же, с. 261].

Принцип целостности П.А. Флоренский распространяет и на виды художественного восприятия, которым не уделяет столько внимания, сколько восприятию изобразительного искусства. Так, по его мнению, субъективная эстетическая ценность поэтического или музыкального произведения для слушателя тем выше, чем более целостным стал для человека образ этого произведения. Формирование целостного образа рассматривается как активность человека, как творческий синтез. Другими словами, в представлениях П.А. Флоренского о формировании образов основной также стал деятельностный принцип.

Конечно, в наше время многое в представлениях П.А. Флоренского о психофизиологическом пространстве и формировании образов выглядит давно пройденным этапом в развитии психологии восприятия. Тем не менее многие его идеи перспективны до сих пор. Например, представляет интерес начатая П.А. Флоренским типологизация пространств (пространство классической и неклассической геометрии, пространство математическое, физическое и т. п.) и особенностей их репрезентации в сознании. Только в современной психологии интеллекта (например, Р. Стернбергом) стали разрабатываться подобные проблемы.

Рассмотрим наиболее существенные положения о восприятии произведений искусства, сформулированные П.А. Флоренским. Прежде всего, по его мнению, целостность художественного произведения обеспечивается наличием в нем двух аспектов, названных композицией и конструкцией. Под композицией П.А. Флоренский традиционно понимает взаимную компоновку элементов художественного произведения, которую художник, в широком смысле, применяет, упорядочивая пространство: «Композиция есть, таким образом, схема пространственного единства произведения» [там же, с. 146], подчеркивает он. Под композицией он также подразумевает упорядоченность элементов художественного произведения во времени:

«Восприняв композицию, мы независимо от сознательных усилий уже разобрались в иерархическом плане художественной организации, и потому в сознании нашем будут теперь выступать не когда попало какие угодно элементы произведения, а определенные в определенные времена» [там же, с. 147].

Наряду с композицией целостность художественного произведения создается конструкцией, т. е. его единством со стороны смысла, или, иными словами, со стороны действительности, которую оно изображает:

«...единство изображаемого никак не может быть смешиваемо с единством изображения. А значит, первое должно быть внутренне связано своею схемой единства, *своим* планом, объединяющим изображаемый предмет в нечто целое. Эту схему, или этот план художественного произведения, со стороны его смысла следует назвать *конструкцией*» [там же, с. 150].

Сюжет изображаемого связан с конструкцией, но конструкция наводит на мысль о некотором более общем первосюжете. П.А. Флоренский приводит следующий пример. Пятно краски землистого цвета дает ощущение бурости, но в сочетании с квадратной формой и наличием горизонтальной линии под ним — ощущение тяжести. Смыслом такого изображения может быть тяжесть и противодействие ей, данное соотношение сил будет изображено при помощи соотношения цветовых пятен. Схема этого соотношения будет конструкцией этого предмета. Композиция будет осуществлена здесь вертикальной осью и равноправной с нею горизонталью

«...распределением нарастающей вещественности красок, по направлению вниз, конструкция же — простейшим соотношением силы тяжести и силой противодействующей» [там же, с. 151].

Пример взаимоотношения композиции и конструкции в религиозном искусстве, приводимый П.А. Флоренским, — деисусный чин (ряд) в иконостасе русской православной церкви. Композиция — симметричная, композиционным центром становится изображение Иисуса Христа, по сторонам от которого находятся изображения апостолов. Конструктивное единство обеспечивается при помощи изображения фигур апостолов в нелинейной перспективе. Благодаря ее применению ноги апостолов словно стоят на основании, в то время как плечи развернуты по направлению к композиционному центру, к нему же устремлены взгляды. Нелинейная перспектива позволяла художнику-иконописцу выразить идею духовного устремления учеников к своему Учителю.

Выражением смысла, который соответствует миропониманию эпохи Возрождения, становится прямая, или линейная, перспектива, служащая в художественном произведении средством передачи евклидова пространства классической геометрии. П.А. Флоренский называет прямую перспективу приемом, дело которого

«... не давать глазу покоиться созерцанием ни на одной вещи, но всегда идти *мимо* каждой из них, беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто» [там же, с. 155].

