

**СВЯЩЕННИК ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ
И НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ
(Храмовое действо как синтез искусств)**

(Впервые – Вестник РХД. 1988. № 153. С. 40-56)

*“Уникальность работ священника Павла Флоренского состоит как раз в том, что он синтезировал знания самых различных областей в единое”.
(Патриарх Московский и всея Руси ПИМЕН)*

*“Этого часто не замечают у Федорова: вся его система покоится на том, что Христос “уже искупил людей” и что нам предстоит “усвоить” это искупление. Труд, о котором идет дело у Федорова, заключается как раз в усвоении благодати”.
(Протоиерей Василий Зеньковский)*

“Храмовое действо как синтез искусств” - так назывался доклад священника Павла Флоренского, прочитанный им в октябре 1918 года на заседании Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Доклад этот, практически недоступный ввиду мизерного тиража журнала “Маковец”, в котором он был напечатан, остается почти неизученным. Между тем он имеет немаловажное значение в качестве теоретической работы в области православной литургики и церковного искусства. Для нас немалый интерес представляет как содержание самого доклада, так и попытка проследить генезис некоторых литургических идей священника Павла Флоренского, рассмотреть его взгляды на проблему синтеза искусств, проследить их связь с отдельными аспектами в учении гениального русского мыслителя-энциклопедиста Николая Федоровича Федорова (1829-1903).

Вокруг имени Н. Ф. Федорова и его творческого наследия не утихают споры. “Философа общего дела” изображают весьма противоречиво: идеологом патриархального крестьянства; “мистическим большевиком”; пророком научно-технической революции; продолжателем оккультно-магической традиции; наконец, религиозным утопистом. Существенный недостаток всех этих интерпретаций, на наш взгляд, состоит в отрыве Федорова от русского космизма - течения научно-философской и религиозной мысли, возникшего на рубеже нашего столетия, представители которого предвосхитили планетарно-космический этап в эволюции человечества, задолго до Тейяра де Шардена высказали 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.

Николай Федоров (в отличие от них и раньше их) не только выдвинул идею космической регуляции природы как задачу объединенного человечества, но и соединил экологическое сознание, геокосмическую проблематику с нравственным долгом живущих по отношению к умершим, с верой в безграничную мощь человеческого разума, устремленного к своему Творцу, с утверждением бессмертия и абсолютной ценности каждой человеческой личности.

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.

Хотя у священника Павла Флоренского нет специальных работ, посвященных Федорову, в его трудах встречается немало оценок и упоминаний “загадочного мыслителя”. Можно считать, что Флоренский рассматривал Федорова как одного из своих, в некотором смысле, предшественников — в ряду русских религиозных философов, принадлежащих к так называемой “онтологической школе”: “Не входя в подробности, — писал Флоренский в „Столпе и утверждении Истины“, — достаточно припомнить имена хотя бы Г. С. Сковороды, гр. М. М. Сперанского, Н. Ф. Федорова, архимандрита Серапиона Машкина, кн. С. Н. Трубецкого и т. д., чтобы убедиться в коренном онтологизме русской философии, и притом — у большинства — в онтологизме теистическом. На почве этой особенности возникает у русских мыслителей тяготение к реализации своих идей, жажда осуществления высшей правды”.

В своих (пока еще неизданных) лекциях по истории философии, прочитанных в Московской Духовной Академии, отец Павел Флоренский немало внимания уделил взглядам Федорова, которые излагает спокойно и непредубежденно, местами с оттенком явного сочувствия и солидарности: “Основная интуиция Федорова есть интуиция жизни. Бог есть Бог жизни во всех смыслах, но, прежде всего в смысле буквальном. Философия поэтому должна быть философией жизни... источником деятельности... Следовательно, задача философии — объединение, примирение. Всякий догмат есть заповедь. Догмат Троичности есть заповедь о дружелюбии, семейственности. Догмат о Богочеловечестве есть заповедь о воскрешении человечества... Преодоление смерти есть преодоление природы”.

О высокой оценке Федорова Флоренским красноречиво свидетельствует упоминание его имени в “Столпе...” рядом с именем святого Отца и Учителя Церкви: “Идея воскресения и святости тела особенно живо чувствуется из древних писателей у св. Ириней Лионского, а из новых - у Н. Ф. Федорова”.

