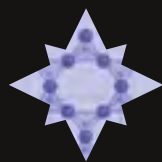


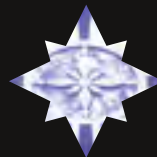
I	Свобода — это в своем роде категорический императив ОЛЬГА СЕДАКОВА	5
II	Недосказанность — пространство для внутреннего монолога СЕМЁН СТАРОВ	27
III	Всё во всём. Анатолий Комелин. Трилогия АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН АННА КУЗНЕЦОВА ИРИНА КОРОБЬИНА	41
IV	Русский стиль — это не только знакомые формы СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВА	63
V	Профессионально-строительный исихазм ВИКТОР ВАРЛАМОВ	75
VI	Мир, где царит Премудрость. История и символика белокаменного строительства владими́ро-суздальской земли АННА БОЛОТОВА ОЛЕГ РЫЖКОВ СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ ДМИТРИЙ МУХИН	107
VII	Язык орнамента: забытый или незабываемый? ЛЮБА ТЕПЦОВА	127
VIII	Сакральная архитектура. Истоки, история, современность ДМИТРИЙ ОСТРОУМОВ	137
IX	Сохранение тепла YARGA SOUND SYSTEM	163
X	Атмосферы. Архитектурная среда. Предметы окружения ПЕТЕР ЦУМТОР	179
XI	Катартические пространства ДМИТРИЙ ЛЫСЫЙ	191
XII	Триптих НИКА КЛЕЦКИ	203
XIII	Кирик Новгородец. Математическая и календарно-астрономическая мысль Древней Руси ИГОРЬ ДАНИЛЕВСКИЙ	215
XIV	Христианские сюжеты в русском студийном стеклоделии XX–XXI веков ЕЛЕНА КОЛОНОВА АНГЕЛИНА СОКОЛОВА	229



см. страницу 130 ➤



см. страницу 52 ➤



см. страницу 246 ➤



см. страницы 116–117 ➤



СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Третий номер «Слово и камень» продолжает затронутые в предыдущих выпусках темы, касающиеся сакральных пространств сознания, архитектуры и других видов искусств. По-прежнему мы делаем акцент на христианской традиции, но все материалы так или иначе несут межкультурный и междисциплинарный контексты. Через рассуждения, статьи, интервью открываются ключи к пониманию и опытному познанию священного как такового. Тексты, через интеллектуальное прочтение, могут настраивать на созерцание духовных идей, открывающихся человеку в искусстве слова, графики, архитектуры, музыки.

Открывает номер большое интервью с Ольгой Седаковой, где она делится опытом проживания свободы и творчества в тишине своего сердца и разума, который находит выражение в ее прозаических и поэтических текстах.

Ювелир по призванию и архитектор по образованию, Семен Старов рассказывает о погружении в архаику и сказку, образы которых оживают в его изделиях. Художник, куратор и сценограф выставочных проектов, публицист Анна Кузнецова подготовила материал о скульпторе Анатолии Комелине, сочетающем в своих произведениях эстетику древнерусского искусства и авангарда. Материал состоит из статьи о скульпторе, интервью с ним, а также диалога с исследователем архитектуры Ириной Коробыиной о музее-ангаре,

построенном Комелиным под Тарусой. Искусствовед Екатерина Петрова записала интервью с историком архитектуры, искусствоведом Сергеем Кавтарадзе о его опыте прочтения памятников, понимании сакрального и церковной архитектуре. Опыт проектирования, строительства храмов и сопутствующими этому переживаниями, историями и духовными практиками делится архитектор Виктор Варламов.

Наше сотрудничество с Владимиро-Суздальским музеем-заповедником родило подготовленный Анной Болотовой интереснейший материал о белом камне и характерной резьбе по нему, встречающейся на древнерусских памятниках, а также о культуре того периода и ее месте в истории и современности в целом. Статья основана на беседах с научными сотрудниками музея и изучении научных трудов о белокаменном зодчестве и его значении в русской архитектуре.

Люба Тепцова в своей статье раскрывает смыслы и магию орнамента, затрагивая не только его визуальную составляющую в дизайне, но и структурные коды, которые можно прочесть в кристаллах химических элементов, рисунке звуковых волн, фракталах.

В продолжение темы сакральной архитектуры, приводится записанная лекция Дмитрия Остроумова о метафизических началах архитектуры,



различии понятий «святое» и «сакральное», включающая также обзор ряда храмовых и музейных построек, не ограниченных сугубо христианским контекстом.

Традиционно, один материал в альманахе посвящен музыкальному творчеству и в этот раз мы публикуем интервью с музыкантами из Карелии Александром Леоновым и Ольгой Гайдамак (проект Yarga sound system), в творчестве которых прекрасно раскрывается дух северного мифа и фольклора, оживающий в многочисленных народных и вновь выдуманных инструментах.

Впервые на русском языке публикуется перевод лекции «Атмосферы» Петера Цумтора, швейцарского архитектора, лауреата Притцкеровской премии 2009 года, одного из наиболее заметных архитекторов второй половины XX века. Продолжая размышления о пространстве архитектурной среды, магистр архитектуры Миланского Политехнического Университета, Дмитрий Лысый, подготовил статью о катартических процессах, основанных на пространственном разделении городской среды, влияющих на психологию ее восприятия человеком.

Исследование священного в уличном искусстве отражено в повествовательной тропе метафорического триптиха Ники Клецки — стрит-арт художницы и куратора выставок.

Еще один проект, связанный с музеем, привел нашу команду ко встрече с личностью Кирика Новгородца, древнерусского книжника, мыслителя, священнослужителя, автора «Учения о числах» (1136) и «Вопрошания Кирикова» (XII век), первого русского математика, имя которого известно в истории. Специально для «Слово и камень» Игорь Данилевский, доктор исторических наук, подготовил статью об этом выдающемся человеке и о его трудах.

Завершает номер материал, касающийся декоративно-прикладного творчества стеклоделия и христианских сюжетов в нем, подготовленный практикующим мастером работы по стеклу Еленой Колоновой и кандидатом искусствоведения Ангелиной Соколовой.

