

УДК 1 (18): 75.03
ББК 87.8:85.14(2)

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XIX ВЕКА В СВЕТЕ ПРОЕКТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ Н.Ф. ФЕДОРОВА¹

Е.М. ТИТАРЕНКО

Санкт-Петербургский государственный университет
Университетская набережная, д. 11, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
E-mail: titem@mail.ru

Рассматривается малоизученная проблема исследования проективной эстетики Н.Ф. Федорова, которая связана с его опытом интерпретации творчества русских художников XIX века. Объектом анализа являются такие сочинения мыслителя, как «Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средство восстановления родства (Собор)» (1880-е гг.), «К росписи стен Кремля» (1893 г.), «Стены Кремля» (1893 г.), «Гениальный разбойник (по поводу картины Ге “Распяtie”)» (1894 г.), «Предкремлевский Московский Румянцевский музей и памятник основателю этого музея в самом Кремле» (1898 г.) и др. Рассматривается сделанный им анализ произведений А.А. Иванова, Н.Н. Ге, В.В. Верещагина, И.Е. Репина. Проводится сравнительное исследование эстетической программы и художественных идей А.А. Иванова и Н.Ф. Федорова на примере анализа картины «Явление Христа народу» (1858 г.). Прослежено влияние произведений художника на концептуальное и композиционное оформление проекта «наглядного изображения» эстетического супраморализма Н.Ф. Федорова. Выявлена специфика религиозно-философского дискурса мыслителя, который определяется иконографическими традициями и образной системой христианского искусства. Анализ сочинений Н.Ф. Федорова, посвященных произведениям художников Ге и Репина, дает возможность понять, что он не принимает эстетической программы реализма. Определено значение проективно-экфрасиса в критике Федоровым «Библейского цикла» Ге как теургического проекта. Восприятие живописи Верещагина рассмотрено в контексте историсофских идей Федорова, основанных на принципах христианской эсхатологии.

Ключевые слова: *эстетика Н.Ф. Федорова, русская живопись XIX века, супраморализм, проективный экфрасис, икона-картина, сакральное пространство, собор-музей*

RUSSIAN PAINTING OF THE 19th CENTURY IN THE CONTEXT OF THE PROJECTIVE AESTHETICS OF N.F. FYODOROV

Е.М. ТИТАРЕНКО

Saint Petersburg State University,
11, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation.
E-mail: titem@mail.ru

The article is dedicated to the insufficiently studied problem of N.F. Fyodorov's projective aesthetics research connected to his interpretation of Russian painting of the 19th century. The objects of the analysis are such works of the philosopher as “The Question of Restoration of Kinship among Mankind. The Means for the Restoration of Kinship (Sobor)” (1880s), “About the Kremlin Walls Paintings” (1893), “Kremlin Walls” (1893), “The brilliant robber. (About Ge's Painting “The Crucifixion”)” (1894), “Moscow Rumyantsev's Museum by the Kremlin and the Monument to the Founder of this Mu-

¹ Исследование выполнено в рамках научного проекта РФФИ № 18-01-00953 по теме: «Н.Ф. Федоров: энциклопедия (с онлайн версией)».

seum in the Kremlin" (1898) and other works. The article considers N.F. Fyodorov's analysis of paintings by A.A. Ivanov, N.N. Ge, V.V. Vereschagin, and I.E. Repin. The comparative investigation of the aesthetic program and artistic ideas of Ivanov and Fyodorov is based on the analysis of the painting "The Apparition of Christ before the People" (1858). The article traces the influence of the artist's works on the conceptual and compositional creation of the "pictorial demonstration" of Fyodorov's aesthetic supramoralism. It uncovers the specificity of the philosopher's religious-philosophical discourse, defined by the iconographic traditions and imaginary system of Christian art. The analysis of Fyodorov's texts dedicated to the paintings by Ge and Repin, reveals that he does not accept the aesthetic program of realism. The article defines the meaning of projective ephrasis in Fyodorov's critical account of Ge's "Biblical cycle" as a theurgical project. The reception of Vereschagin's painting is considered in the context of the historiosophical ideas of Fyodorov, based on the principles of Christian eschatology.

Key words: *N.F. Fyodorov's aesthetics, Russian painting of the 19th century, supramoralism, projective ephrasis, icon-painting, sacral space, Sobor-museum.*

DOI: 10.17588/ 2076-9210.2019.4.114–127

Восприятие Н.Ф. Федоровым творчества русских художников остается малоисследованным сюжетом в изучении наследия мыслителя. Сочинения Федорова, такие, как «Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средство восстановления родства (Собор)» (1880-е гг.), «К росписи стен Кремля» (1893 г.), «Стены Кремля» (1893 г.), «Гениальный разбойник (По поводу картины Ге "Распятие")» (1894 г.), «Предкремлевский Московский Румянцевский музей и памятник основателю этого музея в самом Кремле» (1898 г.) и другие, могут быть предметом специального рассмотрения, важным для понимания созданной им проективной эстетики. Первым и исключительно важным обращением к этой теме являются комментарии С.Г. Семеновы и А.Г. Гачевой, подготовивших к публикации собрание сочинений Н.Ф. Федорова². Отметим, что живопись он трактует как искусство проповеди, указующей на историю человечества в свете эсхатологической перспективы. Парадигмальные основания образного содержания и языка этой проповеди лежат в плоскости икононического мышления, что, как можно предположить, определило как круг русских художников, привлечших внимание румянцевского библиотекаря, так и способ интерпретации их творчества.

