

Богослужение как синтез искусств у основоположника “русского космизма” Николая Федорова и священника Павла Флоренского

Валентин Никитин

Союз писателей России; Российская академия естественных наук

«Храмовое действо как синтез искусств» – так назывался доклад священника Павла Флоренского, прочитанный 24 октября 1918 года на заседании Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Под «храмовым действом» о. Павел подразумевал Богослужение, но вынужден был “закамуфлировать” это слово, так как упомянутая Комиссия была организована при Сергиево-Посадском военно-революционном комитете. Доклад Флоренского, до сравнительно недавних пор практически недоступный (ввиду мизерного тиража журнала «Маковец», в котором был напечатан), имеет большое значение в области православной литургики и церковного искусства. Он стоит в одном ряду с «Иконостасом» и «Обратной перспективой» Флоренского, но, как это ни странно, почти не исследован (если не считать давней работы Вашего покорного слуги).¹ Для нас существенный интерес представляет как содержание самого доклада, так и попытка выяснить генезис некоторых идей Флоренского, рассмотреть его взгляды на проблему синтеза искусств, проследить их связь с отдельными положениями в учении

¹ В.А. Никитин. *Храмовое действо как синтез искусств. Священник Павел Флоренский и Николай Федоров // Вестник русского христианского движения*. 1988. № 153. С. 40-56; *Символ*. 1988. № 20. С. 219-36.



другого гениального мыслителя-энциклопедиста Николая Федорова (1829-1903).

Вокруг творческого наследия Н.Ф. Федорова, автора «Философии общего дела», не утихают споры. Его изображают идеологом патриархального крестьянства, “мистическим большевиком”, пророком научно-технической революции, продолжателем оккультно-магической традиции, религиозным утопистом. Бесспорно одно, что он был основоположником “русского космизма”. Представители этого течения в научно-философской и религиозной мысли России на рубеже XIX-XX веков предвосхитили планетарно-космический этап в эволюции человечества. Они опередили Тейяра де Шардена, высказав аналогичные мысли о “стреле биогенеза”, “ноосфере”, “феномене человека” и непреходящем спасительном значении христианства в эволюционирующем мире. Религиозно-нравственные аспекты русского космизма нашли выражение в философии всеединства, в софиологических построениях Владимира Соловьева, священника Павла Флоренского, протоиерея Сергия Булгакова. Естественнонаучные идеи космизма разрабатывали Н.И. Умов, К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А.Л. Чижевский.

Федоров не только выдвинул идею космической регуляции природы как задачу объединенного человечества, но и соединил экологическое сознание и геокосмическую проблематику с нравственным долгом живущих по отношению к умершим. В «Философии общего дела» значительное место занимает эстетика. Взгляды Федорова на сущность и задачи искусства определяются общим проективно-синтезирующим направлением его мысли, стремлением интегрировать искусство в “общем деле” как живом синтезе искусства, науки и религии.

У Флоренского нет специальных работ, посвященных Федорову, но встречается немало его оценок и упоминаний. В лекциях по истории философии, прочитанных в Московской Духовной Академии, Флоренский достаточно внимания уделил взглядам Федорова, тогда еще малоизвестного “загадочного мыслителя”, взгляды которого о. Павел излагает спокойно и непредубежденно, местами с оттенком явного сочувствия и солидарности. О высокой оценке Федорова красноречиво свидетельствует упоминание его имени в «Столпе и утверждении истины» рядом с именем святителя Иринея Лионского. В другом месте Флоренский отмечает «множество поучительных мыслей» Федорова «о целомудрии и его космическом значении».

Особый интерес Флоренского вызывали мысли Федорова о литургии как синтезе искусств, о значении догмата о Пресвятой Троице, о церковном распределении богослужебных чтений, которое Федоров считал основой литургического и эстетического богословия. Так, например, говоря о чине братотворения

["fraternitas per adoptionem"; аналог русского "побратимства"], в котором Федоров видел особый род литургии, Флоренский называет философа "глубокомысленным", а его соображения – "замечательными".