Номер получился весьма объемный и, полагаю, будет интересен как узким специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся искусством сакрального, его практической и теоретической сторонами, а также экзистенциальным опытом проживания этого искусства в собственном сердце и сознании. Все материалы очень искренние и отшлифованные практическим опытом и созерцанием, что наполняет тексты в буквальном смысле полнотой жизни в простоте ее священных и ясных проявлений.

Волшебного и внимательного погружения!

Дмитрий Остроумов



ИНТЕРВЬЮ

**СВОБОДА — ЭТО
В СВОЕМ РОДЕ
КАТЕГОРИЧЕСКИЙ
ИМПЕРАТИВ**

ОЛЬГА СЕДАКОВА



ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА СЕДАКОВА — ПОЭТ, ФИЛОЛОГ,
ПЕРЕВОДЧИК. АВТОР СВЫШЕ 60 КНИГ СТИХОВ, ПРОЗЫ,
ПЕРЕВОДОВ И НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ. КАНДИДАТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК. ДОКТОР БОГОСЛОВИЯ
HONORIS CAUSA БОГОСЛОВСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
ЕВРОПЕЙСКОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА
В МИНСКЕ (СЕЙЧАС ИНСТИТУТ ТЕОЛОГИИ
БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА).
ОФИЦЕР ОРДЕНА ИСКУССТВ И СЛОВЕСНОСТИ
ФРАНЦУЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ. АКАДЕМИК АКАДЕМИИ
«SAPIENTIA ET SCIENTIA» (РИМ). АКАДЕМИК
АМБРОСИАНСКОЙ АКАДЕМИИ (МИЛАН)



Порой разговоры начинаются с заготовленных вопросов, а когда они находят ответ — повисает тишина. В этой тишине нет завершенности, нет точки — но есть трепет от соприкосновения с неизмеримо огромным полем знаний, с подлинной Красотой. Есть вещи, о которых говорить почти невозможно, но можно осторожно пройти рядом. Мы встретились с Ольгой Александровной в ее уютной квартире, в которой, среди книг и картин, она живет долгие годы. Воздух полон историями вдохновенных людей ее жизни, их мыслями и надеждами. На стенах и полках фотографии учителей и друзей, за окном московская осень.

ДМИТРИЙ ОСТРОУМОВ: У нас сегодня день в мастерской начался с Ваших стихов. Я один из них хотел бы прочесть.



*Будем жить мы долго, так долго,
как живут у воды деревья,
как вода им корни умывает
и земля с ними к небу выходит,
Елизавета — к Марии.*

*Будем жить мы долго, долго.
Выстроим два высоких дома:
тот из золота, этот из мрака,
и оба шумят, как море.*

*Будут думать, что нас уже нет...
Тут-то мы им и скажем:*

*— По воде невидимой и быстрой
уплывает сердце человека.
Там летает ветхое время,
как голубь из Ноева века.*

Здесь упоминаются дома, и хочется спросить, в каком Вы живете доме — или, может, в каких-то нескольких домах? Что определяет Ваш внутренний дом, что ему дает чувство опоры, очага? К чему Вам хочется возвращаться? Мир ведь нестабилен, многое увлекает сознание, но всегда есть опорные внутренние точки. И есть ли в этом доме сад? Каков этот сад? Что Вы видите из окна?

ОЛЬГА СЕДАКОВА: Из окна — и здесь, и в деревенском доме — я вижу деревья. Здесь — клены и дубы из старого (восемнадцатого века) парка Дубки, в деревне — ивы на холме, на другом берегу реки. Мне не хотелось бы жить без деревьев в окне. Ну, если говорить о домах (в стихах-то речь идет о чём-то другом!), я бы начала не с двух моих «реальных» домов, этой московской квартиры и деревенского дома в Тульской области, а с моего любимого дома, которого давно нет. Этот мой любимый дом, который остался для меня образцом пространства, устроенного таким образом, что в нем совсем хорошо, — это дом моей бабушки в Перовом Поле. Теперь это Москва, а в моем детстве это было Подмосковье, ряды деревенских домов. Их давно снесли. После московской квартиры родителей мне казалось — особенно зимой, когда под окном сугробы, а между двойными рамами разложены на мху рябиновые гроздья, какие-то блестящие, бу-сы, — казалось, что я приезжаю в какую-то волшебную избушку из сказки (тем более, что сказки мне в этой избушке читали каждый вечер — из какой-то старинной толстой книги). Я бы не удивилась, если бы в окно постучал медведь на липовой ноге. Все они, Василисы Премудрые, Иваны Царевичи, казалось, живут где-то по соседству в таких же домах. Думаю, что теперь, если бы я навестила этот дом, я бы удивилась, как там вообще-то тесно, как трудно жить: воду надо носить, печку топить. Но тогда, в детстве всё это — ведра в сенях с ободком льда сверху, огонь в печи, широкие деревянные половицы — всё это казалось мне пределом красоты. Все вещицы в доме были живыми. Бабушка про каждую могла что-нибудь рассказать. Я только и ждала, когда меня, наконец, из скучной московской квартиры отвезут к бабушке. Да, если я по какому-нибудь дому скучаю, то по тому.



А в этой квартире я живу, наверное, с 1972 года. Родители купили ее мне еще когда я училась на филфаке. И кто здесь только не появлялся! Однажды я стала составлять список знаменитых гостей, которые здесь побывали, и поняла, что никогда его не закончу. Вот для примера: Веничка Ерофеев (он часто здесь бывал) и Джеймс Биллингтон, директор Библиотеки Конгресса, автор знаменитой книги о России «Икона и топор». И еще у меня есть дом в деревне в Тульской области, в Азаровке. Он мне достался по наследству от бабушки и тети. Дряхлая была избушка, ее построили еще до Первой мировой. Конечно, я ее латала, чинила, с крыши до полов. Теперь в ней хорошо. Но главное там всё-таки — не дом, а сад. Садом я занимаюсь больше всего. Я живу там почти полгода каждый год. Изначально это была глушь, деревенька домов в десять среди лесов и холмов. С тех пор, как неподалеку провели шоссе, вокруг появились коттеджные поселки. Если же отвлечься от моих реальных жилищ... Как я представляю себе образ дома? Прежде всего,

