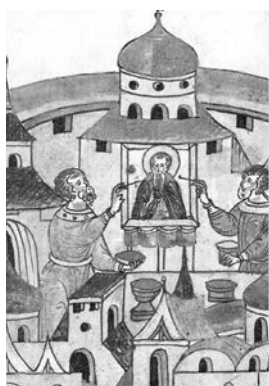


Лицевой летописный свод.
Роспись



Евгений Титаренко

Память и поучение: Николай Федоров о дидактической сущности искусства

Ключевые слова: Философия Н.Ф. Федорова, «Философия общего дела», эстетический супраморализм, сакрализация памяти, дидактический экфрасис

Keywords: Philosophy of N.F. Fyodorov, «Philosophy of the Common Task», aesthetic supramoralism, sacralization of memory, didactic ekphrasis

* Кандидат философских наук, доцент, сотрудник Санкт-Петербургского государственного университета.

** Исследование выполнено в рамках научного проекта РФФИ № 18-011-00953 «Н.Ф. Федоров: энциклопедия (с онлайн версией)».

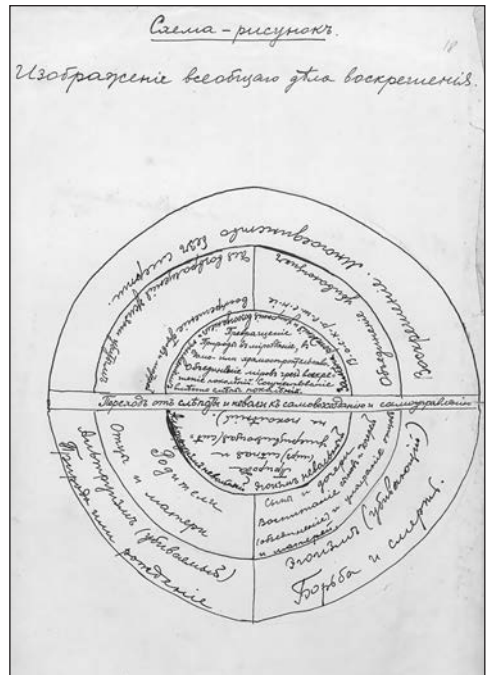
Статья посвящена проблеме сакрализации феномена памяти в «Философии общего дела» Николая Федорова. Рассматриваются эстетические аспекты его учения. Показывается, что оно связано с развитием проблем исторической и литургической памяти. Демонстрируются дидактические основы религиозного экфрасиса, показывается, что он основан на синтезе механизмов памяти и принципов поучения.

The article is dedicated to the problem of sacralization of memory phenomenon in Nikolay Fyodorov's «Philosophy of the Common Task». Aesthetic aspects of his study are considered in the article. It is shown that it is connected with development of problems of historical and liturgical memory. Didactic foundations of religious ekphrasis are demonstrated. It is indicated that it is based on the synthesis of memory mechanisms and principles of edification.

Произвольное использование опыта прошлого, искажение исторических событий и фактов, манипуляция памятью поколений — всё это выражает столь свойственное нынешней эпохе напряжение в отношении к философским проблемам забвения и памяти. Подобные коллизии в отношении к исторической памяти переживались и в прошлом, побуждая к стремлению понять феномен памяти, осмыслить ее как хранилище времени, позволяющую человеку и человечеству увидеть себя в потоке истории. Переживание опыта самосознания и самосозидания определяет возрастающий интерес к феноменологии памяти. «Память, — как утверждает Ле Гофф, — это существенный элемент того, что ныне называют индивидуальной или коллективной идентичностью, поиск которой является одной из фундаментальных форм деятельности, осуществляемой современными индивидами и обществами, и отличающейся лихорадочностью и тревожностью» [2, с. 133].

«Философия общего дела» как труд всей жизни Н.Ф. Федорова, вызвавшая глубокий интерес его великих современников Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, В.С. Соловьева, развивает тему памяти в контексте христианской антропологии и историософии. Это обусловлено тем, что учение Федорова о всеобщем синтезе, выраженное в проекте эстетического супраморализма, является одним из наиболее значительных воплощений христианского сознания в русской религиозной мысли. Появление федоровского «проекта» всеобщего воскрешения С.Н. Булгаков назвал «симптомом величайшей духовной важности». «Проект, — писал он, — есть первая молитва к Богу о воскресении, первый зов земли к небу о восстании умерших, и радостно думать, что в мире уже был Федоров со своим проектом» [1, с. 367–368].