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 основного догмата христианства - догмата о Пресвятой Троице, о церковном распределении богослужебных чтений, которое Федоров считал основой литургического и эстетического богословия. Так, например, говоря о чине братотворения, 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” (отцетворения, нравственного долга живущих воскресить умерших). При этом Флоренский не смешивал,

как это обычно делают современные критики, учения самого Федорова со взглядами его вульгаризаторов. Об этом свидетельствует письмо почетного члена Московской Духовной Академии Владимира Александровича Кожевникова (1852—1917) Николаю Павловичу Петерсону (1844—1919), соиздателю сочинений Федорова, написанное 14 июля 1913 года. В этом письме Кожевников пишет об опасении Флоренского, что такие односторонние адепты Федорова, как Иона Пантелеймонович Брихничев (1879—1931), “проектируя будущее воскрешение на почве естествознания” (без помощи благодати Божией), вульгаризируют воззрения Федорова. Считая такой сугубо позитивистский подход неприемлемым, Флоренский добавляет, что “в большинстве случаев отдельные мысли Федорова всецело разделяет”.

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 единосущия, 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”.

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 подчеркивая о.Павел Флоренский.

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.

“Ренессанс утерял чистоту стиля и форм религиозно-творческой проекции и вместо того, чтобы синтезировать религию и жизнь, воздал Богу — кесарево, и кесарю — Божие (себе самому поклонился)”, — пишет видный идеолог евразийства проф. П. Сувчинский.

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”. Федоров считает, что *архитекторы подражали живописцам, имитировали материалы, заменяли части композиции изображениями, что создавало иллюзию перспективы, лишали детали конструктивного смысла... Художники обманывали зрителя материалом, создавали эффект большего пространства, вели его по ложному пути, играя ложными формами.*

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...”*.

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 все совершаемое; это — всенощное отпевание умерших... а затем — дневное соединение (объединение) и научение (оглашение), приготовление к литургии верных — верных Богу отцов...”.

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”.

Федоров различал в развитии искусства две стадии: 1) *птоломеевскую*, когда своеобразною 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”, написанной по поводу мыслей Р. Вагнера и Ф. Ницше о задаче искусства, 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”.

Федоров противопоставлял органическое объединение, которое все искусства получают в высшем проявлении архитектуры — 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”.

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)”.

Говоря о проблеме синтеза искусств, Федоров подверг сокрушительной критике А. Шопенгауэра, Р. Вагнера и Ф. Ницше, которые, по его мнению, пытались соединить все искусства для “увлекательного изображения гибели рода человеческого, а не для спасения его от гибели”.

Скульптуру и портретную живопись Федоров рассматривал как *подобия умерших*, а архитектурные сооружения — как *подобия неба и земли*. Храмовое зодчество, по Федорову, — высшее выражение архитектуры, начало перехода к высшему искусству вообще, ибо храмы являются “не только подобиями 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 воссозидающею”.

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” гениального русского композитора А. Н. Скрябина (1872—1915). Храм, в котором должна была совершиться его “Мистерия”, Скрябин мыслил как “прозрачную текучую архитектуру” с подвижными колоннами из благовоний, а для темы “колокольного шествия” хотел, чтобы колокола “звучали с неба”.

По всей вероятности, Скрябин не был знаком с “Философией Общего Дела”. Тем не менее некоторые мысли Скрябина почти совпадают с Федоровскими построениями, оба утверждают титаническую мощь человека; но у Скрябина эта мощь автономна, а у Федорова человек — сотрудник и помощник Бога в грядущем преображении мира, Федоров исходит из принципа *синергизма*, соработничества человека и Творца.

Во взгляде на задачу искусства Скрябин и Федоров были антиподами: Скрябин хотел реализовать и ускорить силою синтетического искусства *конец мира*, растворение всего сущего в мировом Универсуме. Для обоих искусство призвано стать орудием глобального воздействия, своего рода мистической техникой. “Философия Общего Дела” есть, в сущности, теория акта — высшего, предельно-мыслимого, осуществимого в результате всеобъемлющего *синергического синтеза*.

У Скрябина романтическая идея облагораживающей и преображающей миссии искусства переросла в некую оккультно-магическую концепцию грандиозного по замыслу действия, синтеза искусств, музыкальной в своей основе “Мистерии”. Исполнение “Мистерии” должно было вызвать космическую метаморфозу, процесс “дематериализации мира” и торжества освобожденного от материи духа. Как тут не

вспомнить трубы архангелов Апокалипсиса! Здесь, безусловно, очевидно напряженное созвучие устремлений Скрябина и эсхатологических чаяний русских символистов. “...Никогда еще и ни у кого идея синтеза не достигала таких грандиозных масштабов, как у Скрябина, и ни у кого не выходила до такой степени за пределы осуществимости”, — подчеркивает музыковед Михаил Кесаревич Михайлов.