у дома должно быть сердце. В прежние времена сердцем дома был очаг с живым огнем. Что теперь его замещает? Не знаю, но, входя в чье-то жилище, сразу чувствуешь, это дом с сердцем или без. Если с сердцем, всё в нем собирается вокруг чего-то. Может, это что-то не сразу заметишь. Может, хозяин держит его где-то вдали от взглядов. Но это магнит, вокруг которого всё остальное располагается. Вот гостиничный номер — ничей в своем замысле — и не должен иметь сердца. В хорошо устроенном доме есть чувство: так будет всегда. Мне необходимо, чтобы ничто в доме не мешало всему другому, чтобы эти вещи жили, имея в виду друг друга. А ведь вещи могут быть совсем разными! Не все вещи здесь я выбирала сама. Наверное, подаренного разными людьми здесь больше, чем приобретенного мной. Так что остается только подружить эти вещи между собой. Да, дом — это образ дружного обитания вещей. Между прочим, из этой же идеи ненавязчивой дружбы — только уже не вещей, а растений — я исхожу и в устройстве сада.

Но вот что интересно: когда я пишу или думаю, когда со мной происходит то, что называют вдохновением, я чувствую себя не в доме. Совсем не в доме, а в открытом и неприютном пространстве. Одним и тем же. Пустая дорога среди пустой равнины.

Д. О.: В ситуации какого-то стихийного пространства, природной среды, не логова?

О. С.: Какой-то неприютности, ненастья, не осеннего, не зимнего, не летнего... на разбитой проселочной дороге, под ветром, на пути неизвестно куда.

Д. О.: Может быть, потому что там есть простор, а дом — это всё-таки убежище?

О. С.: Убежище? Может, и так. Меня вообще угнетает закрытое пространство. Может, это легкая клаустрофобия: мне постоянно хочется наружу, в открытое, в другое. И в доме я больше всего люблю те его части, которые выходят наружу. Веранды, террасы, балконы, крыльцо, портики в итальянских домах, вот что-то такое. Та часть, где нет стен. Крыша есть, а стен нет. Мне очень нравится, когда кров держится на колоннах или на каких-то столбах, а кругом простор. В нашем климате, понятно, портики непрактичны, да и веранды и балконы на зиму запирают.

Д. О.: Общая архитектура, мне кажется, призвана сочетаться с природой. Где одно плавно переходит в другое.

О. С.: Конечно, так и есть. Я бы только не сказала: плавно перетекает. Она вступает в пейзаж со своим голосом. Этот голос может и «выговорить»

за ландшафт то, что сам он, без человеческих слов, сообщает, а может и ответить ему каким-то новым высказыванием. Но — ответить, а не говорить свое, не слушая.

Д. О.: Часто в Ваших стихах присутствует образ дерева. Вы где-то пишете: «Деревья, слово «люблю» только вам подходит». Что для Вас в этом образе заключено? Что такое дерево, что есть сад?

О. С.: Знаете, объяснять собственные стихи и образы мучительно и нелепо. И вообще дефиции тут совершенно ни к чему. «Дерево для меня — это...»

СМЫСЛ СОБИРАЕТСЯ ИЗ СМЫСЛОВ УПОМИНАНИЙ.

Могу сказать только, что присутствие деревьев мне абсолютно необходимо — как адресата или как участника общения. Любимые деревья меняются. Иногда это липа, иногда ива... То, что я вижу, выходя в сад у себя в Азаровке, это холм. Холм с большими круглыми серебристыми ивами.

Д. О.: Прекрасное дерево, стремящееся к небу, но одновременно стелющееся вниз.

О. С.: Да, такие большие облака листьев, они весь этот холм покрывают. Я своим садом горжусь, и всем гостям он нравится. У него нет конкретного прообраза: это не итальянский, не английский, даже не русский сад. Художник Корноухов назвал его интерьерным. В нем как будто много разных комнат. Я живу там после смерти тети и бабушки уже больше двадцати лет — и всё время его строю. Мне достался большой деревенский участок, больше сорока соток. Из них соток двадцать занимало картофельное поле.

Д. О.: И стало садом.

О. С.: Да, всё это стало садом, переходящим в конце в маленький парк: липы, клены, сосны. Но главная красота его не в том, как я всё там рассадил. Важнее то, на фоне чего возникает этот сад, чему он отвечает. Я уже сказала про холм с ивами, он виден из каждой точки сада. Так что я всё сообразую с этим холмом. Внизу течет мелкая почти безымянная речка. Мой дом — на ее низком берегу, а холм — на другом, высоком. Кстати, о сердце сада. Как в доме сердце — очаг, так в саду — это текущая вода.

Д. О.: Земной сад может предвосхищать какой-то будущий сад, куда все стремятся. Мне

кажется, эти проявления высшего в природе могут быть своего рода проводниками. Мы в последнее время много рассуждаем об иконографии природы. Есть иконография общепринятая, которую мы можем видеть в храмах, в искусстве, сотворенном человеком. Она приводит к божественному. А есть первооткровение Божества о себе самом. И действительно это может раскрываться в стихии, в воде, например, как в чём-то трансцендентном, бессознательном, некоей первой субстанции. В дереве, которое корнями находится в земле, а кроной стремится вверх. Мне кажется, это один из путей современного сакрального искусства, если можно так его обобщить: использовать эту природную стихийную иконографию, которой почему-то не уделяется должного внимания. А она может быть гораздо более искренне и трепетно воспринята. И гораздо лучше работать. Как некий путеводитель.

О. С.: Да, конечно, в классической иконе природные образы — деревья, горы, реки — скорее знаки, символы. А тем, что Вы описываете, занималось как раз светское искусство. Странно думать, что искусство всех эпох и народов этого не знало и не давало увидеть своему зрителю. Это дар искусства — то, что называют естественным созерцанием.

Д. О.: Требуется всматривания... Максим Калинин говорит об этом в последней книге, к которой Вы написали предисловие. Всматривание как опыт естественного созерцания, то, что у христианских мистиков является предвосхищающей созерцание практикой. Это очень живой рабочий механизм, через который можно выстраивать диалог с божественным. И с самим собой.

О. С.: В современном «актуальном» искусстве этого почти не встретишь. Оно целиком социально, оно занято разными видами «деструкции», гротеском, пародией, сатирой, вызовом.