В размышлениях о памяти и искусстве будущего идеи Федорова особенно притягательны, поскольку, как справедливо отмечала С.Г. Семенова, «из всех русских мыслителей именно Федоров наиболее всеобъемлюще раскрывал суть будущего совершенного — совершенства», настаивая на уподоблении творческой природе Бога [4, с. 926]. Очевидны литургические основания проекта супраморализма, в котором молитва и поучение вызывают к достижению деятельного состояния веры, связанной не только с совершенствованием личности, но и с преображением мира, устранением зла и победой над смертью как источником всякого греха и разрушения. Завершающие слова Символа веры: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века» разворачиваются у Федорова в программу активного христианства, основанного на вере в то, «что великое дело воскрешения совершается в посюстороннем мире, хотя поприщем его служат все миры вселенной» [9, с. 481].



Н.Ф. Федоров. Схема-чертеж
Супраморализма. 1902.

Российская государственная библиотека

Космический масштаб устремлений проекта, пронизанный верой в «град Божий» и надеждой на обретение «града человеческого», придавал особую остроту взгляду мыслителя на дела земные, на углубляющееся разделение человечества, на голод и войны, движущие историю, на разверзающуюся пропасть между церковью и светской культурой, на господство индустриализма и культ современности, что умаляло пространство памяти как пространство сакрального.

В этом широчайшем идейном горизонте усматривалось мыслителем историческое предназначение православия и Российского государства как духовного центра, объединяющего человечество на пути рекреативы, или воссоздания мира в его нетленном состоянии. Поэтому идеи Федорова Г.В. Флоровский связывал с новым эстетическим подъемом и новым религиозно-философским пробуждением, определявшими твор-

ческую магистраль русской культуры второй половины XIX века, парадоксальным образом сталкивающейся с нигилизмом, «исторической “неговщиной”, разрушением эстетики и невежественным рационализмом» [10, с. 288].

Пolemический строй и сближение с жанром поучения в изложении Федоровым идей эстетического супраморализма определялись непримиримым отношением мыслителя ко всем проявлениям нигилизма. Он стремился противопоставить отрицанию христианства глубокое осознание литургических оснований творчества, принятие осуществления церкви как Тела Христова. Искусство как творчество, несущее поучение и память, представляется Федорову неременным условием утверждения этики воскресительного долга, ведущей человечество по пути Христа. Отступление от этого пути чревато невероятным расширением пространства профанного. В секуляризации, которая разрушает почтение к отцам и вытесняет память о предках, Федоров видит причину кризиса искусства и культуры Нового времени, отмеченного нарастающим противоречием между светским и духовным, между знанием и верой, сакральным и профанным.

Христианский универсализм философии общего дела считает «память, которая есть любовь», силой, способной превратить гражданскую историю в священную. В третьей части своего главного произведения «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства» Федоров утверждает, что «история есть всегда воскрешение, а не суд» [6, с. 135]. В эпоху бурного развития исторической науки, историософского напряжения и возрастающего интереса читающей публики к исто-

рическим сочинениям Федоров оглашает «народный взгляд», взгляд молчаливого большинства, «неученых», для которых прошлое есть поминовение ради воскрешения.

История в таком понимании есть не занимательный рассказ и повествование, а облеченная в ритуальные формы память. В размышлениях о смысле истории Федоров обращает взор к Творцу, для которого память и любовь — это сущностные свойства. Память о предках как выражение любви восстанавливает всемирное родство. Божественная любовь и вечная память, соединяясь усилием человека, способны изменить историю. «Чтобы стать священной, христианскою, — писал Федоров, — история должна быть словом не об ополчении лишь друг на друга Запада и Востока, превратившемся в настоящее время в борьбу океанического мира с континентом, в борьбу, как сказано, не на живот, а на смерть; она должна быть словом и об ополчении общим, друг за друга, против извне действующей и в нас действующей слепой силы природы, т.е. история есть слово об объединении не на смерть, а на воскрешение и живот» [6, с. 157].

