

DOI 10.33920/nik-01-2011-04

УДК 1.091 + УДК 7.01

Искусство как миро- и телостроительство в философском и художественном космизме. Статья вторая¹

Art as world and body transformation in philosophical and artistic cosmism. Article 2²



© Гачева Анастасия Георгиевна

Gacheva A.G.

ФГБУН «Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук»

Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а

E-mail: a-gacheva@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5453-0881

Статья поступила 02.08.2020

Статья продолжает описание эстетической системы русского космизма сквозь призму темы миро- и телостроительства. Рассмотрены особенности трактовки идеи синтеза искусств, ключевая для философии космизма идея единства науки и искусства, концепция культуры будущего. Проанализированы тезис Федорова «Наша жизнь есть акт эстетического творчества», его представление о созидании человеком себя как деле искусства. Показаны христианские корни идеи преображенной телесности, развитой у Н.Ф. Федорова и космистов 1920-х гг.

Ключевые слова: философия космизма, эстетика жизнетворчества, синтез искусств в архитектуре, единство науки и искусства, культура будущего, жизнь как акт эстетического творчества, преображенная телесность.

The paper continues the description of the aesthetic system of Russian cosmism through the prism of the theme of world and body transformation. The synthetic idea of art, the idea of unity of science and art, the concept of culture of the future, which is key for the philosophy of cosmism, are considered. Fedorov's thesis which is formulated as: "Our life is an act of aesthetic creativity", as well as his idea of man's creation of himself as a matter of art are also taken into consideration. Finally, the article shows Christian roots of the idea of transfigured corporeality developed by N.F. Fedorov and the cosmists of the 1920s.

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П).

² The research has been carried out at Gorky Institute of world literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of the Russian science Foundation grant (RSF, project № 17-18-01432-П).

Keywords: philosophy of cosmism, aesthetics of life creation, synthesis of arts in architecture, unity of science and art, culture of the future, life as an act of aesthetic creativity, transformed corporeality.

В концепции искусства как миростроительства выстраивалась своя лестница искусств, намечались свои версии синтеза художественных энергий, к которому так стремились творцы модернистской эпохи. Вагнеровская идея *Gesamtkunstwerk* поворачивалась здесь новыми гранями. В качестве целостного жанра, способного объединить в себе все искусства, Вагнер и Ницше выдвигали музыкальную трагедию, а ее образцом ставили вагнеровскую тетралогию «Кольцо нибелунга». Федоров лестницу искусств венчает не музыкой, а архитектурой. Именно на примере архитектуры раскрывает он определение искусства как «противодействия падению». Архитектурные создания вытянуты в вертикаль, зримо сопротивляются закону всемирного тяготения, метафорически выражая несмирность с естественным порядком природы, влекущим все живое к разрушению, падению, смерти. Архитектура собирает и художественно организует природную материю, творит из нее новую реальность, строится по законам, выработанным и утвержденным самим человеком.

Архитектура земного, как сказал бы А.В. Сухово-Кобылин, «теллурического» человечества, с точки зрения Федорова, — это проектирование будущего, это локальное, опытное предварение грядущей небесной, космической архитектуры, попытка, пусть и в камерном виде, «собрать» образ Вселенной, представить модель преображенного мироздания, которую станет воплощать будущее синтетическое «искусство действительности». Философ оборачивается на историю архитектуры, много размышляя о символике храма, особенно православного, трактуя ее как явление «неба на земле», как икону обоженного мироздания, где уже нет смерти и розни. Храм есть «подобие Вселенной, в которой оживлено все то, что было умерщвлено», «проект мира, каким он должен быть, то есть новой земли и нового неба, преисполненных силою не разрушающею и умерщвляющею, а воссозидающею»³.

Федоров сравнивает два типа храмостроительства, подчеркивая разницу стоящих за ними образов мира и действия человека в нем. С одной стороны, западноевропейская готика, воплощающая мощный порыв ввысь, стремление оторваться от земли всей огромной каменной массой, сбросить оковы материальности, выйти в иное, небесное измерение. Готический храм для философа — это дуализм небесного и земного, духа и плоти. Он воплощает представление о земной жизни как обители временности, падшести, несовершенства, того, что фатально подвластно действию смерти и зла, а значит, непрочно, вторично и не должно привлекать к себе человека. Средоточием вечности в этой модели реальности, во многом определившей и будущий романтический дуализм, является спиритуальное, «небесное» бытие. Федоров же стремится соединить небо и землю и образ этого соединения видит в православных храмах Древней Руси, в том числе малых, строившихся в один день, в архитектурном замысле патриарха Никона, создавшего на Руси Ново-Иерусалимский Воскресенский

³ Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Т. 1. — М.: Издательская группа «Прогресс». — С. 311.

монастырь, в котором была воспроизведена топография святых мест, символический образ Иерусалима Небесного, воплощенного не в потусторонности, а на земле.

Подобно тому как земное храмостроительство было началом будущего миростроительства, локальным опытом гармонизации пространства земли, так и другие части храмового действия оказывались у философа предварением будущей «внехрамовой литургии», которая выйдет за стены храма, где на протяжении двух тысячелетий осуществляется таинство пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы и причащение ими верующих, начнет осуществляться на всем пространстве Вселенной, претворяя «прах отцов» в «живые тело и кровь». Философ много писал о символике колокольного звона, видя в нем, с одной стороны, объединяющий призыв к молитве и делу, а с другой — начаток гармонизации атмосферы, предтечу атмосферической музыки будущего, которая будет не просто созывать на молитву, но регулировать атмосферические потоки при помощи музыкальных — гармонизованных волн.