Но это не совсем так, если вспомнить о глобальных идеях Федорова. “О такой высоте и широте, какая дана вопросам эстетики в „Философии Общего Дела“, никогда не смели даже мечтать самые отважные творцы и теоретики в этой области”, — считает один из видных последователей Федорова Александр Константинович Горский (1887—1943). - Отныне всякое сколько-нибудь крупное явление, даже в области отдельного искусства, тем более всякая серьезная попытка художественного синтеза, не может не принять во внимание перспектив, развернутых мыслью Федорова””.

“Следующим шагом в этом отношении, — предсказывал Андрей Белый, — явится соединение философии Федорова с углубленной проблематикой народничества, воскресения народного коллектива как хора, оркестра...”.

Сбылось ли это предсказание?

Нам кажется, что нет. Массовые празднества, театрализованные шествия и инсценировки, процессии и карнавалы в первые пореволюционные годы были своеобразными попытками “синтеза искусств” в формах “уличного действия”, средством приобщения к “социальному космосу”, попытками стереть грани между театром и жизнью, превратить саму жизнь в некое подобие театра. Задача слияния искусства с жизнью, провозглашенная в те годы, была принципиально неосуществима вне подлинного синтеза искусств, в фантазмагорических рамках тогдашней “лозунговой эстетики” с ее принципом злободневности, противоположной принципам монументального увековечения в традиционном понимании. “Слияние искусства с жизнью при таком подходе ставит вопрос о его судьбах вообще: быть или не быть ему в „чистом виде””, — совершенно справедливо считает современный исследователь Елена Борисовна Мурина.

Вячеслав Иванов, много внимания уделявший проблеме синтеза искусств, считал эстетически несостоятельной такую попытку его осуществления, когда нарушаются “священные права каждого из сочетаемых искусств и совершается при двойном сочетании двойная, при тройном — тройная измена...”.

Вячеслав Иванов высказал в общей форме мысль о том, что подлинный синтез искусств может быть только литургическим. Он считал, однако, преждевременной постановку этой проблемы; задачу разрешения ее он относил к отдаленному будущему, когда свершится обновление соборного сознания и станет возможным реализация синтеза искусств как грядущей “Мистерии””.

Не трудно усмотреть в этом влияние теургических идей А. Н. Скрябина, которого Вячеслав Иванов называл “величайшим зодчим” Музыки и всего хоровода Муз, “художником-всечеловеком”. Творчески перерабатывая концепцию мифотворчества Ф. Шеллинга и Р. Вагнера, “дионисийский культ” Ф. Ницше, учение славянофилов о соборности, эстетические теории западноевропейских и русских символистов, наконец, идеи Скрябина, Вячеслав Иванов развивал свою собственную оригинальную теорию, призванную спасти культуру на основе именно синтеза искусств.

С. С. Аверинцев, называя эту теорию “утопией”, предполагающей синтез всех на свете противоположностей на путях дионисийского экстаза, довольно жестко связывает ее с влиянием Ф. Ницше, вслед за которым, по его мнению, Вячеслав Иванов делает ставку на внеразумное и вненравственное начало, на “хмельное состояние души”.

Добавим безотносительно к Вячеславу Иванову, 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, как убедительно показал священник Павел Флоренский, именно в Богослужении.

Возвратимся к его докладу “Храмовое действо как синтез искусств”.

Доклад этот был обращен к нецерковной аудитории, поэтому автор делает многозначительную оговорку, что оставляет в стороне “мистику и метафизику культа” и обращается исключительно к “автономной плоскости искусства как такового”. Это обстоятельство, безусловно, следует помнить при анализе доклада. Удивительно, что и при такой ограниченной постановке вопроса, в объеме краткого выступления Флоренский сумел высказать так много! Современный исследователь справедливо отмечает:

“...Мы не можем не учитывать того, что мифологические, мистические, теологические и прочие моменты, определяющие образную символику синтетических образов, являются той внехудожественной основой синтеза, которая определяет его социально-эстетическую функцию в обществе и во имя которой и воссоединяются искусства с архитектурой. Если стиль характеризуется общностью элементов, остающихся в плоскости собственно художественной, то синтез стимулирует и определяет элементы, функционирующие за пределами чисто художественной образности... Не стремление к стилю, как таковому, а потребность дать наиболее полную и адекватную картину мира в произведении искусства, лежащая в характере самой творческой деятельности человека, заложена и в основе синтеза искусств и вытекающего из него стилевого единства, монументальности и целостности”.