В православии Федоров ценил и видел глубокое выражение молитвенной памяти об умерших. В контексте его трактовки памяти как поминовения умерших и веры в то, что смерть не обрывает человеческого существования, история видится словом о воскрешении, о совместном бытии всех живших на земле как конечном идеале. Литургические основания этого представления очевидны. Историческая память в соотношении с памятью литургической позволяет представить утопический образ соборного человечества. Собравшиеся в храме на литургии воплощают живое многоединство по типу Троицы. Литургическое поминовение усопших, родительские субботы, поминовение

святых, поминальные кресты, часовни, храмы как памятники формируют пространство сакрального, устанавливают связь между священным и светским мирами.

Молитвенная память, по утверждению Федорова, должна определять образ и содержание исторической памяти. Поэтому история, понимаемая как синодик, «становится священнойнейшей» [6, с. 314]. Примером единства веры и знания, воцерковления истории, полагал Федоров, могло бы стать возобновление традиции летописания, когда на священника, наряду с обязанностью совершения литургии, возлагалась бы обязанность писать историю своего прихода, объединяя тем самым историческую память с молитвенным поминовением. Происхождение синодика церковное предание связывает с апостольским собором. «Собор этот не только действительно был, потому что ученики до Пятидесятницы не разлучались, пребывали вместе, но он был даже постоянный, а не периодический или временный, ибо собор и церковь составляли одно и то же, и поминовение было ежедневное, ибо основой собора или церкви была память, или воспоминание, о Христе», — как писал он [6, с. 314].

Воспоминанием о Христе литургия объединяет живых и умерших. Называние имени покойного, поминовение означает его присутствие рядом. Федоров трактует синодик расширительно, полагая, что не только письменная история и записанные имена составляют синодик, но и кладбища, курганы, городища дописьменной дохристианской истории, хранящие память об ушедших поколениях. Священная всемирная история, представленная как вселенский синодик, соединяет человечество. Поминальник становится сакральным и нравственным основанием синергийного бытия человечества с Богом.

Память в таком понимании есть средство воспитания чувства сыновства, родства, той силы, которая противостоит розни и смерти. Воплощением этого единения станет, как полагал Федоров, «превращение храмовой литургии во внехрамовую» [6, с. 134], в общее дело воскрешения. Этика воскресительного долга видится ему безусловной нравственностью, или супраморализмом, определяя нравственный путь человека императивом: «жить не для себя, не для других, а со всеми и для всех» [6, с. 429]. Это путь священной истории, который ведет к царству абсолютного добра, освобождая человека от несвободы падшего мира.

В свете проективной философии супраморализма переосмысливаются состояние и формы культуры, не соответствующей задачам духовного и нравственного развития общества. «Культура, — утверждает Н.Ф. Федоров, — есть произведение эпохи, которая отказалась от бессмертной жизни, не признавала зла в умирании личном и вымирании родовом. Она хотела жить и наслаждаться жизнью, издерживать капитал, а не создавать и не воссоздавать его» [8, 480]. Культура как факт, сложившаяся вне сакрального пространства, ведет к вырождению. Этим обусловлен призыв Федорова к спасению от культуры. Логика проективного понимания истории приводит к осознанию необходимости обращения к культу, к литургическим корням, позволяющим преодолеть доминирование профанного в светской культуре, а значит вернуться к воссозданию, выходя тем самым к искусству, которое в союзе с наукой, вдохновляемое религией, должно стать «восстановлением мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [6, с. 401].

Рекреатура, или воссоздание, представляется Федорову подлинным содержанием священной исто-

рии, становящейся теoантропоургией. Рекреатура — богочеловеческий процесс восхождения к первообразу мира, не знавшего грехопадения и ущерба. Это путь от культуры к Дому Божьему, который «есть Церковь Бога живого, столп и утверждение истины» (Тим. 3, 15).

Образ Божьего строения, разрушенного и созидаемого храма, запечатленный в книгах Ветхого и Нового заветов, становится фундаментальным архетипом проекта всеобщего воскресения. Идея воссоздания храма тварного мира, освобождаемого от греховности и тем самым готовящегося к принятию Божьей благодати, определяет содержание теoантропоургической эстетики Федорова, в которой искусство создает не подобия, а новое бытие. «Оживление и есть искусство самое естественное, — считал он, — если оно и не творчество, то воссоздание, воспроизведение, совершаемое по образцу и подобию самого Творца всеми людьми как единым художником» [9, с. 32]. В воскресительном долге детей перед отцами Федоров видел источник искусства. Осознание этого долга обретается в духовном пространстве памяти и формируется опытом поучения.