Но возникает вопрос: способно ли искусство, опираясь только на собственные силы и средства, исполнить задачу регуляции, сообщить бытию новое, преображенное качество? Федоров отрицательно отвечает на этот вопрос. Искусство само по себе способно преображать мир лишь локально — в пространстве картины, архитектурного или скульптурного шедевра, музыкальной пьесы, литературного текста, создавая для них свои собственные законы, однако все эти законы действуют лишь внутри художественного пространства и неприменимы к жизни как она есть. Оно обладает лишь иллюзорной властью над миром, подобно тому как иллюзорно представление о Солнце, вращающемся вокруг Земли, ставшее основанием птолемеевской картины мира. Более того, регуляция как ведущий принцип миростроительства многоуровневая: это и регуляция стихийных природных явлений — землетрясений, наводнений, цунами, и управление атмосферой, ее воздушными потоками, и движение человечества в космос. А главное, она требует глобального знания природных процессов и невозможна без участия науки. Именно поэтому Федоров неоднократно подчеркивает, что выйти к целостному, преображающему мир действию искусство сможет только в союзе с наукой. И не случайно уже первая статья, опубликованная после смерти философа в знаковом для русского символизма журнале «Весы», — «Астрономия и архитектура», — выдвигала один из важнейших эстетических тезисов русского космизма: «единство науки и искусства». Философ призывал к синтезу всех наук в астрономии как исследовании мироздания и синтезу всех искусств в архитектуре как проектировании и моделировании мироздания, подчеркивая, что собирание научных и художественных энергий вокруг двух главных предметов — Вселенной и человека — позволит превратить «мирознание» в «мироуправление»⁴ и сделать нынешнее «птоломеевское искусство» «искусством коперниканским», перейдя от творчества подобию к «спасению безграничной Вселенной»⁵.

⁴ Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Дополнения. Комментарии к т. IV. — М.: Традиция, 2000. — С. 5.

⁵ Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Т. 2. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. — С. 231.

Как искусство не должно ограничиваться деятельностью внутри арт-пространств, так и наука будущего, по Федорову, не должна замыкаться пределами лаборатории, но должна выйти в пространство всеземного, всекосмического исследования и дела. Протягивая руки друг другу, наука и искусство приходят к взаимному восполнению, образуя в своем единстве целостную деятельность, которая одновременно является и мироустроительной, и художественной.

Федоров был особенно внимателен к эстетике народных обрядов, подчеркивая, что ритуал имеет целью реальное мировоздействие, выражает принципиальную ориентированность человеческого действия на изменение мира. Не раз появлялся на страницах его «Философии общего дела» образ хоровода как солнцееда, поворачивающего ход солнца с зимы на лето. Федоров ценит ритуал крестьянского года, который неразрывно слит с жизнью, с трудом земледельца, бросающего в почву семена, чутко вглядывающегося в изменения окружающей его природы, стремящегося предсказать и предугадать дождь или засуху и воздействовать при помощи слова и обряда на процессы природы. Это древнее магическое отношение к миру, где «дикарь воображает себя <...> активным, а мир живым»⁶, по Федорову, должно ожить в человечестве эры общего дела, когда в результате глубинного познания мира воздействие на процессы природы станет уже не воображаемым, а реальным. У мыслителя появляется образ будущих хороводов, которые объединенный человеческий род будет устраивать уже не на земле, а в пространстве Вселенной. Это хороводы светил, управляемых творческой волей человека-художника. Это все «небесные, ныне бездушные, холодно и как бы печально на нас смотрящие звездные миры»⁷, которые озаряются человеческим разумом и любовью. Будущее «коперниканское искусство», опирающееся на научное знание, преобразует «падающие миры», делает их сознательными и управляемыми.

Первоначальный синкретизм творческой деятельности человечества Федоров восстанавливает на новом витке, следуя знаменитой гегелевской триаде «тезис — антитезис — синтез». Выделившись и обособившись от ритуала, отдельные искусства вышли к независимости творческого действия, но утратили главное — непосредственное касание жизни, способность воздействовать на нее. В искусстве будущего, подчеркивает мыслитель, художественные энергии должны быть вновь синтезированы, должны войти в жизнь, стать частью человеческой практики, но не той практики, которая обслуживает интересы торгово-промышленной цивилизации, а направленной на осуществление предельных этических и религиозных целей. Именно поэтому наука и искусство должны, с его точки зрения, образовать триединство с религией, определяющей смысл и задание человеческой жизни.

Мысль Федорова была продолжена космистами 1920–1930-х гг. — А.К. Горским, Н.А. Сетницким, В.Н. Муравьевым. Полемизируя с деятелями русского модернизма, которые, стремясь к теургическому деланию, к апологии жизнетворчества, полагали его осуществление сугубо на художественных путях, они подчеркивали утопичность попытки преобразить мир, оставаясь в границах искусства как такового. Характеризуя художественные искания Александра

⁶ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 1. — С. 57.

⁷ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 2. — С. 202.

Скрябина, задумавшего свою «Мистерию» как грандиозное творческое действо, результатом которого должно было стать эсхатологическое пресуществление мира, Горский писал: «Вдохновенно-художественному синтезу композитора недоставало трезвого технического расчета. <...> Проект мистерии был совершенно оторван от естественно-научной базы»⁸. Искусство не может стать жизнетворчеством, опираясь только на свои собственные силы и средства. Для этого нужен глобальный синтез всех деятельностей, всех сфер человеческой активности в мире.