Д. О.: И манифестацией чего-то.

О. С.: Как правило, оно агрессивно по отношению к зрителю. Оно хочет овладеть им, манипулировать им. Но такая позиция ничего не открывает.

Д. О.: Мы архитектурой занимаемся, поэтому много думаем о каких-то интеграционных пространствах между архитектурой и природой, о единой среде. Если мы говорим о храме, то хорошо, когда при нем есть сад, при нем есть сакральное пространство — пускай

не литургическое, но пространство, в котором человек уже вне контекста города.

В чём, как Вам кажется, сегодня у человека есть надежда предвосхищения той великой свободы, к которой он призван? Которая раскрывается, наверное, только в полноте того, что можно именовать эсхатологической перспективой, когда все будут свободны и полны. В чём в нашей здесь бытийности уже можно ее прожить, предчувствовать? Необходима ли здесь какая-то работа воли и любви, то есть проявление некоей внутренней силы для этого предчувствия? Случается, откровение дается и человек пребывает в блаженном принятии. Но иногда действительно нужно проявлять какую-то волю для того, чтобы эту свободу предчувствовать. И, может быть, также тут нужна смелость и открытость. Но за открытостью всегда есть неременная уязвимость человека. Это такой рискованный, сложный момент. Свобода может быть даром, данностью, но ее сохранение, проживание есть внутреннее делание. И это не «свобода от» или не «свобода для», а свобода как таковая, без прикладного характера. Вы не могли бы рассказать о Ваших ощущениях свободы?

О. С.: Я об этом писала не раз. Моя книга, к которой Максим Калинин написал предисловие¹, открывается как раз с разговора о свободе. «Свобода как эсхатологическая реальность».

Д. О.: Свобода как откровение Бога человеку, как определенная перспектива, но, в то же время, она проявляется, она дана. И человек может ее предчувствовать и проживать. Но дальше, чтобы сохранить это чувство свободы, чтобы сохранить этот вектор...

О. С.: Иногда быть свободным значит оказаться в тюрьме.

В НЕКОТОРЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ЧЕЛОВЕКУ ОСТАВЛЕН ОДИН ПУТЬ К СВОБОДЕ — ЛУЧЕНИЕ.

Д. О.: Нужно ли проявлять какую-то волю, как Вам кажется, чтобы действительно за нее держаться, чтобы ее вырастить в себе, может быть?

О. С.: Вы знаете, я бы сказала, что это не только дар... Свобода — это в своем роде категорический императив. Человек не может не чувствовать, что

¹ Ольга Седикова. «И жизни новизна. Об искусстве, вере и обществе». М.: Никея, 2022. 528 с.

если он не свободен, то что-то с ним нехорошо. Ты рождаешься с требованием быть свободным. И если ты нарушаешь этот закон, это сразу же чувствуется. И я думаю, минимальное условие для того, чтобы переживать свободу, — это относительно чистая совесть. Я говорю: относительно, потому что мало кто может сказать, что его совесть совершенно чиста и ни в чём его не укоряет. Но важно, чтобы в ней не было того, что тебя свяжет по рукам и ногам, что ты тащишь на себе, как Сизиф свои камни. В таком случае ты уже раб совершённого тобой зла. Свобода для меня прежде всего — возможность не подчиняться злу (и глупости как форме зла) в нашем мире. «Истина освободит вас», как сказано². От чего освободит? От неизбежности подчиняться злу. Это дар, конечно. Но дар должен быть принят, и человек свободен и в этом: принять или не принять дар свободы. Если что-то делается не свободно, даже если это как будто доброе дело, но сделано оно вынуждено или сделано небескорыстно, то ничего доброго в этом деле, собственно говоря, и не остается. Мне никогда не нравилось различие «свободы от» и «свобода для» (в таком рассмотрении предполагается, что «свобода для» выше и «правильнее», чем «свобода от»).

СВОБОДА — ЦЕННОСТЬ АБСОЛЮТНАЯ. ОНА НЕ ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ЧЕГО БЫ ТО НИ БЫЛО ЕЩЕ.

Если говорят о «свободе для» (чего бы то ни было), это значит, что свобода здесь не больше чем инструмент.

И еще об одной вещи в связи со свободой мне хотелось бы сказать: о «тайной свободе». У нас любят об этом говорить, имея в виду скрытую, секретную свободу в условиях внешней несвободы. Само это прекрасное соединение двух слов взято, скорее всего, из прощальных пушкинских стихов Александра Блока:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!

Блок отсылает тут к Пушкину:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой.

«Тайный» у Пушкина, несомненно, означает, как в церковнославянском, «таинственный»,

а не «скрытый» и «секретный». Сравните:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!

Или о Музе:

Прилежно я внимал урокам девы тайной...

Таинственные цветы, таинственная дева, таинственная свобода.

Д. О.: Свобода как таинство.

О. С.: Те, кто говорят о тайной свободе как о свободе скрытой, свободе исподтишка («снаружи» я исполняю все гадости, которых от меня требуют, а «внутри» я при этом свободен), имеют о свободе странное представление. Свобода — сама откровенность, сам простор.

Д. О.: Мы всё равно сталкиваемся с тем, что свобода распинаема по факту. Чем дальше, тем больше. Но при всём при том, когда читаешь, например, воспоминания Сергея Фуделя, Олега Волкова, Георгия Демидова, того же Шаламова, которые прошли ужас лагерей, там же встречали удивительных людей, то видишь, что в этой распинаемой свободе и замкнутых условиях они находились на пределе какой-то внутренней свободы.

О. С.: Они были свободнее, чем те, кого оставили на воле. Потому что за эту волю приходилось платить: молчанием о лжи (как минимум), а вообще-то соучастием в ней. Об этом не раз писали. Мы и сейчас перед этим выбором.

Д. О.: Свобода потом и свобода сейчас. Где «свобода потом» — как царство будущей реальности, которое всё-таки «внутри вас есть»³. В чём лично для Вас начало этого Царства в настоящем? Ведь если не встречаешь его сейчас, если им не живешь, то вряд ли может произойти эта встреча потом. И как для Вас открывается эта потенция возможности будущего во всегдашнем творении нового, в настоящем? Мы знаем эти слова: «Се, творю всё новое»⁴. Всё время происходит обновление. Как свобода Царствия Небесного может быть связана с творческим началом?