Описание проекта эстетического супраморализма пронизано духом поучения. Путь жизни и путь смерти, открытые «Поучением двенадцати апостолов», Федоров определяет как путь «христианский и крестьянский», путь смерти как «языческий, городской» [7, с. 293]. Утверждая, что самое широкое и действенное поучение, наставляющее человека, содержится в богослужении — в литургическом действе поминовения и в проповеди, Федоров понимает и использует поучительные и воспитательные возможности выразительных форм, создаваемых в словесном или изобразительном творчестве. В этом от-

ношении представляет интерес обращение мыслителя к интерпретации старого и нового искусства и создание им проективного дидактического экфрасиса, основанного на новозаветной образности [5, с. 268–283].

Федоров понимает, что произведение как высказывание художника запечатлевает событие, воплощая стремление сохранить память, преодолеть забвение, которое несет всесокрушающий поток времени. Созданный художником памятник «овеществляет» память. В сохранении древних и создании современных памятников Федоров видит источник и основание для понимания истории, форм порождения идеалов и движения человечества к их достижению. Произведения мыслителя содержат упоминания множества памятников. Каменные бабы, изваянные древними обитателями степей, пирамиды, изобразительное искусство и иероглифическое письмо Древнего Египта, Парфенон и памятники Античной Эллады, София Константинопольская, ансамбль Московского Кремля, европейская монументальная живопись XIX века, живопись художников круга назарейцев (П. Корнелиуса, Ф. Овербека), творчество русских художников (А.А. Иванова, В.В. Верещагина, И.Е. Репина) привлекали его внимание.

Ярким примером является обращение Федорова к творчеству великих художников эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля). Удивляет тонкость и проницательность его взгляда на шедевры, запечатлевшие и сохранившие память о решительном повороте европейской культуры к идеалам гуманизма.

Но все же для Федорова вершиной живописной изобразительности является икона. Икона — истина, выражающая тождество слова и изображения. Икона не иллюстрация, а запе-

чатление веры, соединение видимого с невидимым в отличие от картины, лишенной сакрального содержания. Казалось бы, с этой позиции неминуемо отрицание или уничтожение языка и живописной образности возрожденческой культуры. Но Федоров, глубоко понимая контекст этой культуры, дает своеобразную интерпретацию живописных произведений и творчества великих мастеров. Описание картины в форме толковательного экфрасиса раскрывает произведение как памятник, актуализирует его в пространстве настоящего, тем самым связывая с будущим. Для Федорова образ будущего определяется проектом эстетического супраморализма, поэтому в своей интерпретации философ делает акцент на поучительных аспектах содержания художественного образа, формирующих проективное понимание будущего как священной истории. Так осмысливается Федоровым творчество Леонардо да Винчи.

Упоминание Федоровым имени Леонардо в примечании к статье «К делу умиротворения... VI выставка Воронежского Губернского Музея» связано с важнейшими проблемами, связующими учение супраморализма в цельный проект, основанный на принципах христианского универсализма. Статья содержит характерный для стиля Федорова прием, когда обращение к частному явлению, событию становится предметом и поводом усмотрения всеобщего сакрального смысла в частном.

Так, идея умиротворения связывается с памятью о Рождестве, с праздником всех детей без различия народности и сословия, с «детственностью» или «родственностью», противоположными отвлеченному гуманизму. На выставке, открытой в Воронеже 26 декабря 1898 г., было представлено около 60-ти картин Рождества, на которых «художники всех стран и мно-



Леонардо да Винчи.
Мадонна в скалах. 1483–1486.
Лувр, Париж

гих веков изображали младенца Христа, хотели представить нам в образе дитяти божественное совершенство, чистую детственность без первородного греха» [8, с. 191]. У Леонардо Федоров видит художественное воплощение памяти о «детственности», т. е. родственности, явленной в образе Божественного Младенца. В ссылке к статье он пишет: «На картине Леонардо да Винчи (Матери и двух детей: Иоанн и Спаситель) Иисус Христос не умеет еще ходить, а в лице его уже «Совершенная мудрость», которая есть в то же время и «Детская простота»» [8, с. 192].

Алтарный образ Мадонны был заказан художнику монахами-францисканцами церкви Сан-Франческо-Гранде для часовни, построенной и освященной в честь Непорочного зачатия. Первый вариант картины был написан Леонардо между 1484–1484 г. (Париж, Лувр), второй создан позднее с участием монаха Амброджо де Предиса (Лондон, Национальная галерея). Образ основан на сюжете, которого нет в Библии. О встрече младенцев Христа и Иоанна повествуется в псевдоапокрифе, где говорится, что на пути в Египет Мария с Иисусом встречают Елизавету и Иоанна. Сцена встречи изображена в закрытом, изолированном пространстве грота,

где чистый образ Девы Марии представлен в единстве с чистотой образов Младенцев как напоминание завета «...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18, 3).