В России, где в церковном искусстве не угасала идущая от Византии традиция, пути развития духовной живописи рассматривались сквозь призму учения православной церкви об иконопочитании³. В философии религиозного искусства сформировалось отношение к иконе как к молельному образу, соединяющему земное и небесное в сакральном пространстве. Осознание этой грани было предметом рефлексии, позволяющей избежать, по выражению Л.А. Успен-

² См.: Гачева А.Г., Семенова С.Г. Комментарии к статье Н. Ф. Федорова «Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средства восстановления родства (Собор)»// Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 492-493, 496-499 [1].

³ См., напр.: Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. М.: Прогресс, 1993 [2].

ского, «художественного экуменизма», механически подменяющего икону картиной, воплощающей эстетические принципы новоевропейской культуры⁴. В проективной эстетике Федорова выражена позиция, отражающая поиск оснований, сближающих церковное и светское искусство. Таким основанием видится идея всеединства, всеобщего родства, великого синтеза, объединяющего человечество в процессе преображения мира. В работе «Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средства восстановления родства» Федоров формулирует свое понимание значения живописи. Обращаясь к установлениям VII Вселенского собора (747 г.), утвердившего догмат об иконопочитании, он излагает программу наглядного изображения супраморализма, содержащую идею синтеза духовного и светского искусства. Здесь живопись становится средством понимания сакрального содержания Евангелия. «Живопись называют грамотою для неграмотных, – пишет Федоров, – а между тем эту грамоту (т.е. живопись) умеют читать немногие и из грамотных, потому что отрешились от старой жизни» [4, с. 315]. В этом контексте вполне объясним глубокий интерес Федорова к русской живописи, великую миссию которой он видит в указании пути, основанном на исповедании христианской веры. Понимание автором «Философии общего дела» характера рецепции живописи вряд ли возможно без уяснения принципов теургической эстетики супраморализма, основанного на мысли, что «искусство есть только средство для составления плана воскрешения»⁵. В идеях Федорова, оказавших значительное влияние на его современников, среди которых В.С. Соловьев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, нашло предельное воплощение «теургическое беспокойство», свойственное, как отмечал В.В. Зеньковский, русской христианской философии⁶.

Философия и эстетика христианского универсализма видит горизонты богочеловеческого пути в свете паламито-исихастской традиции, где творчество понимается как результат синергии с Творцом. Федоров определил этот процесс как «рекреатуру», утверждая, что смысл творчества не в создании, а в воссоздании: «но воссоздавать мы можем лишь в совокупности (в совокупности всех живущих и всех сил и способностей, им присущих). Иначе – для чего же даны разум, чувство и воля?» [7, с. 77]. Творчество как «рекреатура», или воссоздание преображенным человечеством мира в его совершенном состоянии как Царства Божия на земле, – конечный идеал федоровского учения, основывающийся на вере в преодоление смерти. Из указанного принципа теантропоургической эстетики «Философии общего дела» следовали выводы о происхождении искусства, его будущем, а также давалась оценка современного состояния художественной жизни. Характерно обращение Федорова к поняти-

⁴ См.: Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М.: Московский патриархат, 1989. С. 453 [3].

⁵ См.: Федоров Н.Ф. Дополнения к статье «Музей» // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 434 [5].

⁶ См.: Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 2. 2-изд. Paris: YMCA-PRESS, 1989. С. 131 [6].

ям «птолемеевского и коперниканского искусства»⁷. Первое, основанное на птолемеевской картине мира, обозначает то состояние искусства, когда оно способно создавать лишь подобия, изображать видимое. Подлинное искусство – «коперниканское», то есть искусство действительности. Задача такого искусства состоит в спасении Вселенной, а спасителем Федоров полагает объединенное человечество. Эстетику Федоров понимает как науку преобразования мира, радикального устранения зла, т.е. смерти и разрушения. В «рекреатуре», или воссоздании, он видит «начало блаженства вечного»⁸, а живопись относит к «образовательным искусствам», видя в ней важнейший дидактический инструмент, направляющий помыслы и волю человека на путь «общего дела», всеобщего объединения для исполнения «долга воскрешения»⁹.

Эстетическая программа учения Федорова определяет способ «прочтения» произведений русских художников XIX века. Среди них онособо выделял А.А. Иванова (1806 – 1858). Объединяла А.А. Иванова и Н.Ф. Федорова глубокая вера в религиозные основания бытия, в преображающую силу искусства. А.А. Иванов считал, что «только тогда вполне и счастлив человек, когда он молится Богу делами своими. Сравнительно с этим положением все его минуты жизни ничего не стоят» [10, с. 647]. Глубина религиозного чувства и вера в высокое предназначение искусства выражена в дневнике художника, где он писал: «Господи, да подвижусь и сподоблюсь, наконец, достичь последней цели Русского художника: (ученостью, верой, словом), Верой и ученостью в слове и искусстве смягчить нрав Государя для Блага моего отечества» [10, с. 650]. На историософский смысл картины А.А. Иванова «Явление Христа народу» указывает М.М. Алленов, видя в картине «воззвание, обращенное к человеческой, а не божественной инициативе»¹⁰. А.А. Иванов в своем творчестве тяготел к обоснованию возрождения религиозного искусства, что сближало его с обосновавшимися в Риме художниками-назарейцами, особенно с Ф.Овербеком, высоко оценившим еще в Риме картину «Явление Христа народу». Полотно, над которым художник работал почти двадцать лет, было доставлено в Санкт-Петербург в мае 1858 года и размещено в Белом зале Зимнего дворца, где его осмотрел император Александр II, удостоив автора аудиенции. Вскоре, 9 июня 1858 года, картину переместили в Античный зал Академии художеств, а в 1861 году произведение увидела московская публика на первой выставке Общества любителей художеств. Переданное Александром II в дар открытому в