Следует сразу же оговориться, что Флоренский ясно осознавал объективную опасность стихийно-материалистической интерпретации учения Федорова, принципиальную неприемлемость для христианского сознания натуралистического и позитивистского понимания его главной идеи – "патрофикации" (отце-творения, нравственного долга живущих воскресить умерших). При этом Флоренский не смешивал, как это обычно делают современные критики, учения самого Федорова с взглядами его вульгаризаторов.

Сравнительный анализ текстов обоих мыслителей позволяет с определенной степенью уверенности говорить о близости их взглядов в области так называемого "иринического" богословия, а также богословия *всеединства*, в частности, относительно принципа единосушия, позволяющего уяснить природу мира как органического целого. Но особенно близки взгляды Флоренского и Федорова на происхождение, сущность и задачи искусства (и культуры в целом), на храмовое действо, то есть Богослужение, как синтез искусств.

Оба мыслителя рассматривали историю искусства, различные попытки художественного синтеза, а также обособления отдельных видов искусств, как явления, неразрывно связанные с религией, сопровождающие всю или почти всю историю художественной культуры, начиная с древнейших времен. Можно говорить о попытках "синтеза искусств" еще в эпоху первобытного синкретизма, когда материалом искусства являлись природные формы-камни, расположение которых, ориентированное на различные стороны света, по отношению к солнцу, небу, земле, определялось различными ритуально-культовыми представлениями (так называемые "мегалитические постройки").

«Молитва – вот начало искусства – утверждает Федоров. – Молитва и молитвенное (вертикальное) положение были первым актом искусства».²

Культура как выражение некоей духовной целостности по существу на протяжении всей истории человечества является производной, связанной с культом, о чем невольно свидетельствует этимология этих слов, неоднократно подчеркивает о. Павел Флоренский.³

² Н.Ф. Федоров. *Сочинения*. М. 1982. С. 561.

³ Священник Павел Флоренский. *Кульм, религия и культура // Богословские труды*. 1977. № 17. С. 101-19.

По мере совершенствования религиозных культов, перехода от первобытно-синкретических к языческим, к мистериям античности, к ветхозаветному монотеизму, наконец, к Богооткровенной религии христианства, трансформировалось и искусство. Это развитие нашло выражение в самоопределении таких видов искусства, как церковное зодчество и пение, фреска, мозаика, икона, витраж; оно достигло большой структурной сложности и композиционной выразительности в эпоху средневековья.

В соответствии с усложнением структуры и формированием отдельных видов искусства усилилась и их интеграция, например, в средневековых мистериях на библейские сюжеты, исполнявшихся в храме. Высший, наиболее органический и целостный синтез, воплощающий духовный макрокосм христианства, согласно Федорову и Флоренскому, явлен в литургии, в храмовом Богослужении.

Искусство барокко, как известно, тяготело к системе и, следовательно, к синтезу. В художественной практике, особенно в театре, предпринимались попытки синтезировать живопись и архитектуру, музыку и поэзию. При этом, однако, достигалось не столько соединение искусств в единое целое, сколько размывание границ отдельных искусств, их "диффузия". Такое искусство, в основе своей иллюзорное, Федоров называл «искусством подобия»: «Искусство подобия есть изображение неба, лишаящего нас жизни, и земли, поглощающей живущих. Поэтому-то это искусство и осуждается божественной заповедью, как язычество...».⁴

В противоположность искусству подобия, искусство священное, литургическое искусство, есть, по Федорову, - «воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства».