Федоров обращается к картине Леонардо как живописному, наглядному изображению детственности, интерпретируя этот образ в евангельском духе. Его интерпретация содержит мотивы поучения, обращая память к евангельским заветам. «Художественное в картинах Рождества Христова станет нравственным, если зрители поймут значение детственности, т.е. родственности, явленной в образе младенца Христа» [8, с. 192]. Сохранение чистоты детственности, полагает Федоров, — условие всеобщего объединения, умиротворения, когда оживление будет целью человечества. Детственность, соединенная с всеобщим образованием и наукой, в представлении Федорова, становится условием движения от культуры к рекреатуре, или к воссозданию мира в его изначальном, безущербном состоянии.

Эта идея близка взглядам Леонардо, который понимал живопись как одно из величайших проявлений творческой памяти, когда умение воссоздать изображаемый предмет означает, что художник постиг его природу и значит может преобразовывать мир по законам, лежащим в основе Божественного творения. В этом теургическая идея Возрождения перекликается с теоантропоургическим замыслом проекта эстетического супраморализма.

Тема кризиса искусства — одна из ключевых в философии Федорова, она подробно рассматривается им во многих его работах: «Собор», «Эстетический супраморализм», в статьях о литературе и искусстве. Истинные основания для науки об искусстве и понимания истоков кризиса искус-

ства следует искать, как утверждает Федоров, не у Канта, Гегеля или Ницше, «ни в изучении самих произведений художников», а у Микеланджело — «в душе великого художника, мастера во всех искусствах», который «столько же принадлежит Новому времени, эпохе секуляризации, сколько и векам религии, средним векам. Этого мало, в нем заключаются принципы будущего искусства» [8, с. 452]. В сочинениях Федорова нет развернутых описаний произведений Микеланджело, анализа творчества великого мастера. О Микеланджело Федоров пишет в короткой, неоконченной статье «Эстетический кризис», по тексту которой можно судить о глубоком понимании мыслителем значения и места гениального художника не только в истории Ренессанса, но и в истории мирового искусства.

По мнению Федорова, именно Микеланджело показал искусство, каким оно было и каким должно быть. Выражение этой мысли он находит в поэзии гениального мастера. Федоров пишет: «Если Микель Анджело приписывает слабости своего гения, что он силою своего искусства может вызвать только мертвое, не смотря на то, что горит желанием вызвать живое, то все художники, философы должны согласиться, что не в недостатке гения, а в недостатке искусства или техники вообще нужно искать причину мертвенности искусства, т.е. в самих материалах, в самих средствах, которые употребляет искусство» [8, с. 452].

Очевидно, что обращение Федорова к сонету Микеланджело «Non ha l'ottimo artista alcun concetto» («Нет замысла, какого б не вместила...») (пер. Вяч. Иванова) [3, с. 63] основывается на глубоком понимании творчества великого мастера, его мировоззрения. За поэтической декларацией отчаяния в строках сонета стоят

образы «Страшного суда», «Пьеты» и других произведений, в которых выражено трагическое ощущение заката идеалов Возрождения, крушение надежд на устройство совершенного миропорядка титаническими усилиями личного самоутверждения. В признании ограниченности искусства, его бессилия перед лицом смерти, невозможности преодоления творчеством гения слепой силы природы, как и в признании того факта, что произведение живет дольше его создателя, Федоров видит противоречие, являющееся истоком эстетического кризиса, столь глубоко осознанное и выраженное в совершенной поэтической форме великим художником. Жизнетворчество позднего Микеланджело утратило веру в безграничные творческие возможности человека, что нашло отражение в произведениях этого периода и в поразившем Федорова сонете.

В восприятии Федорова Микеланджело предстает мастером, достигшим вершин совершенства в своем искусстве, и мыслителем, постигшим метафизику зла, понимающим природу зла, кроющегося в самом человеке, а не вне его. Именно в этом Федоров видит величие Возрождения, в смелости и дерзновении замыслов, в стремлении к идеалу совершенной личности и совершенного общества, в титанических усилиях на пути достижения этих идеалов и в признании невозможности их воплощения.