К федоровской проективной схеме «религия — наука — искусство» философы-космисты 1920-х гг. присоединяли четвертый член — «труд». Религия задает идеал и организует искусство, искусство организует «науку, координируя, упорядочивая и направляя по намеченным путям всю аналитическую, исследовательскую, испытательскую деятельность человечества», облакает результат этой деятельности в совершенную форму, а уже наука организует «весь человеческий труд», устремляя его в русло «преображения и очеловечивания природы»⁹. Искусство трое друзей-философов мыслили частью «культуры будущего», которая воплощает «космические цели жизни», становится реальным «преображением мира»¹⁰. Валериан Муравьев, подробно разрабатывавший концепцию «культуры будущего» как антиэнтропийной, космизирующей деятельности, в книге «Овладение временем» представил классификацию двух типов культуры. К первому, символическому, типу культуры он отнес те деятельности, которые связаны с творчеством «проектов и символов» обновления жизни, выработкой идеалов совершенного устроения человечества: философию, науку, искусство. Ко второму типу культуры реальной — те сферы «творческого труда», которые вносят свой вклад в дело реального изменения мира и человека: генетику, медицину, политику, производство. Разобщение двух этих типов и приводит к тому, что *идеалы*, выработанные символической культурой, не переходят в *задания* для культуры реальной. Необходимо, подчеркивает Муравьев, соединить два эти типа культуры в одной целостной культуре будущего, которая будет преобразующей и жизнетворческой, устремленной к «преобразованию космоса и актуальной космократии и пантократии»¹¹.

Такое расширительное понимание целей культуры и перспектив искусства как необходимой составляющей культурного делания А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев стремились ввести в идейный горизонт пореволюционной эпохи. Подобно В.В. Маяковскому, В. Хлебникову, С.А. Есенину, они воспринимали революцию как первую ступень к будущему вселенскому деланию, к новой бытийной эпохе, когда будет побеждена не только социальная, но и бытийная неправда, преодолены время и смерть. Изменение социального строя не избавит человека от подчинения природной необходимости: человек по-прежнему будет болеть, стареть, умирать. Коммунистический принцип «От каждого по способностям — каждому по потребностям» не может удовлетворить центральной потребности личности — в вечности, в бессмертии. И эту ахиллесову пяту

⁸ Горский А.К. Организация мировоздействия / А.К. Горский. Сочинения и письма: В 2 кн. — Кн. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — С. 735.

⁹ Там же. — С. 748.

¹⁰ Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 кн. — Кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 150.

¹¹ Там же. — С. 145.

социализма чувствовали не только философы. Андрей Платонов, находившийся все 1920-е и 1930-е гг. в поле идей Федорова и космизма, в самих сюжетах романа «Чевенгур» и повести «Котлован» (в последней в фундамент дворца всеобщего счастья кладется трупик ребенка) продемонстрировал ущербность коммунистического идеала, не дерзающего на преодоление смерти. И философы-космисты подчеркивают, что подлинный масштаб революционного действия не в том, чтобы поменять социальные отношения, а в том, чтобы изменить законы естества. Об этом в начале 1920 г. Валериан Муравьев пишет Л.Д. Троцкому, вступая с ним в спор о масштабах революционного действия, подчеркивая узость этих масштабов у деятелей большевизма и предельную широту — у идеологов космизма, ибо последние не ограничиваются только социальным изменением жизни, а требуют ее коренной перестройки. «Третий Интернационал», который строят большевики, есть только оскопленный, секуляризованный «Третий Рим», а последний должен быть понят в предельно широком и глобальном объеме: это не просто организованное человечество, но Богочеловечество.

«Царству социализма», которое в мистерии Муравьева «София и Китоврас» строят «песоголавцы», люди с песьими головами, жаждущие равенства и коллективизма, но еще не преодолевшие своей животности, философ противопоставляет будущее апокалиптическое царство, которое, по его мнению, должно раскрыть все творческие потенции искусства и исторического действия человека и распространить это действие на весь мир. В мистерии «София и Китоврас» в работе космического преобразования участвуют уже не только люди, но и животные, растения, ветры, облака, небесные светила, звезды, планеты. Так художественно воплощает Муравьев мысль о том, что человек является водителем твари, вовлекающим ее в процесс совершенствования и восхождения, и что подлинное строительство может быть только миростроительством.

Впрочем, и идеал социализма, с точки зрения космистов 1920-х гг., не безнадежен. В нем присутствует идея солидарности, общности, трудового мироотношения. И, видя эти зерна подлинного образа действия, Сетницкий, Горский, Муравьев стремятся «дорастить» «дробный идеал» социального строительства до целостного идеала миростроительства, внести в него космический масштаб. Если уж революция — то не только в социуме, но и в законах материи. Если действие — то космическое действие, предполагающее регуляцию природы и активность в масштабах Вселенной.

Таков вектор развития искусства как миростроительства. Вторая линия движения художественных энергий, с первым неразрывно взаимосвязанная, — искусство как телостроительство. Он был заявлен еще в работе Н.Ф. Федорова «Горизонтальное положение и вертикальное — смерть и жизнь», где философ выводит начало искусства из «первого акта самодеятельности человека»¹² — принятия им вертикального положения. Вытянувшись в творческую вертикаль, человек совершает первый художественный акт, становясь тем самым и субъектом, и объектом художественного творчества. «В вертикальном положении, как и во всем самовосстании, человек, или сын человеческий, является художником и художественным произведением — храмом... Это и есть эстетическое

¹² Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 2. — С. 249.