⁷ См.: Федоров Н.Ф. Искусство подоби́й (мнимого художественного восстановления) и искусство действительности (действительное воскрешение) // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 230–231 [8].

⁸ Там же. С. 231.

⁹ См.: Федоров Н.Ф. Предкремлевский Московский Музей и памятник основателю Музея в Кремле (Вариант) // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 115–117 [9].

¹⁰ См.: Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980. С. 153 [11].

1862 году Московскому Публичному и Румянцевскому музеям¹¹ полотно Иванова стало ядром собрания русской живописи картинной галереи, располагавшейся в Доме Пашкова. Вместе с «Явлением Христа народу» в Румянцевский музей поступили этюды Иванова и эскизы к Библии. В 1900 году все работы художника были размещены в отдельном зале.¹² Федоров, служивший четверть века в библиотеке Румянцевского музея, прекрасно знал не только книжный фонд, но и художественную коллекцию музея, включавшую уникальное по полноте собрание произведений Иванова, творчество которого, как можно предположить, было одним из источников живописной программы «наглядного изображения» проекта эстетического супраморализма.

В свете проективной эстетики супраморализма произведение Иванова воспринималось как феномен духовного порядка, сопоставимый по значению с обретением чудотворной иконы. Основанием для этого утверждения являются высказывания самого Федорова. В статье «Предкремлевский Московский Румянцевский Музей и памятник основателю этого Музея в самом Кремле», написанной в Воронеже между концом августа – серединой сентября 1898 года и отправленной в редакцию «Московских ведомостей», содержится указание на символическое значение дара императора Александра II. Событие дарения картины Федоров трактует как сакральное действие благословения иконой-картиной первого публичного музея Москвы. Не вдаваясь в подробности описания композиции и художественных особенностей картины, мыслитель истолковывает ее в духе православной экзегетики, видя в евангельской истории явления Воскресителя начало нового эона в жизни человечества, эпохи великого синтеза, когда восторжествует нравственный закон. В факте дарения императором картины «Явление Христа народу» Румянцевскому музею Федоров усматривает проявление сыновнего долга памяти и поминовения родителей. «Было бы большою неблагодарностью, – пишет он, – со стороны и Музея и Москвы считать Александра II-го только обыкновенным основателем Музея: Александр II-й при самом открытии Музея, в который входит библиотека его матери, и так много напоминающего об его отце, – благословил Музей, как крестный его отец, иконой-картиною “Явление Христа народу”, этим лучшим произведением русской живописи. Для Музея – как собрания останков живших – создаваемого сынами умершим матерям и отцам, приближение агнца, взямяющего грех мира как причину смерти, т.е. приближение воскресителя, есть исполнение самого глубокого, самого задушевного чаяния – приближение воскресителя означает наступление дня, от века желанного» [14, с. 113]. Слухи о возвращении картины в Санкт-Петербург, оказавшиеся недостоверными, вызывают негодование Федо-

¹¹ В период с 1869 по 1913 год официальное название «Московский Публичный и Румянцевский музей».

¹² Об истории формирования коллекции в Румянцевском музее см.: Маркова В.Э. Картинная галерея Румянцевского музея // Эра Румянцевского музея. Картинная галерея. М.: Изд-во «Красная площадь», 2010. С. 100–132 [12].

рова¹³. В письме к Н.П. Петерсону, написанном между 28 сентября и 3 октября 1898 года, он называет «отобрание из Музея картины Иванова» святотатством, оскорблением памяти царя-мученика Александра II, оскорблением и унижением Москвы, «казнью Музея»¹⁴. Музей в иеротопическом проекте супраморализма представляется средоточием памяти, пространством, соединяющим Храм и Кремль, веру и дело, духовное и светское. Этот взгляд отражается во многих сочинениях мыслителя.