Все искусства могут быть объединены или - по-немецки - в музыкальной драме, в театре, или же, как полагаем мы, - по-славянски, по-русски - в архитектуре, в ее высшем произведении - храме, и в службе, совершаемой в храме - в храме как изображении мироздания, бесконечно малом по сравнению с мирозданием, но бесконечно высшем его (мироздания) по смыслу, по вложенной в него (храм) мысли, - в храме как проекте мира такого, каким он должен быть. - Храм есть изображение неба, свода небесного, с изображенными на нем поколениями умерших, как бы ожившими... В божественной службе все эти небожители объединяются в одно целое со служащими в храме и предстоящими (еще живыми); в божественной службе все - умершие и живые - составляют одну Церковь. «Под пением или отпеванием - продолжает Федоров - разумеется всё совер-

⁴ Федоров. Сочинения. С. 563.

шаемое; это - всенощное отпевание умерших... а затем - дневное соединение (объединение) и научение (оглашение), пригласение к литургии верных - верных Богу отцов...».⁵

Храмовое действо «как синтез искусств» в понимании Федорова неразрывно связано с его устремленностью к апокатастасису, преобразению неба и земли после всеобщего воскресения:

Храм, как произведение зодчества, живописи и ваяния, становится изображением земли, отдающей своих мертвецов, и неба (свод храма и иконостас), населяемого оживленными поколениями, а как вместилище пения, точнее отпевания, храм есть голос, под звуки которого оживает прах на земле... и небо становится жилищем оживших.⁶

Федоров различал в развитии искусства две стадии: 1) птоломеевскую, когда своеобразную моделью геоцентрического космоса является христианский храм, а богослужение, совершаемое в нем, носит проективно-символический характер; 2) коперниканскую, когда, опираясь на гелиоцентрическую концепцию, синтетическое искусство будущего в союзе с наукой и Церковью призвано разрешить противоречие между знанием и верой, исполнить волю Вседержителя - воскресить умерших и вывести человечество в безграничные просторы космоса.

В краткой заметке «Об объединении искусств» Федоров с достаточной ясностью сформулировал свое отношение к этому вопросу:

Высшая задача искусства - не изображать, не рисовать отвлеченные мысли, а указывать путь и, в художественной форме и в творческом восприятии, создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого. Вот почему художественным выражением этой задачи или этого проекта может быть храм-школа, а отнюдь не театр, и всего менее - театр трагический, предназначенный для изображения гибели мира, в противоположность росписи храма-школы, которая есть воспитательно-образовательное изображение воссоздания мира, то есть воскрешения.⁷

Федоров противопоставлял органическое объединение, которое все искусства получают в высшем проявлении архитекту-

⁵ Н.Ф. ФЕДОРОВ. *Философия общего дела*. С. 241.

⁶ ФЕДОРОВ. *Сочинения*. С. 563-4.

⁷ ФЕДОРОВ. *Философия*. С. 153-4.

ры – храме, внешнему, механическому сочетанию искусств в музыкальной драме и театре, где музыка и хореография лишены внутренней, одухотворенной связи с живописью и еще менее со скульптурой, а посему объединение искусств является «очевидной нелепостью».⁸ В отличие от оперы и театра – подчеркивает Федоров – «храм зовет все искусства к одухотворению, к оживлению, не к подобию живого и жившего, а к действительному воссозданию жизни (во всей ее полноте, красоте и силе)».

Скульптуру и портретную живопись Федоров рассматривал как подобию умерших, а архитектурные сооружения – как подобию неба и земли. Храмовое зодчество, по Федорову, – высшее выражение архитектуры, начало перехода к высшему искусству вообще, ибо храмы являются «не только подобию того, что есть, но и проектами того, что должно быть; а именно: не мнимого, а действительного воскресения... новой земли и нового неба, преисполненных силою не разрушающею и умерщвляющею, а воссоздающею».⁹

Искусство будущего в представлении Федорова должно использовать не только обычно используемую силу земной тяжести, но и атмосферические токи, эфир и магнитные поля. Вместо камня, металла и других традиционных материалов люди, овладев метеорологической регуляцией, добившись гармонизации космических волн, смогут сооружать магнитные столбы и арки, создавать принципиально новые формы архитектуры.