Мыслитель далек от идеализации Возрождения, видя в культуре и искусстве этой эпохи свидетельства заблуждений индивидуалистического сознания, отождествляющего знание и добродетель. В этом контексте для Федорова искусство Микеланджело — предтеча всех последующих поисков преодоления кризиса искусства, создания теорий и учений о смысле и границах творчества. Утверждение Микеланджело



Микеланджело Буонаротти.
Страшный суд. 1537–1541.
Сикстинская капелла.
Музеи Ватикана

о том, что природа побеждается искусством, принимается и развивается Федоровым в эстетике супраморализма, где средством искусства видится не самодостаточная совершенная личность, а человечество, соборная личность, объединенная памятью и этикой воскресительного долга. Несколько строк, посвященных Микеланджело в неоконченной статье «Эстетический кризис» воспринимаются как начало и исходная точка порождения и изложения Федоровым его эстетики.

Росписи Ватиканского дворца Рафаэля «Станца делла Сеньятура» (1509–1511) привлекли особое внимание Федорова и стали предметом рассмотрения в его работе «Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средства восстановления родства. Собор», являющейся частью главного произведения мыслителя «Записки от ученых к неученым». Программа фрески «Станца делла Сеньятура», основывающаяся на эстетических представлениях ренессансного неоплатонизма, воплощена в сложной, символически насыщенной композиции.



Рафаэль Санти. Диспут. 1509–1510. Апостольский дворец, Ватикан

Четыре медальона с изображением аллегорических фигур Теологии, Философии, Поэзии и Правосудия организуют пространство свода, символизируя пути познания истины. Федоров обращается к рассмотрению величайшего произведения монументальной живописи Ренессанса в связи с описанием воображаемого проекта росписи храма-музея, который мог бы стать не только наглядным архитектурно-живописным синодиком, местом памяти, но и художественным образом супраморализма, воплощающим идеи активного христианства, основывающегося на представлении об условности апокалиптических пророчеств.

Храм-музей представляется Федорову одним из средств восстановления родства и объединения человечества в деле воскрешения всех живших на земле. «Музей нужен нам как внешнее выражение собора», — писал он [6, с. 343]. Он разворачивает величественный анагогический проект, направленный на изображение в символической форме заповеди воскресения, предваряя описание грандиозной композиции росписи указанием на значение изобразительного искусства для выбора путей по-

иска истины. «Живопись, — указывает мыслитель, — называют грамотой для неграмотных, а между тем эту грамоту (т. е. живопись) умеют читать немногие и из грамотных, потому что отрешились от старой жизни» [6, с. 315]. Федоров утверждает: живопись должна «учить», что было свойственно «старому» искусству, воплощающему в символических образах Священное Писание.

Это представление о содержании и предназначении живописи основывается на теории образа, изложенной выдающимся христианским мыслителем Иоанном Дамаскиным, на постановлениях VII Вселенского собора (787 г.), признавшего дидактическое значение иконопочитания. Федоров следует этому принципу, утверждая, что «одно лишь слово без наглядного изображения, бессильно бороться с впечатлением» [6, с. 333]. В качестве подтверждения дидактических возможностей изображения и поучения он показывает пример прочтения знаменитых фресок Рафаэля. В величественной фреске «Диспута» («Диспут о таинстве»), посвященной апофеозу остии, облатки причастия, как считает Федоров, содержится наглядное изображение причин небратства.



Рафаэль Санти. Афинская школа. 1510–1511. Апостольский дворец, Ватикан

Обращаясь к риторической форме толковательного экфрасиса, он дает краткое, но емкое описание композиции монументальной фрески, заставляя зрителя («читателя») увидеть глубокий, провидческий смысл изображения как картины смятения, душевного сомнения и разделения. Не молитва и евхаристическое единство в таинстве причастия, а пафос индивидуалистического самоутверждения выражен в совершенной, строгой композиции фрески, решенной в традиции иконографии Страшного суда, где Бог — Судья. Изображая в одной плоскости мир небесный и земной, Рафаэль, по мнению Федорова, не дает и «намек на согласие, на требование братства» [6, с. 322] ни в образе Троицы, ни в образах окружающих алтарь теологов и философов, среди которых Рафаэль изобразил Данте, Савонаролу, папу Сикста IV. Рафаэлевский «Диспут» Федоров трактует как предсказание будущего разделения, раскола, к которому «привели горячие споры о таинстве» [6, с. 323].