Статья Федорова «Музей, его смысл и назначение» посвящена проективной философии музейного дела, в основе которой лежит представление о собирании «(ветоши) душ отшедших, умерших»¹⁵. Называя музей «проективным раем», вместилищем душ ушедших поколений, он видит в музейном собрании прообраз собора как образ объединенного человечества. «Музей есть последний остаток культа предков; он – особый вид этого культа, который изгоняемый из религии (как это видим у протестантов), восстанавливается в виде музеев», – пишет он¹⁶. Называя произведение Иванова иконой-картиной, Федоров соединяет толковательную традицию христианской иконографии образа Спасителя с дидактическим, «воспитательным» повествованием о событии явления Христа. В статье «Роспись наружных стен храма во имя двух ревностных читателей Живоначальной Троицы – греческого и русского, при котором находится музей и библиотека», посвященной проекту росписей храма Святителя Николая, Федоров полагает, что на северной стороне храма, вверху, под сводом, должно быть изображено крещение Господне в связи с крещением всех народов. В проекте композиции фрески образы крещения связаны с воскрешением. «Крещение как усыновление, – пишет Федоров, – требует объединения всех сынов для обращения темной (ад) и поэтому разрушительной, смертоносной силы в живоносную, требует прочного объединения сынов для воскрешения отцов, т.е. крещение есть уже начало воскрешения, а всеобщее воскрешение есть завершение крещения» [17, с. 468]. Картина Иванова, находящаяся в Румянцевском музее, символически указывала, как считал Федоров, на начало богочеловеческого пути, который, согласно его учению, есть теoантропоургия. «Мысль, – писал Федоров в заметке «Дополнение к статье “Музей”», – ... действуя воспитательно, объединит искусство и объединит всех художников в один собор. Это и будет всехудожественный собор-музей» [18, с. 436].

Федоровская идея оказывается близкой утопическим проектам художника Иванова о возведении в Москве нового Храма Спасителя. В «Мыслях, приходя-

¹³ Слух о возможном перемещении картины А.А. Иванова в Санкт-Петербург появился в сентябре 1898 г. в московской газете «Русские ведомости» (см.: Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Дополнения. Комментарии к четвертому тому. М.: Традиция, 2000. С. 335–336 [13]).

¹⁴ См. об этом: Федоров Н.Ф. Письмо к Н.П. Петерсону // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Традиция, 1999. С. 347 [15].

¹⁵ См.: Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 371 [16].

¹⁶ Там же.

щих при чтении Библии», дневнике, который содержал размышления о религии, вере, истории, с 1846-го года появляются записи Иванова об идее храма. В статье «Творческий путь Александра Иванова», опубликованной в журнале «Аполлон» за 1916 год, Н. Машковцев анализирует дневниковые записи Иванова¹⁷ и замечает: «Этот проект был, конечно, сплошной фантастикой, не имевшей под собой никакой реальной почвы, и вполне понятным делается он только в свете биографических данных, рисующих Иванова мечтателем, безнадежно оторванным от действительности» [19, с. 20-21]. Вместе с тем внутренние мотивы, побуждающие обратиться к проекту нового Храма Спасителя, определялись желанием художника сделать что-то жизненно важное, соединить свой труд с историческим памятником, как пишет об этом Н. Машковцев: «... вот моральный стимул, который привел художника к странным проектам “нового Храма Спасителю”» [19, с. 21]. В проекте росписи Иванов намечает общий план, охватывающий пространство воображаемого храма: «Иконостас, вследствие собранных самых строгих исторических сведений, составлен будет во вкусе византийском. <...> На стенах храма вмещается история Евангельская и библейская на фасаде... Внутренняя ограда храма украшена мозаичными изображениями всех важнейших происшествий нашей истории до сего времени; наружная сторона ограды украшена всемирными эпохическими предметами, где входят и ужасы раскола католического и его казнь в лютеранстве» [19, с. 21]. Чрезвычайно показательны в этом отношении не только утверждение о необходимости обращения к византийскому канону при создании иконостаса воображаемого храма, но и попытка создать эскизы запрестольного образа «Воскресения Христова» (ГТГ). Эту же позицию разделял Федоров, полагая, что стиль и иконография средневекового православного искусства могут стать художественным языком для изображения сакрального пространства.

Отстаивая возможность единого восприятия иконы и картины в пространстве храма, Федоров прибегает в критическом анализе картин к проективному экфрасису как приему интерпретации живописи, рассматривая произведения другого художника – Н.Н. Ге (1831–1894). Появление каждой его картины, начиная с «Тайной вечери», становилось предметом противоречивых и часто пристрастных споров, как отмечает А.Г. Верещагина¹⁸. В заметке «Гениальный разбойник (по поводу картины Ге “Распятие”» Федоров критически высказывается о замысле и живописном решении произведения, видя в нем предельное выражение отрицания христианства. «Спаситель и разбойник, – утверждает он, – изображены не по Евангелию Христову, а по завету Л.Н. Тол-

¹⁷ В «Мыслях, приходящих при чтении Библии» А.А. Иванов писал: «Задать Брату программу храма всемирного Спасителя. – Это в Москве. В том месте, где решалась судьба России речью Авраамия Палицына. – При московском юбилее пусть решится Государь, вследствие каббалистического числа 7-ми, заложить новый храм Спасителю как результат всех верований, отданных на разбор последней нации на планете земле» (цит. по: Машковцев Н. Творческий путь Александра Иванова // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 20 [19]).

¹⁸ См. об этом: Верещагина А.Г. Николай Николаевич Ге. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 33 [20].