Между тем проводить прямую перспективу в произведении изобразительного искусства практически невозможно. Точно так же и в зрительном восприятии пространства она невозможна. П.А. Флоренский доказывает, что зрительные иллюзии обес-

печивают человеку целостность четырехмерного восприятия пространства, но они также являются отклонениями от прямой перспективы. Ученый называл прямую перспективу вечным томлением духа, падающего в пустоте. Из-за невозможности вечно падать в пустоте, по выражению П.А. Флоренского, искусство выходит из духовного тупика различными путями, в том числе путем создания инструментов магического воздействия на действительность. К таким магическим машинам он относит плакаты (рекламные, агитационные), к ним он относит и произведения некоторых направлений тогдашнего искусства, например, супрематизм:

«Супрематисты и другие того же направления, сами того не понимая, делают попытки в области магии» [там же, с. 155].

По замыслу К.С. Малевича, его легендарный «Черный квадрат» был программным произведением, выражением эстетики супрематизма (К.С. Малевич, 1923/2008). Но в наше время, почти через девяносто лет, остается только удивляться точности оценки П.А. Флоренского, поскольку «Черный квадрат» до сих пор обсуждается именно как машина для вызывания у зрителя определенных эмоций. В.П. Зинченко [7] убедительно показал, что П.А. Флоренский в своих трудах сформулировал представления об опосредствовании. Он, очевидно, применил эти представления к анализу психологического воздействия произведения искусства. Подход к искусству как средству для передачи художественной идеи или как машины для вызывания у зрителя определенных эмоций близок к представлениям об опосредствовании в культурно-исторической психологии.

Изложив некоторые принципы психолого-искусствоведческой концепции, созданной П.А. Флоренским, мы можем сопоставить ее принципы с психологией искусства Л.С. Выготского. В данной статье мы не претендуем на исчерпывающую полноту такого сопоставления, для него понадобилась бы большая монография, превышающая по объему «Психологию искусства» и «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» вместе взятые. Рассмотрим лишь несколько моментов.

1. Общность методологических принципов.
2. Взаимное соответствие базовых понятий.
3. Взаимная дополнительность отдельных теоретических положений.
4. Возможности применения метода Л.С. Выготского—П.А. Флоренского в психологическом анализе произведений искусства.

Как было отмечено, методологические принципы, общие для П.А. Флоренского и Л.С. Выготского — неклассические. П.А. Флоренский последовательно показывает необходимость замены классической научной картины мира и выступает как сторонник неклассического научного мировоззрения. Л.С. Выготский в «Психологии искусства» также последовательно придерживается неклассической методологии. Каждый своим путем, они приходили к анало-

гичным методологическим выводам. Несмотря на то что один из них подходил к изучению художественных произведений как математик, физик и в то же время знаток религиозного искусства, а другой — как психолог, начинавший свою научную биографию с литературоведения и театральной критики, оба они отвергают и интеллектуалистическую интерпретацию искусства, и его плоские трактовки как отражения жизни. Л.С. Выготский и П.А. Флоренский опирались на различные философско-методологические концепции, но оба следовали принципам целостности и системности в анализе художественных произведений, оба утверждали принципиальную возможность объективного метода в искусствоведении и психологии искусства. Общим для них был и деятельностный принцип, который стал для Л.С. Выготского особенно значимым в последние годы его научной биографии.

Прослеживается и взаимное соответствие базовых понятий в их концепциях. Для П.А. Флоренского при анализе произведений изобразительного искусства и архитектуры такими понятиями становятся конструкция и композиция. Для Л.С. Выготского, который исследовал механизмы эмоционального воздействия литературного произведения и драмы, такими понятиями стали форма и содержание, сюжет и фабула. Эти понятия были ключевыми для современного Л.С. Выготскому российского литературоведения, и прежде всего формалистической школы (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и др.). Соотношение между этими понятиями оказывается достаточно очевидным. Напомним, что согласно П.А. Флоренскому, «Конструкция есть то, чего хочет от произведения самая действительность, а композиция — то, чего художник хочет от своего произведения» [11, с. 153]. В «Психологии искусства» Л.С. Выготский дает наиболее подробное определение фабулы и сюжета в очерке, посвященном анализу рассказа И. Бунина «Легкое дыхание»:

«Мы, следовательно, вправе приравнять фабулу ко всякому материалу построения в искусстве. Фабула для рассказа — это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т. п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики рисунок. Иначе говоря, мы всякий раз имеем здесь дело с соотношением отдельных частей материала, и мы вправе сказать, что сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу» [3, с. 188–189].