толкование бытия и создания, и притом не только эстетическое, но и священное. *Наша жизнь есть акт эстетического творчества*¹³, — пишет Федоров, концентрируя в сжатом высказывании свое видение искусства как преображения и творчества жизни, как деятельности, направленной и на внешний мир, и на самого человека.

Горизонтальное положение — в логике Федорова — есть положение пассивное и нетворческое. Это покой, стагнация, смерть, выражение смирения с природной необходимостью. Вертикальное положение является активное противодействие той силе земного тяготения, которая пригибает все живое к земле. Человек здесь преодолевает свою природу, ставит себя выше животной участи. «Человек — не произведение только природы, но и дело или создание искусства»¹⁴. Формулируя этот тезис, Федоров трактует акт вертикализации, «самовосстания» как начальную точку того пути самотворчества, венцом которого должно стать обретение личностью новой, бессмертной природы.

Первый акт восстания человека — акт религиозно-художественный. Человек выступает здесь как целенаправленное существо, утверждается как *animal religiosum*, становится творцом самого себя. Рассматривая принятие вертикального положения в христианской системе координат, философ называет его «последним актом Божественного творчества» и «первым актом человеческого искусства»¹⁵, подчеркивая синергичность действия божественных и человеческих энергий в самом моменте сотворения человека и одновременно утверждая главное положение активно-христианской антропологии и эстетики: с момента возникновения человека Бог действует и творит в мире через человека.

Не просто духовно-нравственное, но целостное, духо-телесное преображение, возделывание не только духа и души, но и плоти, которая должна стать просветленной, очищенной от греха, обладающей новыми творческими возможностями, — это, по Федорову, важнейшая часть христианского делания в мире. Целостно преображая себя, человечество обретает подлинную свободу, ибо «только самосозданное существо может быть свободным»¹⁶.

Трактуя в активно-христианском ключе идеи христианской аскетики, представители религиозно-философской ветви космизма полагали конечной целью религиозного делания всецелое обожение человека. В этом они были близки теории и практике исихазма, где нетварный фаворский свет, стяжаемый в «умной молитве», не просто озарял духовные глубины личности, но и распространялся на тело молящегося, просветляя и преображая его. Представляя философию творчества в исихазме, архимандрит Иоанн (Экономцев) справедливо подчеркивал, что аскетическое делание здесь представляло «высочайшим художественным творчеством, творчеством, материалом которого является сам человек»¹⁷.

¹³ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 2. — С. 162.

¹⁴ Там же. — С. 229.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Экономцев И. Исихазм и возрождение (Исихазм и проблема творчества) / И. Экономцев. Православие, Византия, Россия. — М.: Христианская литература, 1992. — С. 183.

Образ новой телесности, совершенного, духоносного тела, в которое предстоит облечься человеку, христианские космисты полагали в личности Иисуса Христа. Они особенно выделяли знаменитую сцену Преображения Спасителя перед учениками на горе Фавор, где Его Тело просияло нетварным, божественным светом. И неоднократно обращались к словам апостола Павла о «теле воскресения»: «Сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Кор. 15, 44). В.С. Соловьев подчеркивал, что в человеке создана совершенная форма для бытия духа. Но, становясь «телом духовным», человеческий организм, сохраняя телесную оформленность, радикально меняется функционально. Он становится способным к бесконечному самообновлению, может свободно перемещаться в пространстве (в терминах Федорова — «последовательное вездесущее»), жить в разных средах, видеть самую суть вещей. Человек больше не пожирает чужой жизни, ибо пожирание, изнанкой которого является смерть, по мысли космистов, есть проявление глубокого «недостойства» человека, эгоистического, объективирующего отношения к твари вместо того сердечно-родственного, братски-любовного, которое задано человеку как существу совершеннолетнему, созданному по образу и подобию Божию. Еще Достоевский в поучениях старца Зосимы, размышляя о перспективах преображения человека в Царствии Божием, которому в финале времен назначено быть на земле, так определял их: «изменится плоть ваша (Свет фаворский)», «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови — злаки»¹⁸. Комментируя этот пассаж Достоевского, ведущий исследователь космизма Светлана Семенова прямо связывала его с идеями Федорова, для которого будущий организм человека есть «единство знания и действия», а его питание — «сознательно-творческий процесс обращения <...> элементарных, космических веществ в минеральные, потом растительные и, наконец, живые ткани»¹⁹, и Вернадского, писавшего об «автотрофности человечества»²⁰.

Совершенный организм, обладающий способностью к бесконечному самообновлению, преодолевший разрыв между безграничностью духовной природы личности и ограниченностью ее физического естества, способный реализовать «бесконечную мысль в неограниченных средствах материи»²¹, Федоров называл «полноорганним», подчеркивая, что человек должен «выработать» его себе через целостное творческое действие, которое является единством науки, искусства и веры.

Когда человек становится объектом синтетического художественно-научно-религиозного творчества, тогда все, что касается перспектив совершенствования его организма, борьбы с болезнями и уродствами, продления жизни, преодоления смерти, начинает входить в орбиту этого творчества и становится задачей искусства. Смерть, болезнь, старение, пожирание принципиально антиэстетичны, увлекают в область безобразного, стреножат восхождение к совершенству. В космизме все, что работает на преображение природы человека, получает эстетическое значение и входит в орбиту искусства. В деле достижения «полноорганности» объединяются биология, медицина, физика, химия, психология, педагогика и др.,

¹⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. 15. — Л.: Наука, 1976. — С. 245, 246.