стого, художник изобразил Христа (если не вернее – Антихриста?), дающим заповедь непротивления злу насилеи¹⁹» [21, с. 61–62]. Эта точка зрения расходится с оценкой Л.Н. Толстого. Перед отправкой картины на выставку Ге показал писателю «Распятие». «Самая история жизни, смерти, – отмечал Л.Н. Толстой, – вдруг получает свое настоящее, обличающее людей значение» [22, с. 192]. Это обусловлено тем, что образ Спасителя в картине Ге основан на сближении евангельского предания о страстях и казни Христа с современностью. «Нельзя никуда уйти, где бы не было сейчас распятий, и в Америке, и во Франции, и в Англии, и в Германии, и у нас ... распинают, т.е. убивают», – писал художник [22, с. 177]. Видя в картине Ге отступление от христианства, Федоров дает свое толкование евангельского повествования о разбойнике покаянном, противопоставляя «Распятию» образ словесной иконы, в которой Христос предстает как Спаситель. В словах Христа «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23: 43) содержится ответ на просьбу разбойника быть «помянутым». Федоров видит в разбойнике человека, принявшего через страдания путь Христа. Евангельский разбойник, по мнению мыслителя, «был первым исповедником христианства»¹⁹, чему должен соответствовать его живописный образ. Размышления по этому поводу Федоров сопровождает предпологаемым жизнеописанием, которое, как в клеймах, изображает разбойника галилеянином, слушающим Нагорную Проповедь; человеком, утратившим веру в Царствие Божие; «угнетателем своего народа»; убийцей, представшим перед судом вместе с Воскресителем; наконец, страдающим человеком, принявшим Христа Спасителя. Видя в разбойнике выразителя культа страдания, Федоров понимал предсмертную покаянную молитву как выражение веры во всеобщее воскрешение, как преодоление страдания и смерти деятельностью объединенного человечества. В статье, написанной предположительно в середине 1890-х годов, – «Роспись наружных стен храма» Федоров, не называя имени художника, обращается к описанию картины Ге «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад». «Смерть Бога» в душе живописца, обратившегося к евангельской теме, изобразившего Христа перед произнесением Первосвященнической молитвы растерянным, – так Федоров определил идею произведения²⁰.

Этой картине Федоров противопоставляет описание проекта иконы-картины Первосвященнической молитвы, в которой отражается не мгновение, а единство прошлого, настоящего и будущего. Пространственно-временные отношения, определяющие композицию иконы-картины, Федоров видит в эстетическом каноне и в традиции русско-византийской иконописи, где образ объединяет земное и небесное. Художник, изображающий исполнение Первосвя-

¹⁹ См.: Федоров Н.Ф. Гениальный разбойник (по поводу картины Ге «Распятие») // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 62 [21].

²⁰ См.: Федоров Н.Ф. Роспись наружных стен храма // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 462 .

щеннической молитвы, как утверждал Федоров, должен «видеть в небе и Отца Небесного, и отцов земных ..., должен провидеть и будущее объединение всех сынов человеческих, всех, еще живущих, т.е. смертных для воскрешения умерших» [17, с. 462]. В евангельских строках, сказанных Христом Своему Отцу: «...чтобы они были едино, как и Мы» (Ин. 17, 11), он слышит завет, который может донести до человека не только слово молитвы, но и образы живописи – наглядного изображения пути достижения христианского идеала. Образ исполнения Первосвященнической молитвы, по замыслу Федорова, должен быть написан на дверях храма Святителя Николая с приделом Преподобного Сергия Радонежского, находящегося во дворе Московского Публичного и Румянцевского музеев.

В связи с поиском форм, объединяющих храмовое искусство с монументальной исторической живописью, чрезвычайно показательно восприятие Федоровым личности и творчества художника В.В. Верещагина (1842–1904). Еще при жизни его называли, как отмечают исследователи, «крупнейшим художником-мыслителем XIX века, пророком-философом, выдающимся реформатором живописи»²¹. В 1873 году в Лондоне состоялась первая персональная выставка, представившая туркестанскую серию его картин, а весной 1874 года картины были выставлены в Санкт-Петербурге. Федоров мог видеть работы в альбоме «Туркестан. Этюды с натуры В.В. Верещагина» (СПб., 1874), а также на персональной выставке художника в Москве осенью 1874 года. Туркестанская серия до 1881 года экспонировалась на постоянной выставке Московского общества любителей художеств. Индийский цикл и Балканская серия показывались на персональной выставке в Москве с 12 апреля по 25 мая 1881 года. Федоров не мог не оценить значения живописи художника в России, Европе, Америке, намереваясь привлечь его к созданию живописных композиций, которые стали бы частью проекта «наглядного изображения супраморализма». Сближали художника и мыслителя взгляды на современное состояние искусства, осознание глубины эстетического кризиса. В статье «Реализм» В.П. Верещагин пишет о том, что «искусство унижено до уровня забавы для тех, кто может и любит тешить себя им», а живопись «считается просто мебелью», при том что «влияние и ресурсы искусства громадны»²². Федоров более радикален в негативной оценке современного светского искусства, утратившего связь с религиозными корнями жизни и «творящего грех». Отчетливо видна и общность взглядов Федорова и Верещагина на исторический процесс, на необходимость достижения всеобщего примирения как необходимого условия спасения человечества. Восстановление «всемирного родства», «всеобщий синтез» – центральные идеи фе-

²¹ См., напр.: Лебедев А.К., Солодовников А.В. Василий Васильевич Верещагин. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 89 [23].

²² См.: Верещагин В.В. Реализм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://poesias.ru/proza/vereshagin-vasilij/vereshagin1013.shtml> (Дата обращения – 02.06.2019) [24].