Там же Л.С. Выготский замечает, что

«...уже давно поэты знали, что расположение событий рассказа, тот способ, каким знакомит поэт читателя со своей фабулой, композиция его произведения представляет чрезвычайно важную задачу для словесного искусства» [там же, с. 189].

Последнее замечание окончательно ставит точку над *i*, что позволяет нам провести прямую аналогию

между сюжетом и композицией, фабулой и конструкцией.

Понятия анатомии и физиологии рассказа, введенные там же Л.С. Выготским, были в свойственном ему стиле изложения метафорическими. Тем не менее он дал четкое определение анатомии рассказа как статической схемы его конструкции, а физиологии рассказа — как динамической схемы его композиции. Значение слова «конструкция» в данном случае иное, нежели в работах П.А. Флоренского. Но такое определение позволяет нам соотнести данные понятия с двумя аспектами организации пространства художественного произведения, выделенными П.А. Флоренским. Анатомией произведения Л.С. Выготский называет взаимную компоновку элементов повествования, а физиологией — развитие действия во времени.

В понимании П.А. Флоренским искусства имеет несколько существенных аспектов, которые сближают его взгляды с культурно-исторической теорией. Он утверждал, что

«Деятель культуры ставит межевые столбы, проводит рубежи и, наконец, вычерчивает кратчайшие пути в этом пространстве, вместе с системами линий равного усилия, изопотенциалами. Это дело необходимо, чтобы организация пространства дошла до нашего сознания. Но этой деятельностью открывается существующее, а не полагается человеческим произволом:

Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель.

Вечно носились они над землею, незримые оку...

Много в пространстве невидимых форм и слышимых звуков,

Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,

Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать» [11, с. 114].

Таково, по мнению П.А. Флоренского, объективное, реалистическое понимание искусства, а также понимание философии, науки и техники. Он отвергает взгляд, согласно которому художник сам организует что хочет и как хочет, называя такой взгляд на искусство субъективным и иллюзионистическим. Нельзя не отметить сходства данного утверждения и представлений об идеальной форме культуры, которые являются одним из краеугольных камней культурно-исторической теории Л.С. Выготского. То что открывает и воплощает в своем творчестве художник, по П.А. Флоренскому, может быть названо идеальной формой культуры в терминах культурно-исторической психологии. П.А. Флоренский, надеясь опубликовать свою книгу в советской России, не говорил открытым текстом, но лишь намекал на Божественное происхождение идеальных форм, цитируя стихотворение А.К. Толстого. Для Л.С. Выготского, как известно, философско-методологической основой при создании культурно-исторической теории был исторический материализм К. Маркса и Ф. Энгельса. Но несмотря на различия в философско-ме-



тодологических основах, П.А. Флоренский и Л.С. Выготский подходят к общей проблеме идеальных форм культуры.

Еще одним взаимно дополнительным теоретическим положением становится утверждение П.А. Флоренского о композиции как средстве, при помощи которого художник передает зрителю способ прочтения произведения:

«Строящие пространство элементы в сознании художника возникают планомерно, и планомерность воспроизведения их зрителем, эту самую или некоторую иную, художник должен заповедать зрителю... Да и себе самому художник должен закрепить тем или иным способом предназначенную им последовательность, рискуя без этого не понять себя самого» [11, с. 146].

Например, прямая и обратная перспективы становятся в художественном произведении теми средствами, которые фиксируют в себе способ прочтения произведения. Нельзя не заметить близость данного утверждения с положениями об опосредствовании в культурно-исторической теории Л.С. Выготского.