¹⁹ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 1. — С. 281.

²⁰ Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 158–159.

²¹ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 1. — С. 125.

становясь частью искусства, имеющего дело с совершенствованием и творчеством жизни. Важнейшее место в искусстве будущего получают религиозные и психофизиологические практики, благодаря которым дух учится управлять плотью, овладевает процессами, протекающими в организме, направляет их в новое русло. Предваряя мысль П. Тейяра де Шардена, философы-космисты настойчиво повторяют, что к совершенству дух и материя движутся вместе. Любой перекокс лишает работу с телесностью той завершенности, той гармонии идеи и формы, которая составляет важнейшее и необходимое свойство художественного шедевра.

Не менее важен в космизме, особенно космизме христианского толка, религиозный, этический вектор телостроительства. Совершенствование организма человека здесь неразрывно с персонализмом и принципом всеобщности. Здесь нет места селекционному идеалу евгеники, превращающему работу совершенствования человеческого рода в лабораторные эксперименты по выращиванию лучших экземпляров. Принцип Федорова «Жить нужно не для себя и не для других, а со всеми и для всех» распространяется и на сферу телостроительства. Философы-космисты 1920-х гг. напоминают сторонникам евгенического отбора, защищающим право на селекцию апелляцией к дарвиновскому принципу борьбы за существование, об идеях П.А. Кропоткина, о его работе «Взаимопомощь как фактор эволюции», выявляющей в самой природе начала солидарности, фактически начатки нравственного закона, внести который в природу и призван человек-художник.

В работе «Культура будущего» В.Н. Муравьев, выдвигая задачу «научного преобразования организмов», рефлексировал о том, как в этом процессе сливаются научное знание и художественные практики. Представляя человеческий организм как целое, состоящее из микроскопических частиц («клеточек, молекул, атомов»), он говорит об искусстве их перегруппировки, о необходимости придать им новый «ритм» существования и действия, как внутренний, спасающий организм от затухания, смерти, так и внешний, направленный на взаимодействие с другими организмами, и не только людьми, но и со всеми микро- и макроэлементами мира: от растений, животных, камней, минералов до земли, планет, звезд, комет и галактик. Искусство ритмизирует человеческое тело и задает новый ритм всему миру, сознательно регулируя его «разумной волей». Мир становится «оркестром», «в котором человек является дирижером»²². Биология и медицина возводятся в ранг искусства, шедевром которого должен стать бессмертный, преображенный организм. Философ говорит о будущем творчестве жизни, представляя появление в мир новых существ уже не продуктом бессознательного рождения, а делом искусства, опирающегося на арсенал научных знаний и средств. Следуя важнейшему для эстетики космизма принципу коллективности, соборности творчества, он моделирует возможный сценарий нового, творческого рождения, уподобляя творцов нового человека музыкантам в оркестре: как исполнители «сыгрываются и постепенно из сочетания, вдохновения, темперамента и техники каждого рождается единая разыгрываемая ими симфония», так и группа людей, связанных единочувствием и единомыслием, объединяется в «едином гармоничном выявлении идеала последнего», создавая «живую симфонию, проект человека»²³.

²² Муравьев В.Н. Сочинения. — Т. 2. — С. 163.

²³ Там же. — С. 175.

Делая человека точкой приложения художественных энергий и научного знания, космизм меняет содержание привычного «искусства подобию», которое, обращаясь к телесности, по большей части рассматривает ее как предмет любования, эстетической игры или эксперимента, не думая всерьез о реальном изменении этой телесности, о переводе ее в иное — преображенное качество. Это искусство уже не играет с природой человека, но проектирует ее, стремится показать, каким может и должен быть организм человека, избавленный от старения, смерти, уродств, направляя тем самым научный поиск. Художник становится здесь помощником биолога, а биолог — художника, воплощающим его интуицию преображенной телесности. Более того, они не просто подают руки друг другу, но в процессе общего делания художник должен стать биологом, не перестав быть художником, а биолог — художником, не перестав быть биологом.

Именно в векторе искусства как телостроительства становятся по-настоящему понятны жизнетворческие и жизнестроительные жесты Александра Богданова, автора «Тектологии» и знаменитого романа «Красная звезда», который во второй половине 1920-х гг. занимается экспериментами по взаимному переливанию крови с целью обновления и омоложения участвующих в них лиц, а в будущем — достижения бессмертия. Здесь характерная для космизма идея солидарности людей, взаимно питающих и поддерживающих друг друга не только духовно, но и физически. Оба проекта — и Александра Богданова, и Валериана Муравьева — построены на интуиции всеединства и являются осуществлением грезы о новой культуре, о новой жизнетворческой медицине. А в своем высшем задании восходят к дерзновенному федоровскому проекту, который требовал не просто бессмертия, но всеобщего воскрешения. «Генетика превращается в анастатикку. Искусство рождать — в искусство воскрешать»²⁴, — писал Муравьев в книге «Овладение временем» (1924), с которой, по всей вероятности, был знаком и Богданов.