доровской «Философии общего дела». Главная тема творчества Верещагина – обличение войны, машины смерти, перемальвающей страны и народы.

В 1890–1891 годах Верещагин, вернувшись из-за границы, в московский период жизни посещал Румянцевский музей. Сотрудник музея Н.Н. Стороженко сообщает в письме Федорову от 19 марта 1899 г. о Верещагине, который, прийдя в каталожную, «сетовал», узнав, что Федоров оставил музей²³. Темы, сблизившие мыслителя и художника, определялись замыслами об обыденных церквях и о проекте росписи стен Московского Кремля. Работая над этюдом «Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге» (1894, ГРМ) и картиной «Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского» (1888, ГРМ), Верещагин находит выразительные средства для передачи величия храмового пространства. Художник подходит к осмыслению темы преобразования человека, близкой Федорову. При этом, как известно, Верещагин не был воцерковленным человеком, но всегда с уважением относился к верующим людям, и как живописцу ему удалось запечатлеть образ молитвенного состояния человека. Федоров воспринимал творчество Верещагина в контексте идеи супраморализма, видя в его полотнах не только почти документальные свидетельства исторических событий, но их символический историко-философский смысл. Характерно в этом отношении обращение к картинам «наполеоновского цикла», выставленным с 10 ноября по декабрь 1895 года в Историческом музее Москвы. В прозаическом стихотворении «Набат к светским и духовным» Федоров для пояснения своей мысли об истоках вражды между людьми принимает взгляд В.А. Кожевникова, который в статье «Международная благодарность» дает оценку серии картин Верещагина, посвященных Отечественной войне 1812 года. В.А. Кожевников видел в картинах «наполеоновской серии», как и в других полотнах художника, «высокопоучительное указание» на то, «в чем надо искать коренного исхода из бед, одолевающих человечество»²⁴. В работе «Вопрос о братстве, или родстве» Федоров оценивает произведения Верещагина как наглядное изображение трагического содержания исторического процесса, как призыв к объединению человечества в свете эсхатологической перспективы.

В другой статье В.А. Кожевникова «Стены Кремля» (1893 г.) предлагалось к 600-летию первой ограды Кремля расписать стены, изобразив сюжеты российской и всемирной истории, создав таким образом доступную художественную галерею «не для эстетического только наслаждения, но и для поучения в художественных образах»²⁵. Эта идея принадлежала Федорову и излагалась в ряде его работ: «Кремль», «Стены Кремля», «Роспись центрального кладбища (Кремля Московского)», «К росписи стен Кремля (Московского)».

²³ См.: Стороженко Н.И. Письмо Н.Ф. Федорову от 19 марта 1899 года // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Традиция, 1999. С. 629–630 [25].

²⁴ См. об этом: Кожевников В.А. Международная благодарность // Русский архив. 1896. № 2. С. 259 [26].

²⁵ См.: Кожевников В.А. Стены Кремля // Русский архив. 1893. №11. С. 365 [27].

Федоров полагал, что этот грандиозный проект можно исполнить совместным творчеством ряда художников, среди которых он особо выделял Верещагина. Художник заинтересовался этим проектом, но счел его невыполнимым. Из содержания письма к Верещагину следует, что проект росписи обсуждался Федоровым с художником. Федоров писал об этом в письме к Верещагину в 1893 году: «Кремль имеет для Вас великое значение: мне кажется, что Вы всю жизнь трудились для Кремля» [28, с. 260]. Очевидно, что Федорова привлекал характерный для Верещагина способ создания и экспонирования произведений. Серии или циклы, представленные в едином пространстве, позволяли расширить повествовательные возможности живописи. Выразительные и дидактические возможности этого метода как нельзя более соответствовали задачам супраморализма, о воплощении которого думал Федоров.

В сочинениях Н.Ф. Федорова не нашли отражения факты, свидетельствующие о знакомстве мыслителя с произведениями Верещагина и Репина на библейские темы, которые могли бы быть предметом рассмотрения мыслителя. Вместе с тем краткие заметки, касающиеся произведений Репина, раскрывают особенности отношения Федорова к реализму. Он с негодованием отвергает обличительный пафос живописи передвижников, видя в нем глумление над немощью непросвещенного человека и профанацию самой сути искусства. В примечаниях к статье «"Не-делание" или же отеческое и братское дело?» Федоров пишет об этюдах к картине «Чудотворная икона», предвещающих полотно Репина «Крестный ход в Курской губернии». Картина «Протодиакон» Репина видится Федорову чем-то противоположным подлинному искусству, воплощенным в красках унижением человеческой природы. «Судя по одному этюду "Протодиакон", – пишет Федоров, – можно себе представить, что такое весь этот "Крестный ход", ход, конечно, суеверов, изуверов и невежд» [29, с. 368]. Такое искусство, как он считает, есть обличение, бичевание, «предание вечной казни в картине»²⁶. Оно противостоит эстетическим устремлениям супраморализма, направленного на поиск форм выражения литургических оснований бытия.

Таким образом, анализ проблемы рецепции творчества русских художников в проективной эстетике Н.Ф. Федорова позволяет сделать вывод об исключительном значении живописной культуры XIX века для формирования проекта наглядного образа эстетического супраморализма.