О. С.: Тяжело отвечать на такие вопросы. Как будто можно парой фраз это описать... Я думаю, что как раз в творчестве (в самом подлинном его смысле) свобода и открывается. В том наслаждении, которое нам сообщает великое произведение

искусства, есть наслаждение свободой — свободой того, кто его создал, и свободой вещества, с которым он работал: звуков, или красок, или слов.

ГЕНИЙ, НЕСОЛНЕН- НО, — ВЕЛИКАЯ СИЛА, НО ОН — НЕЧТО ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ НАСИЛИЮ.

Люди часто путают силу с насилием, а ведь это противоположные вещи. Данте в своих песнях о насильниках в «Аду» великолепно дал увидеть внутреннее ничтожество насилия. Творчество, конечно, не единственный способ почувствовать «рай здесь». Есть, например, не-приметные поступки милосердия. В ленте ежедневных новостей, в этом уже хроническом ужасе я люблю читать истории о том, как спасают бездомных и больных животных. Столько замечательных историй о том, как подбирают какого-нибудь умирающего щенка или старого больного кота и выхаживают. Помогает узнавать такое о людях.

Д. О.: Есть даже богословие животных, если можно так условно выразиться... Татьяна Горичева развивала эту тему. И, действительно, это самые искренние, открытые существа, и, может быть, самые свободные. У нее интересный есть тезис о том, что их никто из Рая не изгонял. Они до сих пор в нем бытуют. Будучи при этом обречены нести свое существование в этом мире.

О. С.: Да, животных мы видим невинными. И маленьких детей — до какого-то возраста. Уже после первого класса, как я замечала, что-то в них исчезает. Данте, впрочем, черту невинности отодвигал еще дальше: у него человек ее теряет уже с освоением речи.

Д. О.: Вера как живая сила и вера как память... У Вас есть стихотворение, я прочту:

*Помни, говорю я, помни,
помни, говорю и плачу:
всё покинет, всё переменится
и сама надежда убивает.*

*Океан не впадает в реку;
река не возвращается к истокам;
время никого не пощадило —*

*но я люблю тебя, как будто
всё это было и бывает.*

Здесь речь идет о памяти как о действующей живой силе. И мой вопрос, к которому нашлось Ваше стихотворение, — о вере и доверии. Если это движущие взаимосвязанные силы, пути к свободе, то в чём, по Вашему мнению, их отличия? И, с другой стороны, в чём синергия? Связано ли доверие с преданностью пути? Порой откровение веры живо, ощутимо как реальность переживания. Человек чувствует веру, он чувствует эту движущую силу. А иногда это живет как некая память бывшего опыта. В духовной практике достаточно часто случается так, что есть какое-то вдохновение, может быть, длительное, жизнь духа, а потом человек просто существует, у него остается только память о мистическом опыте и труд. Но памятью живо доверие, становящееся верностью. Тут вопрос веры и доверия выбранному когда-то пути, который, может быть, уже сейчас не чувствуется в той полноте. Гораздо больше включается работа воли.

О. С.: Знаете, само это слово, «вера», может означать разное, в нем могут стоять разные смысловые акценты. Можно в «вере» выделить значение доверия, и оно, скорее всего, первостепенное. Авраама называют отцом верующих. Он поверил услышанному — «и пошел Авраам, как сказал ему Господь». А сказано ему было уйти из его земли и отправиться в неизвестную землю, которую ему укажут. Он поверил и пошел. Кто знает, может, этот голос слышали и другие, но они не поверили, не доверились.

ДОВЕРИЕ — ПЕРВОЕ ПРЯВЛЕНИЕ ВЕРЫ.

Но есть и другое, тоже очень важное ее качество, на котором любил настаивать Сергей Сергеевич Аверинцев. Это верность. Сергей Сергеевич любил напоминать, что в любых обстоятельствах, в несчастьях, в затмениях души, можно так сказать, необходимо хранить верность тому, что тебе однажды открылось.

Д. О.: То есть категория памяти действительно является некоей действующей силой, потому как утешения уходят, и порой чувство некоего присутствия теряется.

О. С.: Я бы не сказала, что верность — это только память. Это еще расположение воли, усилие воли, постоянство, которое даром не дается.

Д. О.: Бывает сложно, когда периоды затишья весьма длительны.

О. С.: Еще бы. Не только нам трудно. Многие подвижники описывают так свой путь: в начале его — великие утешения, а потом они уходят, и начинается время испытаний, которое иногда длится до самого конца жизни.

Д. О.: Хотелось бы задать вопрос о любви и красоте. Мне кажется, что полноту чувств можно ощутить, с одной стороны, в полном погружении в любовь и красоту, с другой — при сохранении некоторой дистанции, их не-осуществленности в полной мере. Когда остается горизонт, какое-то поле познания. Что-то, что оставляет некоторый простор, возможность быть, куда еще направить свой взор дальше. Есть путь преданности... это, опять же, разные пути преданности, в экзистенции их полного проживания и слияния. В современном мире это тоже часто используется, люди хотят проживать в полной мере любовь и красоту. Это может быть через ближнего, через природу. У кого-то это религиозный опыт. И это даже как будто приближает к опыту смерти. Когда происходит полноценное слияние, то ничего уже много и не нужно. А есть путь такого деликатного соприкосновения и всматривания, которое дает ощущение не-самозначимости этих проявлений любви и красоты, которые оставляют в себе некоторый потенциал. Как Вам кажется, в чём и как можно блюсти такой здоровый баланс этого глубочайшего мистического слияния и дистанции, деликатности встречи, проживания этой красоты, которая оставляет еще какой-то простор для познания как опыта жизни — не интеллектуального?