Знаменитую формулу Федорова «Наше тело должно быть нашим делом», которой философ вводит человеческую телесность в орбиту творчества, обычно цитируют, вырывая ее из контекста. Однако если продолжить цитату, то мы увидим, как Федоров ставит перспективу преображения человеческой телесности в прямую зависимость от исполнения человеческим родом воскресительного долга: «Наше тело должно быть нашим делом, но не эгоистическим самоустройством, а делом, через возвращение жизни отцам устрояемым»²⁵. Именно воскрешение, способность воссоздать распавшийся в прах организм, элементы которого рассеяны в пространстве, побывали в составе других существ, способность восстановить личность во всей полноте ее тела, психеи и духа, знаменует для него полноту знания и управления процессами жизни и одновременно высший взлет и высшую зрелость искусства. Искусство воскрешающее — это полнота искусства как телостроительства, в котором человек выступает как художник собственного тела и тел своих собратьев по человечеству.

Искусство, ставящее своей целью преображение человеческого организма как сосуда бессмертной души и духа, неразрывно соединяющее имморталистическое

²⁴ Муравьев В.Н. Сочинения. — Т. 2. — С. 103.

²⁵ Там же. — С. 82.

действие с действием анастатическим, по Федорову, выявляет подлинное богоподобие человека и одновременно манифестирует его творческое соработничество с Богом. Такое искусство философ называет «теоантропоургическим», подчеркивая, что оно, в отличие от «антропоургического» искусства, построено на синергии человеческого и божественного усилий. В нем «человек открывает Бога и Бог открывается человеку»²⁶. А далее философ делает следующий шаг, соединяя в будущем действии миростроительство и телостроительство, представляя их как взаимообусловленный единый процесс, как научно-художественную регуляцию, направленную как на внешний мир, так и на организм человека, как на настоящее, так и на прошедшее, обнимающую все времена и все вещи мира. По Федорову, «невозможно быть микрокосмом, не умея управлять и воссоздать макрокосм или макрокосм», «нужно уметь управлять землей и до известной степени воссоздавать ее из того космического материала, из коего она образовалась и, вероятно, продолжает строиться, чтобы каждый мог быть независимым от земли микрокосмом или подобием в ее малом виде. Еще менее возможно воссоздание своего организма без восстановления организмов своих родителей, от коих человек произошел и кои в себе носит»²⁷.

Единство миро- и телостроительства Федоров передает через двузначную символику храма: храм как образ мира и храм как тело человека. Тем самым архитектура, которая, как выше уже говорилось, является для мыслителя царицей искусств, задает образ целостного творчества, когда человек выстраивает архитектуру мира и здание собственного организма. Более того, именно соединяя миро- и телостроительство, человек по-настоящему оказывается способным выйти из тюрьмы творчества мертвых подобий к подлинному искусству действительности. Человек достигает «полноорганности», бессмертия, начинает воскрешать и оказывается способным к реальному преобразению мира. И если в приведенной в предыдущем абзаце цитате философ ставил телоустройство в зависимость от осуществления мироустройства, то в статье «Астрономия и архитектура» он, напротив, подчеркивал, что переход человеческого рода «в новые обитатели» во Вселенной «зависит не от одного лишь мироустройства, но и от устройства самих организмов, от телоустройства, от знания устройства и созидания тел наших и искусства управления ими»²⁸. И это совсем не противоречие, а взаимно обуславливающие друг друга элементы единого целого. «Оживленные и преобразенные, из рожденных ставшие трудовыми, т.е. ставшие способными воссоздавать себя из элементарных веществ (которые небесная химия, химия спектрального анализа, находит во всей Вселенной), сыны человеческие делаются способными к переходу на планеты и на каждой планете повторяют то, что было сделано на земле, т.е. посредством громоотводов-азростатов всю получаемую от солнца силу будут обращать в планетную и таким образом освобождают планету от уз тяготения, делать ее электроходом»²⁹, — пишет Федоров.

В художественном космизме образ искусства как миро- и телостроительства целостно проявился в творчестве Василия Чекрыгина. И его трактат «О Соброре

²⁶ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 2. — С. 229.

²⁷ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 1. — С. 297.

²⁸ Федоров Н.Ф. Сочинения. Дополнения. Комментарии к т. IV. — С. 6.

²⁹ Там же.

Воскрешающего Музея» (1922), который должен был прояснить замысел рисунков-эскизов росписи храма всеобщего дела, и сами эти рисунки манифестируют собирание мира вокруг человека-художника, который не смиряется со скорбным и смертным состоянием мира, воздвигает «течение встречное». Перелагая образы Федорова, Чекрыгин рисует образ небесной архитектуры, живописи, музыки, танца, организующих планеты и светила в гармоничное, преображенное целое, и одновременно представляет картину воскрешения умерших отцов: «хоры художников-сынов», регулируя потоки мировых энергий, возвращают жизнь умершим, извлекают из земных и небесных пространств частички родного праха, строят тела отцов. «Объединяются в бессмертном образе живые искусства, разрушенные слепой силой, — и побеждается смерть»³⁰.

Интуиции преображенной телесности складывались у Чекрыгина под влиянием идей христианского космизма, прежде всего Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, и в то же время под влиянием поэтики русской иконы. Опираясь на иконографию «Преображения Господня», он создает знаменитые работы «Три фигуры» (1914) и «Претворение плоти в дух» (1913), рисуя порыв земной, тяжелой, самостной плоти превзойти самое себя, вместить в себя дух, озариться фаворским сиянием и самый процесс этого преображения, когда резкая граница телесности, выражающая взаимную «непроницаемость» существ, их роковую отделенность друг от друга, размывается и тела становятся взаимопроницаемы и проницаемы для внешнего мира, исчезает тяжесть и плоть становится преображенной. Своей полноты образы преображенной телесности достигают в серии «Воскрешение мертвых» (1921–1922), а параллельно — у его сподвижника по объединению «Маковец» художника Сергея Романовича, создавшего триптих «Души». Плоть здесь светоносна и духоносна, уже не замкнута кожно-костным каркасом, преображенное человечество образует братски-любвную целостность, воплощая не только на спиритуальном, но и на материальном уровне принцип Троицы, неслиянно-нераздельного единства, питаемого любовью.