Невольно вспоминается замысел «Мистерии» и «Предварительного Действа» удивительного русского композитора А.Н. Скрябина (1872-1915). Некоторые его устремления почти совпадают с Федоровскими проектами, оба утверждают титаническую мощь человека. Но у Скрябина эта мощь автономна, а у Федорова человек – сотрудник и помощник Бога в грядущем преображении мира. Для обоих, впрочем, искусство было призвано стать орудием глобального воздействия, своего рода мистической техникой.

Романтическая идея облагораживающей и преобразующей миссии искусства переросла у Скрябина в некую оккультно-магическую концепцию грандиозного по замыслу действия, синтеза искусств, музыкальной в своей основе «Мистерии». На первый взгляд, ни у кого еще идея синтеза не достигала таких грандиозных масштабов, как у Скрябина. Но это не так, если вспомнить о глобальных идеях Федорова. «Философия общего дела» есть, в сущности, теория акта – высшего, предельно-мыслимого, осуще-

⁸ Там же. С. 152-3.

⁹ Там же. С. 151-2.

ствимого в результате всеобъемлющего *синергического синтеза*.

Революция 1917 года и последующие катаклизмы в русской истории стали явной пародией на эти замыслы, от чего предостерегал Флоренский. Массовые празднества, театрализованные шествия и инсценировки, процессии и карнавалы в первые пореволюционные годы были своеобразными попытками “синтеза искусств” (в кавычках), вульгарного в своих формах “уличного действия”. Задача слияния искусства с жизнью, провозглашенная в те годы, была принципиально неосуществима в рамках тогдашней “лозунговой эстетики” как революционной пропаганды. Попытки стереть грань между театром и жизнью, превратить саму жизнь в социальный муравейник, обращались в пародию на Богослужение. Флоренский считал такие попытки эстетически несостоятельными. Он знал, что в семье муз каждая имеет свой неповторимый облик и голос, – линия не передаст того, что выразит звук, а музыка не выскажет достаточно ясно то, что скажет слово. В искусстве, выражаясь языком техники, передача идет только по одному каналу; учитывая эту специфику искусства, следует ясно сознавать недопустимость чисто механического их объединения. В типологическом разнообразии муз, богатстве их художественных возможностей, взаимном дополнении и заключена сила искусства. С наибольшей гармоничностью подлинный синтез искусств воплощен именно в Богослужении.

Возвращаясь к докладу Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств», следует подчеркнуть, что он был обращен к весьма пристрастной, недоброжелательной и даже враждебной к Церкви аудитории. Поэтому о. Павел сделал многозначительную оговорку, что оставляет в стороне «мистику и метафизику культа» и обращается исключительно к «автономной плоскости искусства как такового».¹⁰ Это обстоятельство, безусловно, следует помнить при анализе доклада. Удивительно, что и при такой ограниченной постановке вопроса, Флоренский сумел ясно высказаться за сохранение Троице-Сергиевой Лавры как действующего монастыря, защитить эту духовную и культурную цитадель от большевистских варваров.

Проблема церковного искусства как высшего синтеза различных художественных деятельностей тогда была почти не затронутой. Разрабатывая ее, Флоренский обратился к Троице-Сергиевой Лавре, как образцовому памятнику, в котором исторически явлен и осуществлен в течение нескольких веков верховный синтез искусств, о котором только мечтает новейшая эстетика. Это утверждение, на первый взгляд парадоксальное,

¹⁰ П.А. Флоренский. *Храмовое действо как синтез искусств* // *Маковец*, 1922. №1. С. 31.