Следует остановиться на тех возможных направлениях для взаимодополняющего развития обеих концепций, которые развивались уже после П.А. Флоренского и Л.С. Выготского. Хорошо известны литературоведческие исследования пространства в произведениях классиков русской литературы (М.М. Бахтин, Ю.Г. Кудрявцев, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачев и др.). Временная организация литературного повествования была предметом изучения еще у Л.С. Выготского в «Трагедии о Гамлете, принце Датском», в очерке о новелле И.А. Бунина «Легкое дыхание». То, что лишь намечено П.А. Флоренским применительно к музыке и поэзии, становится предметом анализа в «Психологии искусства» Л.С. Выготского, а позднее в литературоведении, культурологии, психологии, например при разработке проблемы хронотопа в работах М.М. Бахтина и его последователей. Представления об искусстве как деятельности организации пространства стали для Ю.М. Лотмана основой для предложенной им типологии культур на основе характерных для них способов пространственной организации [8]. Таким образом, проблемы, поставленные П.А. Флоренским в основном на материале изобразительного искусства и архитектуры, получили свое развитие в других областях гуманитарного знания.

Положение о развоплощении содержания произведения его формой стало, пожалуй, самым известным тезисом «Психологии искусства». На примере многих литературных произведений Л.С. Выготский показывал, как аффективное противоречие разрешается в «коротком замыкании» противоположных чувств, что и составляет психологический механизм эмоциональной реакции читателя на литературное произведение. Но и П.А. Флоренский говорил о том, что композиция и конструкция произведения изобразительного искусства не тождественны и находятся в нераздельном и в то же время противоречивом

единстве. Чтобы увидеть взаимное дополнение этих теоретических утверждений и рассмотреть возможности распространения положений, сформулированных Л.С. Выготским применительно к литературе, на другие области искусства, проанализируем в качестве примера механизм эмоционального воздействия на зрителя одного известного памятника архитектуры.



*Рис. 1.* Здания Провиантских складов в Москве.  
Современное фото

Комплекс Провиантских складов — признанный памятник архитектуры классицизма. Он был построен по проекту выдающегося русского зодчего В.П. Стасова; проект был переработан известным московским архитектором начала XIX в. Ф.М. Шестаковым, под его руководством была осуществлена постройка (1822—1831). Комплекс создавался как хранилище армейских продовольственных запасов. Композиция произведения — симметричная, горизонтальная, состоит из трех частей; центральный корпус поставлен вдоль улицы, боковые — торцом к ней. Конструкция произведения, т. е., по определению П.А. Флоренского, то, чего хочет от произведения сама действительность, выражает надежность и основательность постройки. Хорошо известно, благодаря каким архитектурным приемам авторы проекта достигли впечатления надежности и основательности. Боковые очертания фасадов не перпендикулярны линии горизонта, а чуть наклонены внутрь. Благодаря этому корпуса слегка расширяются книзу, что и создает впечатление надежности, основательности, монументальности. Расширяются книзу и выходящие на уличные фасады огромные порталы, которые, кстати, с самого начала имели декоративную функцию. Казалось бы, композиция дополняет конструкцию и полностью подчиняется ей. Если бы соотношение композиции и конструкции этим и исчерпывалось, то комплекс производил бы впечатление трех тяжеловесных каменных сундуков и не вошел бы в историю как выдающийся памятник архитектуры русского классицизма.

Но Провиантские склады не производят впечатления тяжеловесности, а их монументальная основательность несколько не подавляет. Такой эффект был достигнут за счет двух приемов. Во-первых, с самого момента постройки стены комплекса окрашивали только в белый цвет. Излишне говорить, что любая другая окраска либо утяжеляла бы и без того массивные здания, либо выглядела нелепо в сочетании с их предназначением. Во-вторых, стены над порталами украшены полукруглыми окнами-люкар-

нами. Так декорировали в то время входы в небольшие частные дома. За примерами далеко ходить не надо — всего в пятидесяти—семидесяти метрах от Провиантских складов на улице Остоженка находятся два небольших ампириных особняка, построенных примерно в те же годы.