Работы Чекрыгина соединяют поэтику русской иконы, являющей образ преображенной телесности, с поэтикой западноевропейского искусства, где художника особенно привлекают образы творцов позднего Средневековья и Возрождения — Джотто, Мазаччо, Леонардо да Винчи, а из представителей художественного романтизма — Франсиско Гойя с его мощной экспрессией, которая вливается в чекрыгинские образы, придавая им напряженность и динамизм. Но если у Гойи художественная экспрессия была сопряжена с трагическим и катастрофическим мироощущением, с острым переживанием разлома бытия, искаженности мира и человека, то у Чекрыгина экспрессивность знаменовала образ рождения нового мира и нового тела, трудного, идущего через схватку сил добра и зла, света и тьмы, но завершающегося светлым, пасхальным торжеством.

Рефлексией об искусстве как миро- и телостроительстве было и творчество Александра Лабаса. Художник много размышлял о человеке, овладевающем пространством, о радикальной смене оптики, точки взгляда на мир, которую обретает искусство по мере расширения границ охвата человеком биосферы

³⁰ Чекрыгин В.Н. О Соборе Воскрешающего Музея / Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. — Кн. 2. — СПб., 2008. — С. 480.

и созидания ноосферы. Взгляд из небесных высей, из аэроплана, самолета, космоса позволяет иначе увидеть реальность, по-другому ощутить время, пространство, скорость, перестроить всю перспективу вещей. В эскизе панно «Авиация СССР», сделанном художником для Всемирной выставки 1937 г. в Париже, через образы парящих, кружащих, роднящихся друг с другом самолетов, аэропланов, планеров, парашютов он демонстрировал полноту овладения атмосферой, этой воздушной бездной, которая многим русским поэтам, от Тютчева до Блока, казалась подчас страшной, враждебной, грозящей смертью. Лабас же в своем панно создает ощущение абсолютной свободы. Если же обратиться к сохранившемуся в архиве художника наброску «Фантазия», то мы увидим на нем крылатых людей, похожих на ангелов, с добрыми, светлыми лицами, в радостном, солнечном колорите. Эти люди-ангелы, обретшие крылья, символизируют второй вектор развития искусства — рефлексию о новом теле, о духо-телесном преображении и воплощении его в реальности. В интертекстуальном и интеркультурном пространстве этот маленький рисунок переключается с тем образом крылатого человечества, претворившего свое тело в одухотворенное, «эфирное» тело, которое еще в XIX в. возникает в «Учении Всемир» А.В. Сухова-Кобылина³¹, равно как и со знаменитым федоровским афоризмом «Крылья души сделаются тогда телесными крыльями»³².

Обретение новой телесности сочетается у Федорова и космистов федоровской ориентации со сменой средства, при помощи которого человек будет исходить во Вселенную и действовать в ней. Недаром К.Э. Циолковский, который в своих научно-фантастических повестях «На Луне», «Вне Земли» и др. рисовал движение во Вселенную и по Вселенной на космических кораблях, а в работе «Исследование мировых пространств реактивными приборами» вывел формулу реактивного движения, прямо признавался, что рассматривает ракету только как средство для проникновения в глубины космоса, и связывал перспективу для человечества, коль скоро оно хочет стать космическим человечеством, с «преобразованием своего тела», устранением тяжести, обретением новых возможностей дыхания, питания, способности перемещаться в пространстве, выдерживать огромные температуры³³.

Намечая перспективу телостроительства, философы-космисты особенно подчеркивали, что это телостроительство осуществляется на путях развития и совершенствования органической материи, и с этой точки зрения по-новому осмыслили смысл техники, видя в ней своего рода прощупывание будущих *органических* возможностей человека. На этапе своего возникновения и развития техника была орудием воздействия человека на мир, компенсировала ограниченность его физических возможностей. Теперь же она должна быть понята не как костыль, а как проекция будущих органов и будущих свойств человеческого тела. Именно так трактовал технику А.В. Сухова-Кобылин, подчеркивая, что все «современные изобретения суть не что иное, как шаги,

³¹ Сухова-Кобылин А.В. Летание // Русский космизм: Антология философской мысли. — М.: Педагогика-пресс, 1993. — С. 123.

³² Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 1. — С. 282.

³³ Циолковский К.Э. Живые существа космоса / К.Э. Циолковский. Грезы о земле и небе: Научно-фантастические произведения. — Тула: Приокское книжное издательство, 1986. — С. 267, 271.