Флоренский обосновал с таким же блеском, как и концепцию в другой работе, где Троице-Сергиева Лавра названа «средоточием всенародной Академии культуры».¹¹

Флоренский подошел к проблеме храмового действия, церковного Богослужения, как к проявлению «высшего синтеза различных художественных деятельностей». Этот синтез в его изъяснении восходит к античной трагедии, в которой соединились поэзия, музыка и хореография, а само содержание трагедии воспринималось как отголосок древних культовых мистерий. Анализируя синтез искусств как выражение «целостного организма храмового действия», жизнедеятельность которого регулируется богослужбным Уставом, Флоренский рассматривает архитектуру, иконопись и музыку (пение), как «искусство огня», «искусство запаха», «искусство дыма» (каждение), «искусство одежды», «искусство единственных в мире Троицких просфор» и т. д. вплоть до «своеобразной хореографии, проступающей в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и расхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма в церковных процессиях».¹²

Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания во всей его многогранности. Та или иная сторона, выхваченная из единого целого, разрушает или искажает художественный стиль, не говоря уже о недопустимости такого «опрошенного недочувствия самого по себе».

Это общее положение в особенности относится к искусству церковному, – подчеркивает отец Павел, – ...во имя интересов культуры должно протестовать против попыток оторвать несколько лучей от солнца творчества и, наклеив их на ярлык, поместить под стеклянный колпак... К сожалению, пока еще нередко эстетическое недомыслие и недочувствие, по которому икона воспринимается как самостоятельная вещь, находящаяся обычно в храме, но с успехом могущая быть перенесенной в аудиторию, в музей, в салон или еще уж не знаю куда... Я позволил себе назвать недомыслием отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой и только в которой икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности... В храме мы стоим лицом к лицу

¹¹ Священник П. Флоренский. *Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры*. Сергиев Посад. 1919. С. 3-29.

¹² Флоренский. *Храмовое*. С. 32.

перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них.¹³

С большой выразительностью описывает Флоренский те конкретные условия, в частности мерцающий свет лампад, тончайшую голубую завесу фимиама, блеск золота и самоцветов, которые воспринимаются верующими, как нечто живое, греющее душу, испускающее теплое благоухание; эти условия являются естественными и необходимыми для молитвенного созерцания икон. Само же Богослужение, справедливо подчеркивает отец Павел, «вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей», ибо в храме «все сплетается со всем».¹⁴

Далее Флоренский говорит о непередаваемой пластике и ритме движений священнослужащих, о том, что «синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию – поэзию всех видов, само являясь в плоскости эстетики музыкальной драмой. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса...».¹⁵

В докладе «Храмовое действие как синтез искусств» о. Павел Флоренский обращает наше внимание на ограниченность, неоправданность и ущербность такого подхода, когда речь идет об охране какой-либо «одной» стороны в храмовом действе или художественно-историческом комплексе Лавры. Он говорит о необходимости бесконечно бережной заботы о Лавре, как о целостном и единственном в своем роде мировом памятнике зодчества и иконописи, церковного пения и литургической поэзии и хореографии: «Как памятник и центр высокой культуры, Лавра бесконечно нужна России, и притом в ее целостности, с ее бытом...». Флоренский горячо призывает сохранить Лавру как действующий монастырь со всем его освященным веками монастырским укладом. Он вновь подчеркивает в заключение, что высшая задача искусств – их предельный, органический и одухотворенный синтез; эта задача разрешена в храмовом действе, которое является Искусством с большой буквы: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где – не только текст, но и все художественное воплощение Предварительного действия».¹⁶

¹³ Там же. С. 31-2.

¹⁴ Там же. С. 31.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Флоренский. Храмовое. w С. 32.

Ясно, что именно в литургии видит Флоренский подлинное средоточие «первоединой деятельности», именно в храмовом действе, то есть Богослужении, – реальное воплощение подлинного синтеза искусств, фантастические формы коего брезжили и предстояли мысленному взору Скрябина в искаженной или иллюзорной перспективе.