Описание фрески «Афинская школа», изображающей триумф философии, Федоров начинает с центра композиции — с фигур великих философов Платона и Аристотеля.

Платон держит в руках трактат «Тимей», посвященный природе Универсума, что олицетворяет натурфилософию, Аристотель — «Этику», изучающую моральную философию. Платон указывает на небо, Аристотель — на землю. В этом Федоров видит разделение, несогласие, породившее множество школ философии, дело которых — спор, но не объединение. Основанием объединения стала бы не отвлеченная, а действенная мораль (супраморализм), способная сплотить всё человечество вокруг одной цели.

К образу рафаэлевской «Афинской школы» Федоров обращается для пояснения идеи всеединства как «единства истории и астрономии», выражающей представление об объединении всех миров через воскрешение всех поколений, одновременное существование которых станет «вознесением их на иные миры», регулирующей планет во вселенной [8, с. 355, 364]. Взгляд, лежащий в основе композиции знаменитой фрески, где Платон изображен указывающим на небо, а Аристотель — на землю, Федоров называет «докоперниканским», противопоставляющим «небесное» и «земное». рассмотре-

ние четырех настенных композиций «Станца делла Сеньятура» приводит его к выводу об отсутствии единства как в самих композициях, так и между ними. Не видит он единства и в изображенных Рафаэлем аллегорических образах, символически обозначающих теологию, философию, поэзию и юриспруденцию. В восприятии Федорова фрески Рафаэля предстают памятником эпохи, ознаменовавшей начало разделения религии, веры, науки и искусства. Он признает величие Рафаэля, как фигуры, выразившей языком живописи начало секуляризации культуры, ее отпадение от литургических корней.

Толковательный дидактический экфрасис, основывающийся на идеях проективной «Философии общего дела» поучает читателя, вооружает его оптикой, позволяющей увидеть шедевры эпохи Возрождения в перспективе проекта искусства будущего. Это поучение сопровождается нападением вдумчивого и бережного отношения к искусству прошлого. Сохранение всего художественного наследия как памятников духовной жизни прошлых эпох представляется Федорову важным для нравственного воспитания новых поколений.

Обращение к живописи и к искусству Возрождения также становится основанием для размышлений об иконологической программе росписей всемирного храма-музея как наглядного образа супраморализма. Ерминия, или наставление, разъясняющее программу росписи храма-музея, должна быть составлена, по мнению Федорова, на осно-

вании изображений, имеющих в расписанных византийских и западных соборах, а также в расписанных «музеях от ватиканских палат до музеев мюнхенских и берлинских» [6, с. 331]. Экфрастический текст «Собора» в значительной степени посвящен составлению такого типикона.

Литература

1. *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. — М.: Изд-во «Республика», 1917. — 415 с.
2. *Ле Гофф Ж.* История и память / пер. с франц. К.З.Акопяна. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. — 303 с.
3. *Микеланджело.* Семь сонетов / Пер. Вяч. Иванова. — М.: Изд-во «Майер», 2018. — 88 с.
4. *Семенова С.Г.* Идея всеобщего спасения у Н.Ф. Федорова (в контексте христианской традиции апокатастасиса) // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Книга вторая / Сост., А.Г. Гачевой, С.Г. Семеновой. — СПб.; РХГА, 2008. С. 904–926.
5. *Титаренко Е.М.* Экфрасис и новозаветные образы в проективной эстетике Н.Ф. Федорова // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. — М.: Индрик, 2018. — С. 268–283.
6. *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. — Т. I. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. — 518 с.
7. *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. — Т. II. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. — 544 с.
8. *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. — Т. III. — М.: «Традиция», 1997. — 744 с.
9. *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. — Т. IV. — М.: «Традиция», 1999. — 687 с.
10. *Флоровский Г.В., прот.* Пути русского богословия. — Paris: YMCA-PRESS, 1983. — 600 с.

«Истинное воспитание состоит в сознании отцов в себе и себя в них...»

Истинное воспитание состоит не в сознании превосходства над отцами, а в сознании отцов в себе и себя в них. С воспитанием кончается дело отцов, родителей, и начинается дело сынов — воскресителей. В рождении и воспитании родители отдают свою жизнь детям, а в деле воскресения начинается возвращение жизни родителям, в чем и выражается совершеннолетие.

Н.Ф. Федоров