О. С.: Не знаю, при чём здесь познание. Вот свобода здесь точно при чём. И не твоя свобода, свобода любящего (дистанция, в Вашем описании, «здоровый баланс»), а свобода того, кого (или что) ты любишь. Владыка Антоний Сурожский прекрасно говорил об этом. Он говорил, что любовью можно назвать только такое отношение, которое включает в себя желание свободы любимому. Дарование ему свободы. И от себя в том числе. Другого рода стремление или желание любовью не называется. Называется страстью, в самом низменном варианте — похотью. Таким образом, любви противоположна не ненависть, а желание захватить, полностью овладеть другим, лишить его (ее) свободы. Пожалуй, способность даровать свободу — лучшее окончание для нашего разговора о ней. В этом даровании свободы — счастье и примирение с Богом. Как в «Птичке» Пушкина:

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Д. О.: Да, любовь — это не обладание. А по поводу какой-то дистанции, всматривания... это даже не обязательно к человеку может иметь отношение, но и к Абсолюту, к Богу, к Истине. А есть путь соприкосновения, взаимодействия, но всегда оставления какого-то пространства. Сейчас сложно с тем, чтобы в красоте была еще какая-то недосказанность и какой-то простор. Есть, на мой взгляд, два пути. В сочинении «О божественных именах» Ареопэгита описывается, что Бог есть Красота, Бог есть Любовь, Бог есть Истина. И часто, если говорить про религиозное искусство, то происходит манифестация этих понятий. Вот красота, вот на иконе образ полнейшей красоты. Или убранство какого-то храма — вот это красиво. И мне кажется, что есть некоторое искушение, когда эта красота становится самозначимой, когда она заявлена и названа красотой, всё удивительно прекрасно сделано — и больше она никуда не ведет, акцентируя внимание на себе. То есть красота может как бы закрывать сама собой что-то неведомое. А есть иной путь — путь некоторой недосказанности, даже частичного абстрагирования от прямолинейной множественности форм и образов, при этом, конечно, речь не идет об отказе от образа.

О. С.: Красота, которая что-то собой закрывает? Я никогда не назову такое красотой. В том, что я узнаю как красоту, непременно есть что-то вроде приотворения дверей, приглашение к чему-то еще. И в том, кто на нее смотрит, красота открывает что-то еще, что-то такое, чего он сам в себе не знал.

Д. О.: Мне кажется, в поэзии это особенно чувствуется. У человека включаются эмоции, чувства, у него работает интеллект, он может считывать какой-то двойной, тройной смысл и так далее, читая стихи. Каждый по-своему прочитывает. И сознание еще рисует некоторое изображение. В изобразительном искусстве или в интерьере храма это сложнее, потому что там явная, манифестирующая себя красота, явные образы, которые просто ведут от одного к другому.

О. С.: Вы много видели храмов в современности, которые поражают своей цельностью?

Д. О.: Это редкость.

О. С.: Я увидела это в Равенне. Конечно, в альбомах я прежде видела интерьеры этих раннехристианских храмов. Но когда я впервые туда вошла, у меня просто дыхание перехватило...

Д. О.: А в каком именно?





О. С.: Сан Аполлинаре ин Классе. Это где в апсиде крест в голубом кругу, образ Преображения. Но и Сан Витале, и мавзолей Галлы Пладиции, и баптистерии, и Сан Аполлинаре Нуово. Любой равеннский храм — чудо. Чудо и то, что они сохранились практически без позднейших переделок. Мы видим их такими, как они замыслены. Такого не осталось и в Риме. Это действительно такая красота, что для начала теряешь дар речи. Голос другой христианской эпохи. Один французский историк искусства написал, что в равеннских храмах как будто идет непрерывная Литургия, без слов, без пения, без участников (в этих храмах, в общем-то, не служат или служат очень редко). Само пространство храма, мозаики его — воплощенное богослужение. Однажды мне довелось оказаться на живой Литургии в Сан Витале — и, скажу вам, в таком интерьере Литургия звучит иначе!

Д. О.: Возврат к тому времени, да и к самим евангельским событиям. Как Мирча Элиаде писал в «Мифе о вечном возвращении». Наверное, когда Литургия служит в таком месте, она еще возвращает во времени.

О. С.: Да нет, не то чтобы это куда-то возвращает. Просто звучит во всей полноте. Это пространство (созданное в V-VI веке) дышит такой верой! Радостной вестью.

Д. О.: Ранний энтузиазм.

О. С.: Время-то было на самом деле страшное. Междоусобицы, ереси, Юстинианова чума... Но христианство только что вышло из времени гонений, вышло с победой. Главное там — это чувство победы и огромной открытой перспективы будущего. Христианство, которое еще не стало таким... огосударственным. Оно приходит в мир как добрая весть, как радость, как новая свобода. Это нельзя там не почувствовать.

Д. О.: Интересно, во что всё это трансформируется в ходе истории. Мне кажется, мы сейчас на пороге нового витка христианства. Если говорить не про саму Церковь как мистическое Тело Христово, а про организацию, некий институт, то есть вопросы к системе. Если так будет продолжаться, то структура может стать самозамкнутой.

О. С.: Это слишком большая тема, чтобы ее обсуждать между делом.

А ведь Русская Церковь могла бы — после десятилетий гонений, с тысячами новых мучеников — выйти с такой же радостной вестью...

В католичестве, насколько я могла видеть, свежее воздуха больше. Там постоянно возникает множество мирянских движений. Я знакома

с участниками таких движений. Это люди, которые хотят осуществлять христианское служение, не уходя из мира.

Д. О.: Потому что инициативность и смелость работают. Мне кажется, у нас порой мешает лжесмирение. Необходимо бездумно слушаться, делать, как сказала священноначалие, и будет гарантирован тебе путь к спасению. Мне кажется, это сродни притче о талантах: тебе что-то даровано, но вопрос в том, как ты к этому отнесешься. Положишь на полочку? А другой, напротив, возьмет, будет исполнять какие-то предназначения и попадет под критику. Подлинное всегда распинаемо. Если сравнивать с западной Церковью, то там какой-то свободы, что ли, больше, проб и экспериментов больше. Хотя, безусловно, может заносить совсем не туда.

О. С.: У меня есть знакомые из двух таких движений, которые начинались к маленьких группах, а теперь приобрели планетарный размах. *Comunione e Liberazione* (приобщение и освобождение, так можно перевести) и община Святого Эгидия. Первое движение началось среди студентов Миланского университета, второе — в римском районе Трастевере, тоже из кружка совсем молодых людей. У них и в Москве есть представители...

Д. О.: Итальянцы?