В другой работе Флоренского, которую можно считать основным его искусствоведческим трудом – «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (лекции во ВХУТЕМАСе, 1921-1924), подчеркнуто: «...Нет непроходимой границы между искусствами изобразительными... слывущими за искусства пространства, и музыкой в ее разных видах, слывущую за искусство чистого времени».¹⁷

О предчувствии будущего синтеза на основе “математического мировоззрения” – синтеза, который соединит натурфилософию с этикой, эстетикой и религией в целостном мировоздействии, Флоренский писал еще восемнадцатилетним студентом, в 1900 году (письмо к матери от 5.10.1900 г.). В зрелые годы о. Павел поставил своей сознательной целью проложение путей к такому синтезу. В его богословских, философских, искусствоведческих и естественнонаучных работах раскрывается общность и функциональное единство музыки и поэзии, живописи и архитектуры, их целостное воздействие и восприятие в сфере храмового действия, как подлинного, реально обретенного, а не только заданного или воображаемого (фантастического) синтеза искусств.

В храмовом действе, где все взаимосвязано и соподчинено и нельзя вычленишь ни одну из частей, составляющих единое целое, утверждал Флоренский, с наибольшей полнотой реализуется эстетический и мистический принцип единства и нераздельной связи искусств. Будучи служителем алтаря, обладая особой харизмой иерея Божия, о. Павел воспринимал храмовое действо как живой и целостный организм, дышащий реальной жизнью в формах православного церковного искусства, которое имеет свои национальные традиции на русской почве, такие, например, как многоярусный иконостас, знаменный распев и т. п.

Литургическое действо является для отца Павла духовным средоточием человеческой деятельности, целокупным, основополагающим и центральным, прямо выражающим человека в сокровенности его бытия, «ибо человек есть “Homo liturgus” (“Чело-

¹⁷ Священник П. Флоренский. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М. 1993; *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. Авт.-Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М. 2000. С. 81-296.

век литургисающий”)). Здесь, пожалуй, необходимо вспомнить, что в переводе с греческого литургия есть “общее дело”. Здесь кроется также ключ к названию и сокровенной сущности «Философии общего дела» Федорова (первоначальное ее название в рукописи было другое – «В защиту знания и дела»).

В отличие от Флоренского, Богослужение как синтез искусств являлось для Федорова лишь частью глобальной утопии. Федоров был апологетом глобального синтеза, синтеза планетарного или даже вселенского масштаба, соединения религии, науки и искусства в подвиге «общего дела». Орудием такого синтеза по Федорову призван стать музей, «...не только всехудожественный, но и всенаучный». Литургия, по мысли Федорова, должна распространяться из храма на все человечество, соединяемое братской любовью вокруг могил отцов. Отсюда идея так называемой “внехрамовой литургии”: храмовое действо призвано выйти из ограды храма, получить всеобщее выражение в литургии внехрамовой, престолом которой будет «вся земля, как прах умерших». Если вспомнить о современной экуменической концепции так называемой “литургии после литургии”, актуальность (но и проблематичность) Федоровских построений становится очевидной.

Очевидной, можно сказать самоочевидной, предстает несомненная адекватность понимания храмового действия Флоренским, как подлинного, высочайшего, наиболее одухотворенного синтеза искусств. Ясное сознание этого способно преодолеть не только различные искажения и ошибки модернистов-обновленцев, но и всякого рода покушения со стороны чрезмерных ревнителей старины.

Распространение псевдокультуры средствами “масс-медиа”, эстетический кризис, охвативший человечество, являются в основных своих проявлениях результатом рокового разрыва между носителями духовной культуры и рядовыми членами социума. Этот разрыв усугубился именно в Новое время, когда промышленный переворот, научно-техническая революция и демократизация общественной жизни стали осуществляться, как реакция против средневекового спиритуализма.

Многие современники до сих пор не отдают себе отчета в том, что, несмотря на такую реакцию, христианство и в наше время устремлено вперед, остается внутренне динамичным и исключительно жизнеспособным. Здесь позиции Федорова и Флоренского, двух великих русских мыслителей, совпадают.