Список литературы

1. Гачева А.Г., Семенова С.Г. Комментарии к статье Н.Ф. Федорова «Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средства восстановления родства (Собор)» // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 492–493, 496–499.
2. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М.: Прогресс, 1993. 400 с.

²⁶ См.: Федоров Н.Ф. «Не-делание» или же отеческое и братское дело? // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 368 [29].

3. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М.: Московский патриархат, 1989. 475 с.
4. Федоров Н.Ф. Вопрос о восстановлении всемирного родства. Средства восстановления родства (Собор) // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 309–369.
5. Федоров Н.Ф. Дополнения к статье «Музей» // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 430–437.
6. Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 2. 2-е изд. Paris: YMCA-PRESS, 1989. 477 с.
7. Федоров Н.Ф. Творение и воссоздание // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 77.
8. Федоров Н.Ф. Искусство подобий (мнимого художественного восстановления) и искусство действительности (действительное воскрешение) // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 230–231.
9. Федоров Н.Ф. Предкремлевский Московский Музей и памятник основателю Музея в Кремле (Вариант) // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 115–117.
10. Иванов А.А. Мысли, приходящие при чтении Библии (1846–1847) // Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост. И.А. Виноградов. М.: ИД «XXI век – Согласие», 2001. 774 с.
11. Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство, 1980. 208 с.
12. Маркова В.Э. Картинная галерея Румянцевского музея // Эра Румянцевского музея. Картинная галерея. М.: Изд-во «Красная площадь», 2010. С. 100–132.
13. Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Дополнения. Комментарии к четвертому тому // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М.: Традиция, 2000. С. 335–336.
14. Федоров Н.Ф. Предкремлевский Московский Музей и памятник основателю Музея в Кремле // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 111–115.
15. Федоров Н.Ф. Письмо к Н.П. Петерсону // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Традиция, 1999. С. 347.
16. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 370–421.
17. Федоров Н.Ф. Роспись наружных стен храма во имя двух ревностных читателей Живоначальной Троицы, греческого и русского... // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. С. 457–473.
18. Федоров Н.Ф. Дополнение к статье «Музей» // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 430–437.
19. Машковцев Н. Творческий путь Александра Иванова // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 1–39.
20. Верещагина А.Г. Николай Николаевич Ге. Л.: Художник РСФСР, 1988. 184 с.
21. Федоров Н.Ф. Гениальный разбойник (по поводу картины Ге «Распятие») // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 61–62.
22. Ге Н.Н. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1979. 400 с.
23. Лебедев А.К., Солодовников А.В. Василий Васильевич Верещагин. Л.: Художник РСФСР, 1987. 180 с.
24. Верещагин В.В. Реализм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://poesias.ru/proza/vereshagin-vasilij/vereshagin1013.shtml> (Дата обращения – 02.06.2019).
25. Стороженко Н.И. Письмо Н.Ф. Федорову от 19 марта 1899 года // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Традиция, 1999. С. 649–630.
26. Кожевников В.А. Международная благодарность // Русский архив. 1896. № 2. С. 259–232.
27. Кожевников В.А. Стены Кремля // Русский архив. 1893. № 11. С. 365–377.
28. Федоров Н.Ф. Письмо к В.В. Верещагину // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Традиция, 1999. С. 260.
29. Федоров Н.Ф. «Не-делание» или же отеческое и братское дело? // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 342–370.