О. С.: Итальянцы, да. Движение возникло в 60-е годы. Это были молодые люди из одного квартала в Риме. Святой Эгидий — не особо примечательный святой, просто ему был посвящен храм в этом римском квартале. Вот молодые люди, приходящие к этому храму, и основали свое братство. Совсем юные, лицеисты, — собственно говоря, ученики старших классов. Однажды в Риме произошло печальное событие: подожгли бездомного нищего на улице. И молодые люди из этой общины написали письмо Папе, тогда это был Иоанн Павел II. Они напомнили ему в письме такую историю:

**ГРИГОРИЙ ВЕЛИКИЙ,
КОГДА ОН БЫЛ ЕПИСКОПОМ РИМА,
ПО СЛУЧАЮ ТОГО,
ЧТО В РИМЕ УБИЛИ
НИЩЕГО, ОТМЕНИЛ
В ТОМ ГОДУ ПРАЗДНОВАНИЕ РОЖДЕСТВА.**

Он объявил, что христианский город, в котором такое происходит, не вправе праздновать Рождество. И вот молодые люди попросили, чтобы Иоанн Павел II также отменил празднование Рождества.

И Папа их пригласил к себе. Сказал, что сочувствует им, что согласен с ними. Но, заметил он, во времена Григория Великого Рим можно было считать большой христианской общиной, поэтому она отвечала за такое событие. А современный Рим уже нельзя считать христианской общиной.

С тех пор Папа взял их под свое покровительство. И чего только они не сделали! Одним из своих призваний они считают народную дипломатию. Им удалось примирить несколько конфликтов в разных концах мира. Какой благотворительностью они занимаются!..

Д. О.: Мирянские движения очень важны и у нас тоже. Просто все боятся какой-то цензурности, что ли.

О. С.: У нас это совершенно не приветствуется. Встречались мне и новые движения в монашестве. Например, экуменическая монашеская община Бозе. Там вместе живут католики и протестанты, потому что это Пьемонт, он граничит со Швейцарией, и в этих местах немало протестантов. Вот (опять же в основном студенты) они основали свой монастырь с бенедиктинским уставом. Братья и сестры (там два монастыря под одной крышей, мужской и женский) в Бозе ученые, многие знают несколько языков и переводят, изучают историю монашества, издают книги — у них свое издательство.

Я бывала там на международных конференциях, посвященных истории православия в России. Один из братьев, Альберто Майнард, прекрасно перевел мои стихи. Издали книгу стихов в его переводе.

В Бозе жили и два православных греческих епископа на покое.

Д. О.: Жили всё время, на покое?

О. С.: Да.

Д. О.: Ничего себе! Это важно, да, это объединяет и, по крайней мере, помогает выстраивать диалог какой-то. Мне кажется, так же и в духовной жизни человека. То есть можно переходить в поле брани, о котором Никодим Святгорец говорил. Духовная брань — это, скорее, внутреннее переживание, но она же и во внешнее часто переходит. Человек может защищаться, отстаивать свое, с кем-то спорить, кому-то что-то доказывать. А есть другой уровень, когда ты в поле созидания и делания. И опять же это можно спроецировать и на внутреннюю жизнь человека.

Можно включаться в брань, а можно просто держать мыслеобразом любовь и созидать. А если к этому приходят какие-то препоны, то человек продолжает держаться этого вектора. Немножко другой уровень, что ли. Разные подходы. В каком-то патерике было: два брата согрешили, и им игумен дал епитимию. Один каялся, корил себя, бранился, отгонял какие-то помыслы, а другой всё это время восторженно молился, говоря: «Слава Тебе, Господи, что Ты дал познать мне мои немощи, слава Тебе, что я сейчас в таком смиренном положении». Два совершенно разных подхода... И у второго, надо сказать, гораздо проще разрешились внутренние скорби, и он пришел в нормальное состояние.

Хотелось бы поговорить с Вами о Рильке и Данте. Есть информация, что в 1934 году в кулуарах Первого всесоюзного съезда советских писателей Пастернак высказался, что Рильке «совершенно русский, как Гоголь, как Толстой». В чём, по-вашему, его русскость? Может быть, это связано с такими качествами ментальности русского человека, как тяга к запредельному, неудовлетворенность земным, или то, что известно под так называемой русской тоской, без которой и радость невозможна тоже? Тоска совсем не тоскливая, а будто очаровывающая. При том что само очарование без тоски будто бы невозможно в полноте. Может, это деятельное созерцание? Мне кажется, оно присуще русскому человеку. На Западе, например, это больше деятельная практика, помощь ближнему, какие-то социальные аспекты. На Юге в основном только созерцание, богословие. В русском человеке есть нечто деятельное — деятельное созерцание. При этом тишина. Может быть, это какое-то целеполагание вне себя. В творчестве часто это недосказанность форм. В пространстве — простор и бесконечный горизонт. Как Вам кажется, что имел в виду Пастернак?

О. С.: Да, Вы завели разговор о двух самых важных для меня поэтах, о Райнере Марии Рильке и о Данте Алигьери.

ПО-НАСТОЯЩЕМУ ПРОЧИТАТЬ СТИХИ МОЖНО ТОЛЬКО НА ТОМ ЯЗЫКЕ, В КОТОРОМ ОНИ РОДИЛИСЬ.

Чтобы прочитать Рильке в оригинале, я учила немецкий. Чтобы прочитать Данте, я взялась учить

итальянский. Это еще в студенческие годы. Что до русского Рильке... Думаю, Борис Леонидович немного хватил лишку, когда сказал, что Рильке русский, как Гоголь и как Толстой. Представить себе, чтобы Гоголь или Толстой писали что-то вроде «Дуинских элегий» или «Сонетов к Орфею», невозможно. Пожалуй, даже читателями позднего Рильке их трудно представить. В классической русской литературе такой открытой метафизики не бывало. Но, действительно, Рильке говорил, что Россия — родина его души так же, как Франция — родина его формы. И русское путешествие для него было своего рода поэтическим рождением. Здесь родился «настоящий Рильке», в русском путешествии. До этого был «ранний Рильке». Больше всего это выражено в его книге «Часослов», герой которой — русский инок. Да, Рильке изучал русский язык, он перевел волшебным образом Лермонтова и других поэтов и даже написал несколько стихотворений по-русски, очень поэтичных и с простейшими грамматическими ошибками.