Флоренский подошел к проблеме храмового действа, церковного Богослужения как к проявлению “высшего синтеза разнородных художественных деятельностей”. Храмовое действо как синтез искусств в понимании Флоренского восходит к античной трагедии, в которой соединились поэзия, музыка и хореография, а само содержание воспринималось как отголосок древних культовых мистерий. В статье “Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского” видный музыковед и церковный композитор Сергей Зосимович Трубачев раскрыл взгляды Флоренского на музыкальную основу Богослужения, ритм, темп и интонацию, показал, что музыкальное искусство рассматривалось им в органическом единстве с литургической поэзией, иконописью и храмовым зодчеством. “Раскрывая их общность, Флоренский исследует как целостное воздействие, так и целостное восприятие их”.

Анализируя синтез искусств как выражение “целостного организма храмового действа”, жизнедеятельность которого регулируется богослужебным Уставом, Флоренский рассматривает архитектуру, иконопись и музыку (пение) как “искусство огня”, “искусство запаха”, “искусство дыма” (каждение), “искусство одежды”, “искусство единственных в мире троичских просфор” и т. д. вплоть до “своеобразной хореографии, проступающей в размеренности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и расхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма в церковных процессиях”.

Проблема церковного искусства как высшего синтеза разнородных 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, Флоренский обосновал с таким же блеском, как и концепцию в другой работе, где Троице-Сергиева Лавра названа “средоточием всенародной Академии культуры”.

Священник Павел Флоренский подробно останавливается в рассматриваемом докладе на тех особых условиях существования, которых требует художественное произведение и вне которых оно умирает. 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 перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них”.

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”.

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...”.

В другой работе, которую можно считать основным его искусствоведческим трудом — “Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях” (лекции во ВХУТЕМАС-е, 1921—1924), Флоренский утверждает: “...Нет непроходимой границы между искусствами изобразительными...слывущими за искусства пространства, и музыкой в ее разных видах, слывущей за искусство чистого времени”.

В докладе “Храмовое действо...” 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”^{*}”.

О. Павел не договаривает, но очевидно, что в Богослужении он видит подлинное средоточие “первоединой деятельности”, именно в храмовом действе, то есть литургии, — реальное воплощение подлинного синтеза искусств, фантастические формы коего брезжили и предстояли мысленному взору Скрябина в искаженной или иллюзорной перспективе.

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 действа 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 “*Номо liturgus*” (“Человек литургисающий”). Здесь, пожалуй, необходимо вспомнить, что в переводе с греческого литургия есть “общее дело”. Здесь кроется ключ к названию и сокровенной сущности “Философии Общего Дела” (первоначальное ее название в рукописи было другое — “В защиту знания и дела”).

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”.

^{*} “Предварительное действие” - текст подготовительного варианта “Мистерии”, над которым Скрябин работал последние годы своей жизни. Опубликовано в сб. “Пропилеи”.

Вдохновляясь этой мыслью Федорова, выдающийся современный богослов Оливье Клеман пишет: "...Чувство этической и исторической ответственности христиан должно привести православную литургию не к самозамыканию в эстетизме или келейному услаждению, а к выходу из своих границ, для освящения и устроения повседневной жизни, и оплодотворения основ культуры и общества".

Если вспомнить о современной экуменической концепции так называемой "литургии после литургии", актуальность (но и проблематичность) Федоровских построений становится очевидной.

Еще более очевидной, можно сказать самоочевидной, предстает несомненная адекватность традиционного понимания храмового действия о. Павлом Флоренским. Оно способно к дальнейшему развитию, преодолевающему не только различные нестроения, уклонения и ошибки обновленцев, но и всякого рода покушения со стороны ревнителей старины.

Распространение псевдокультуры средствами "масс-медиа", эстетический кризис, охвативший человечество в последние десятилетия, являются в основных своих проявлениях результатом рокового разрыва между носителями подлинной культуры (духовной) и рядовыми членами социума, разрыва 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 все эти процессы не сводятся к отрицанию христианства, но являются проявлением другой, *сокровенной стороны* христианства, которое и в наше время устремлено вперед, остается внутренне динамичным и жизнеспособным.