References

1. Gacheva, A.G., Semenova, S.G. Kommentarii k stat'e N.F. Fedorova «Vopros o vosstanovlenii vseirnogo rodstva. Sredstva vosstanovleniya rodstva (Sobor)» [Comments on N.F. Fedorov's Article «The Question of the Kinship among Mankind. The Means for the Restoration of Kinship (Sobor)»], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 1* [Collected Works in 4 vol., vol. 1]. Moscow: Progress, 1995, pp. 492–493, 496–499.
2. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv. Antologiya* [Philosophy of the Russian Religious Art of the XVI–XX centuries. Antology]. Moscow: Progress, 1993. 400 p.
3. Uspenskiy, L.A. *Bogoslovie ikony pravoslavnoy tserkvi* [Theology of the Icon of the Orthodox Church]. Moscow: Moskovskiy patriarkhat, 1989. 475 p.
4. Fedorov, N. F. *Vopros o vosstanovlenii vseirnogo rodstva. Sredstva vosstanovleniya rodstva (Sobor)* [The Question of the Kinship among Mankind. The Means for the Restoration of Kinship (Sobor)], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 1* [Collected Works in 4 vol., vol. 1]. Moscow: Progress, 1995, pp. 309–369.
5. Fedorov, N.F. Dopolneniya k stat'e «Muzei» [Additions to the Article «Museum»], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, pp. 430–437.
6. Zen'kovskiy, V.V. *Istoriya russkoy filosofii. T. 2* [History of the Russian Philosophy. Vol. 2]. Paris: YMCA-PRESS, 1989. 477 p.
7. Fedorov, N.F. Tvorenie i vossozdavanie [Creation and Re-creation], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, p. 77.
8. Fedorov, N.F. Iskusstvo podobiy (mnimogo khudozhestvennogo vosstanovleniya) i iskusstvo deystvitel'nosti (deystvitel'noe voskreshenie) [The Art of Similarity (Imaginary Artistic Reconstruction) and Art of the Reality (True Resurrection)], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, pp. 230–231.
9. Fedorov, N.F. Predkremlevskiy Moskovskiy Muzei i pamyatnik osnovatelyu Muzeia v Kreml'e (Variant) [Moscow Museum in front of Kremlin and the Monument to the Founder of the Museum in Kremlin (Variant)], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 3* [Collected Works in 4 vol., vol. 3]. Moscow: Traditsiya, 1997, pp. 115–117.
10. Ivanov, A.A. Mysli, prikhodyashchie pri chtenii Biblii (1846–1847) [Thoughts that Come While Reading the Bible (1846–1847)], in *Aleksandr Ivanov v pis'makh, dokumentakh, vospominaniyakh* [Alexander Ivanov's letters, documents, memories]. Moscow: ID «XXI vek – Soglasie», 2001. 774 p.
11. Allenov, M.M. *Aleksandr Andreevich Ivanov* [Alexander Andreevich Ivanov]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1980. 208 p.
12. Markova, V.E. Kartinnaya galereya Rumyantsevskogo muzeia [Art Gallery of the Rumyanzev Museum], in *Era Rumyantsevskogo muzeia* [The Era of the Rumyanzev Museum]. Moscow: Izdatel'stvo «Krasnaya ploshchad'», 2010, pp. 100–132.
13. Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t. Dopolneniya. Kommentarii k chetvertomu tomu* [Collected Works in 4 vol. Additions. Commentaries to the 4th Volume]. Moscow: Traditsiya, 2000, pp. 335–336.
14. Fedorov, N.F. Predkremlevskiy Moskovskiy Muzei i pamyatnik osnovatelyu Muzeia v Kreml'e [Moscow Museum in front of Kremlin and the Monument to the Founder of the Museum in Kremlin], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 3* [Collected Works in 4 vol., vol. 3]. Moscow: Traditsiya, 1997, pp. 111–115.
15. Fedorov, N.F. *Pis'mo k N.P. Petersonu* [The Letter to N.P. Peterson], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 4* [Collected Works in 4 vol., vol. 4]. Moscow: Traditsiya, 1999, p. 347.
16. Fedorov, N.F. Muzei, ego smysl i naznachenie [The Museum, its Significance and Purpose], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, pp. 370–421.
17. Fedorov, N.F. Rospis' naruzhnykh sten khrama vo imya dvukh revnostnykh chtiteley Zhivonachal'noy Troitsy, grecheskogo i russkogo... [The Painting of the Outer Walls of the Church in the

Name of Two Eager Worshipers of the Life-Giving Trinity, Greek and Russian...], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 3* [Collected Works in 4 vol., vol. 3]. Moscow: Traditsiya, 1997, pp. 457–473.

18. Fedorov, N.F. *Dopolnenie k stat'e «Muzei»* [Addition to the Article «Museum»], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, pp. 430–437.

19. Mashkovtsev, N. *Tvorcheskiy put' Aleksandra Ivanova* [Artistic Journey of Alexander Ivanov], in *Apollon*, 1916, no. 6–7, pp. 1–39.

20. Vereshchagina, A.G. *Nikolay Nikolaevich Ge* [Nikolay Nikolayevich Ge]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1988. 184 p.

21. Fedorov, N.F. *Genial'nyy razboynik (Po povodu kartiny Ge «Raspyatie»)* [Genius Thief (About Ge's Painting «The Crucifixion»)], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, pp. 61–62.

22. Ge, N.N. *Pis'ma. Stat'i. Kritika. Vospominaniya sovremennikov* [The Letters, Articles, Memories of the Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 400 p.

23. Lebedev, A.K., Solodovnikov, A.V. *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin* [Vasily Vasilievich Vereshchagin]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1987. 180 p.

24. Vereshchagin, V.V. *Realizm* [Realism]. Available at: <http://poesias.ru/proza/vereshagin-vasilij/vereshagin1013.shtml> (Data obrashcheniya – 02.06.2019).

25. Storozhenko, N.I. *Pis'mo N.F. Fedorovu ot 19 marta 1899 goda* [A Letter to N.F. Fedorov from 19 of March 1899], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 4* [Collected Works in 4 vol., vol. 4]. Moscow: Traditsiya, 1999, pp. 649–630.

26. Kozhevnikov, V.A. *Mezhdunarodnaya blagodarnost'* [International Gratitude], in *Russkiy arkhiv*, 1896, no. 2, pp. 259–232.

27. Kozhevnikov, V.A. *Steny Kremlya* [The Kremlin Walls], in *Russkiy arkhiv*, 1893, no. 11, pp. 365–377.

28. Fedorov, N.F. *Pis'mo k V.V. Vereshchaginu* [A Letter to V.V. Vereshchagin], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 4* [Collected Works in 4 vol., vol. 4]. Moscow: Traditsiya, 1999, p. 260.

29. Fedorov, N.F. *«Ne-delanie» ili zhe otecheskoe i bratskoe delo?* [«Doing nothing» or a Fatherly and Brotherly Affair?], in Fedorov, N.F. *Sobranie sochineniy v 4 t., t. 2* [Collected Works in 4 vol., vol. 2]. Moscow: Progress, 1995, pp. 342–370.