Рис. 2. Примеры оформления входов в жилые дома.  
20-е — 30-е гг. XIX в.  
Ул. Остоженка, дома 51 (слева) и 49 (справа)

В обоих случаях полукруглое окно над входной дверью создает впечатление легкости и открытости внутреннего пространства вовне. Мы видим, что порталы Провиантских складов получили оформление, которое вступает в противоречие с их истинными размерами и, вопреки им, придает впечатление соразмерности человеку. Итак, в композиции произведения помимо горизонтальной оси имеются вертикальные линии, заданные порталами и окнами над ними. Следовательно, и в конструкцию произведения помимо основательности-монументальности заложена противодействующая ей идея легкости и соразмерности человеку. Эти две линии (надежность-основательность-величина и легкость-открытость-соразмерность человеку) замыкаются в облике комплекса и создают незабываемое впечатление основательности и в то же время легкости, благодаря которому произведение вошло в историю архитектуры.

Приведенный пример, на наш взгляд, показывает не только возможности соотнесения понятий и совмещения теоретических принципов двух концепций. П.А. Флоренский почти не применял свой метод к

анализу архитектуры, «Психология искусства» Л.С. Выготского обходит ее стороной, если не считать достаточно спорного суждения о готических храмах. Мы хотели показать на данном примере, что взаимная дополнительность теоретических принципов создает возможности для применения идей П.А. Флоренского и Л.С. Выготского в областях, где они еще не находили применения. На наш взгляд, такое совмещение принципов двух концепций создает возможности для их применения не только в исследованиях по психологии искусства, но и в обучении изобразительному искусству, музейной педагогике и других областях эстетического воспитания.

При всех различиях в научных биографиях, круге научных интересов, в мировоззрении и философско-методологических основах их концепций мы видим много общего или взаимно дополнительного во взглядах Л.С. Выготского и П.А. Флоренского на искусство и психологию искусства. Что произошло бы, если бы они действительно встретились и посвятили общение искусству? В принципе такая встреча могла произойти между 1924 и 1928 годами. «Это была бы «благоуханная легенда», как говорили наши деды», — сказала Анна Ахматова [2], правда, по поводу совсем другой встречи. Нам остается только попытаться сблизить, соединить вместе взаимодополняющие идеи обоих мыслителей, чтобы воссоздать хоть приблизительно ту широкую картину неклассического искусствознания и психологии искусства, которая могла быть создана ими в совместной работе. Во время написания статьи у автора постоянно возникала одна ассоциация по поводу психолого-искусствоведческих концепций Л.С. Выготского и П.А. Флоренского. Будто в руках две половины сложного изображения или паззла, кажущиеся частями двух разных картин. Но вот их приложили друг к другу, совпали очертания, детали изображения продолжили одна другую и предстало целое изображение. Задачей данной публикации был показ совпадения некоторых линий и наиболее заметных частей, которые теперь видны полностью.

## Литература

1. Алексеева Л.Н. Способности получения знаний в области художественного творчества // Антропологические матрицы XX века. Л.С. Выготский—П.А. Флоренский: несостоявшийся диалог. — Приглашение к диалогу. М.: Прогресс — традиция, 2007. С. 98—110.
2. Ахматова А.А. О Марине Цветаевой // Воспоминания о Марине Цветаевой. М.: Сов. писатель, 1992. С. 511—512.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Генисаретский О.И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. и ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. С. 9—46.
5. Глазунова О.И. Образ и слово в творчестве П.А. Флоренского и Л.С. Выготского // Антропологические матрицы XX века. Л.С. Выготский—П.А. Флоренский: несостоявшийся диалог. — Приглашение к диалогу. М.: Прогресс — традиция, 2007. С. 44—47.
6. Громько Ю.В. Антропологические матрицы XX века // Там же. С. 23—40.
7. Зинченко В.П. Выготский в контексте культуры начала XX века // Там же. С. 381—392.
8. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: «Гнозис», 1992. 260 с.
9. Малевич К. Супрематизм // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: «Азбука-классика», 2008. С. 50—52.
10. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. 2-е изд. М.: Изд-во «Лабиринт», 1994. 90 с.
11. Флоренский П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. С. 81—390.