совершаемые человечеством на пути его субъективизации, одухотворения», и тот же «велосипед — это <...> те механические крылья, почин и зерно будущих органических крыльев, которыми человек, несомненно, прорвет связующие его кандалы теллурического мира»³⁴. И Федоров, современник Сухова-Кобылина, возвращает технику внутрь человека: «Нужно, чтобы микроскопы, микрофоны, спектроскопы и т.д. были естественною, но сознательною принадлежностью каждого человека, т.е. чтобы каждый обладал способностью воспроизводить себя из элементарных веществ и обладал бы, следовательно, возможностью быть — конечно, последовательно, а не одновременно — везде»³⁵. И речь вовсе не о «гибриде» человека и техники, о чем ныне так любят говорить сторонники киборгизации, а о смысле регуляции самой органики, управления всеми протекающими в теле процессами, развития скрытых, не реализовавшихся еще в эволюционном процессе возможностей живого, обладающего, как уже говорилось выше, способностью к усложнению и самоорганизации. Те возможности, которые демонстрируются нам через технику, должны быть раскрыты внутри самого органического. И в этом тоже дело искусства. Не случайно Василий Чекрыгин так спорил с конструктивизмом и супрематизмом, подчеркивая лежащий в их основе *технический* принцип, в то время как искусство, в отличие от техники, не конструирует, а рождает свои произведения, по самому типу творческого акта оно органично, а не технично. Тот же принцип движения не от техники, а от природы исповедовал и Павел Филонов: «Если желаете искать связь нашей теории с бывшими до нас, ищите ее по всему миру и за все века искусства, и не через кубофутуризм и Пикассо, а через холодное и беспощадное отрицание начисто всей их механики. Нашим учением мы включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь потому, что все исходит из жизни и вне ее нет даже пустоты, и отныне люди на картинах будут жить, расти, говорить, думать и претворяться во все тайны великой и бедной человеческой жизни, настоящей и будущей, корни которой в нас и вечный источник тоже в нас»³⁶.

Космисты 1920–1930-х гг. А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев образец совершенного художественного акта видели в сохраненном церковным преданием рассказе о Нерукотворном образе Спасителя. Они подчеркивали, что в жесте Спасителя, взявшего плат и отеревшего им лицо, после чего на полотне запечатлелся Его Лик, представлена модель будущего творчества человека, когда он станет преображенным и его дух будет полностью управлять процессами, протекающими и внутри организма, и в окружающем мире, не нуждаясь для того, чтобы воплотить свои замыслы, ни в красках и кисти, ни в других материалах, без которых немислимо нынешнее орудийное творчество.

Размышляя о том, как именно будет осуществляться это нерукотворное воздействие художника на бытие, А.К. Горский обращается к теме «Смысл искусства и смысл любви». Подчеркивая родство между творческим и эротическим возбуждением, трактуя «лирическое волнение» как трансформированное волнение эроса, он подчеркивает, что оно находит себе исход в «грезе о новом теле»,

³⁴ Сухово-Кобылин А.В. Летание. — С. 54.

³⁵ Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Т. 4. — М.: Традиция, 1999. — С. 81–82.

³⁶ Филонов П.Н. Теория аналитического искусства. Канон и закон [Электронный ресурс]. — URL: <https://textarchive.ru/c-1160930-p8.html> (дата обращения: 28.07.2020).

гармоничном, прекрасном, духоносном, о новой совершенной природе, «лучше и полнее той, к которой мы прикованы»³⁷. По мысли Горского, именно просветленные, претворенные энергии эроса, питающие творческий акт, могут стать той энергией, которая позволит в будущем отказаться от орудийно-технического оперирования и с миром, и с собственным телом, целостно преобразить не только организм человека, но и лежащую вокруг него природную, космическую среду.

Источники преображения мира и человека, по мысли философов-космистов, должны быть найдены и раскупорены внутри самой живой материи. И тогда, научившись управлять органическими процессами, восстанавливать и обновлять жизнь, человечество, как пишет Федоров, обретет способность «жить во всей Вселенной», станет «многоединым художником» мироздания, объединит небесные миры «в художественное целое»³⁸, воплотит красоту в каждой точке природного универсума.

Библиографический список

1. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. — М.: Республика, 1994. — 414 с.
2. Вернадский В.И. Автотрофность человечества // Русский космизм: Антология философской мысли. — М.: Педагогика-пресс, 1993. — С. 288–303.
3. Горский А.К. Сочинения и письма: В 2 кн. — Кн. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 1006 с.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. 15. — Л.: Наука, 1976. — 623 с.
5. Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 кн. — Кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 717 с.
6. Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М.: Советский писатель, 1989. — 440 с.
7. Сухово-Кобылин А.В. Летание // Русский космизм: Антология философской мысли. — М.: Педагогика-пресс, 1993. — С. 53–56.
8. Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Т. 1. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. — 518 с.
9. Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Т. 2. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. — 544 с.
10. Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Т. 4. — М.: Традиция, 1999. — 687 с.
11. Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. — Дополнения. Комментарии к т. IV. — М.: Традиция, 2000. — 637.
12. Филонов П.Н. Теория аналитического искусства. Канон и закон [Электронный ресурс]. — URL: <https://textarchive.ru/c-1160930-p8.html> (дата обращения: 28.07.2020).
13. Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. — Т. 3 (1). — М.: Мысль, 1999. — 621 с.
14. Циолковский К.Э. Живые существа космоса / К.Э. Циолковский. Грезы о земле и небе. Научно-фантастические произведения. — Тула: Приокское книжное издательство, 1986. — 448 с.
15. Чекрыгин В.Н. О Соборе Воскрешающего Музея // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. — Кн. 2. — СПб.: РХГА, 2008. — С. 450–482.
16. Экономцев И. Исихазм и возрождение (Исихазм и проблема творчества) / И. Экономцев. Православие, Византия, Россия. — М.: Христианская литература, 1992. — С. 167–196.

³⁷ Горский А.К. Сочинения и письма. — Кн. 1. — С. 408.

³⁸ Федоров Н.Ф. Сочинения. — Т. 1. — С. 401.