# Pavel Florensky on Art: An Afterword to the Might-Have-Been Dialogue with Lev Vygotsky

D.V. Lubovsky

PhD in Psychology, professor at the Department of Educational Psychology, Chair of Pedagogical Psychology, Moscow State University of Psychology and Education

---

The paper points to a growing interest that modern psychology has in cultural-historical psychology and its interconnections with other theories and concepts, for instance, with Pavel Florensky's anthropological concept. The paper outlines Florensky's approach to the analysis of space that he set forth in his "Analysis of Space and Time in Artistic and Graphic Works", focuses on the features of psychophysiological space described in his concept and on the differences that Florensky sees between it and the space as it is understood within Euclidean classical geometry which has too deep a root in ordinary minds. Methodological principles independently shared by Florensky and Vygotsky have much in common: rejection of the classical scientific character, holism, activity approach. The author also draws a parallel between Florensky's concepts of composition and construction of the works of art and Vygotsky's principle of "destruction of content by form" described in *The Psychology of Art*. The analysis of a piece of architecture provided in the paper shows how the theoretical principles formulated by Florensky and Vygotsky can be integrated.

**Keywords:** analysis of space, psychophysiological space, space image, non-classical methodology, comparing concepts, composition and construction, destruction of content by form.

## References

1. *Alekseeva L.N.* Sposobnosti polucheniia znaniia v oblasti khudozhestvennogo tvorchestva [Ability to acquire knowledge in the field of art] / *Antropologicheskie matritsy XX veka*. L.S. Vygotskii — P.A. Florenskii: nesostoiavshiiia dialog. — Priglasenie k dialogu. Moscow: Progress — traditsiia, 2007, p. 98–110.
2. *Akhmatova A.A.* O Marine Tsvetaevoi [About Marina Tsvetaeva]. *Vospominaniia o Marine Tsvetaevoi*. M.: Sov. pisatel', 1992, p. 511–512.
3. *Vygotskii L.S.* Psikhologiiia iskusstva [Psychology of art]. Moskva, "Iskusstvo", 1968.
4. *Genisaretskii O.I.* Prostranstvennost' v ikonologii i estetike sviashchennika Pavla Florenskogo [Spatiality and aesthetics in iconology priest Pavel Florensky]. *Florenskii P.A., sviashchennik. Stat'i i issledovaniia po istorii i filosofii iskusstva i arkhologii*. Sost. i red. igumen Andronik (A.S. Trubachev). Moscow: Mysl', 2000, p. 9–46.
5. *Glazunova O.I.* Obraz i slovo v tvorchestve P.A. Florenskogo i L.S. Vygotskogo [Image and word in the works of PA Florensky and LS Vygotsky] *Antropologicheskie matritsy XX veka*. L.S. Vygotskii — P.A. Florenskii: nesostoiavshiiia dialog. — Priglasenie k dialogu. Moscow: Progress — traditsiia, 2007, p. 44–47.
6. *Gromyko Iu.V.* Antropologicheskie matritsy XX veka [Anthropological matrix of the twentieth century] *Tam zhe*, p. 23–40.
7. *Zinchenko V.P.* Vygotskii v kontekste kul'tury nachala XX veka [Vygotsky in the context of the culture of the early twentieth century] / *tam zhe*, p. 381–392.
8. *Lotman Iu.M.* Kul'tura i vzryv. [Culture and Explosion] Moscow, "Gnozis", 1992.: 260 p.
9. *Malevich K.* Suprematizm [Suprematism]. Malevich K. *Chernyi kvadrat*. — St. Petersburg, "Azbuka-klassika", 2008, p. 50–52.
10. *Mamardashvili M.K.* Klassicheskii i neklassicheskii ideal'y ratsional'nosti. [Classical and non-classical ideals of rationality] 2-e izd.: Moscow: Izd-vo "Labirint". — 1994 g.: 90 p.
11. *Florenskii P.A.* Analiz prostranstvennosti <i vremeni> v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniakh. [Analysis of the spatial <and time> in art-graphic works] *Florenskii P.A., sviashchennik. Stat'i i issledovaniia po istorii i filosofii iskusstva i arkhologii*. Red. igumen Andronik (A.S. Trubachev). Moscow: Mysl', 2000, p. 81–390.