Темнеет Бог. Страдающий народ
Пришел к нему и брал его как брата.

На русские стихи Рильке замечательный вокальный цикл когда-то написал Леонид Десятников. И о «русскости» Рильке с другой стороны. Его как никого другого из европейских поэтов XX века приняли и почитали большие русские поэты (сам Борис Пастернак, Марина Цветаева; Ахматова переводила его в одной из своих первых книг) и просвещенные русские читатели (читавшие по-немецки: значительные переводы из Рильке появились поздно). Так он, можно сказать, вошел в русскую поэзию и повлиял на нее. Если задуматься, какую Россию полюбил Рильке? Крестьянскую, монашескую, странническую: как раз в это время странничество было необыкновенно распространенным в России. Что он так полюбил в России, что нового она ему открыла? Можно понять это, читая «Часослов» и его письма о России. Молчание. Тишину. Темноту. Смирение. Тот, кто встает на колени, оказывается выше стоящих в рост. Так Рильке описывает богослужение в русском храме. И особая темнота смысла, невысказанность и даже невысказываемость. Что-то перекликающееся с тютчевским образом России («Край родной долготерпенья»). В «Часослове» есть такие стихи:

У меня много братьев в сутанах
На юге, где возле монастырей лавры.
Я знаю, как по-человечески они изображают
мадонн
И мечтаю о юных Тицианах,
В которых Бог идет под жарким солнцем.
Но когда я склоняюсь к себе самому,
Мой Бог темен и он как ткань

Из сотен корней, которые молча пьют.
Только из его тепла я поднимаюсь
И больше ничего не знаю, и все мои ветки
Покоятся в глубине и только качаются под
ветром. ⑤

Так Рильке сопоставляет два духовных опыта, европейский и русский. Русский — как нечто невидимое, почти бесформенное, безымянное, действующее в глубине. «Россия граничит с Богом», его знаменитые слова. Ширь, впечатлившая его во время волжского путешествия. Огромное небо над плоской равниной. То, что непривычному человеку сначала кажется угнетающим. Вот он вникал в эти образы тишины, темноты, молчания, послушности.

Д. О.: Часто присутствует какая-то неопределенность. При этом необъятная тяга к Иному. Если это обретает какую-то ясную форму, то она становится как будто обманчивой. Ну да, он противопоставлял и даже рассматривал русскую культуру как противоположность западной. Но уместно ли вообще это разделение? Мне кажется, может быть, не совсем, хотя это разные ментальности, разные пути и предназначения, но при этом они взаимно пронизаны друг другом. Просто сейчас под Западом понимается всё достаточно однозначно и потому противопоставляется...

О. С.: Да нет, Рильке не противопоставлял Россию и Запад. Он был гражданином мира. Последнюю книгу стихов, «Сады», он написал по-французски. По-моему, с этим заезженным противопоставлением лучше кончать. На Западе есть своя созерцательность. Молодой Рильке нашел в той России то, чего ему не доставало. Россию крестьян, монахов, странников, как я уже сказала. Городская светская русская жизнь Рильке нисколько не привлекала. Ему нужна была такая глубина, которая, как он говорил, «граничит с Богом». Рильковской России, повторю, не осталось. И не так, как в современной Англии не встретишь Англии Диккенса. Там это естественный ход времени. Но в России именно то, что увлекало Рильке и о чём мы пытались сказать, вот именно эти черты и свойства беспощадно истреблялись. «Новый человек» был задуман иначе.

Д. О.: Сейчас многие увлечены Русским Севером, какими-то маленькими городами, центральной Россией... Художники ездят в отдаленные уголки. Это погружение увлекает и открывает какие-то, может быть, потаенные грани ментальности.

⑤

Райнер Мария Рильке «Часослов», Книга первая «Об иноческой жизни», 1899, прозаический перевод Седаковой О. А.

О. С.: Что-то, конечно, уцелело. Хранится, как некие драгоценные древние вещицы в старых ларцах. Студенты по-прежнему, как мы когда-то, ездят собирать фольклор и диалекты на Русский Север, и не только на Север. Но Рильке видел другую страну и другого русского человека. Не того, каким он стал после десятилетий советской обработки. Этот ни на какой «Часослов» бы его не вдохновил.

Д. О.: Но еще интересно то, что русская культура действительно тиха в каком-то смысле. Вербального наследия немного, если говорить о древности. В основном это всё образы. И в этом тоже есть какой-то элемент всматривания в жизнь, и в окружающую, и в душевную. Позже стали появляться писатели, философы, историки... При том, что уже в европейских странах в XV–XVI веках вовсю писали...

О. С.: Ох, об этом столько уже говорили...

Д. О.: О «Божественной комедии» хочется еще немножко поговорить. Она была написана около 700 лет назад. Чем она может актуальна быть сегодня?

О. С.: Про «актуальность» ничего не скажу, но мне Данте необходим.

Я прочитала Данте впервые в конце школы или на первом курсе. В переводе, конечно: я не знала тогда итальянского.

Д. О.: А чей перевод был?

О. С.: В переводе Лозинского, разумеется. Виртуозный перевод, огромный труд. Но я сразу же почувствовала, что «Комедия» видна сквозь эти русские стихи, как сквозь толстое тусклое стекло. Что там что-то другое. И это другое я хочу узнать. И начала заниматься итальянским. Моим первым Вергилием по Данте стала итальянка Франческа Кесса, которая в это время преподавала итальянскую литературу на филфаке. И уже первые строчки «Комедии», разобранные слово за словом, показались мне ударами молнии. Пушкин писал — помните? — что самое большое удовольствие — следовать за мыслями великих людей. И в этом отношении Данте превосходит всех. Он мыслит невероятно быстро, невероятно широко, поле его зрения кажется безграничным. Землю он видит планетарно. Он начинает какую-то песнь, например, так: здесь (на горе Чистилища) солнце восходит, в это время на Ганге... в это время в Иерусалиме... а у берегов Нила... Небо — звездное небо — он видит тоже целиком и в движении: куда какая планета в это время движется, что делают созвездия и т.п. Попробуйте приноровиться к такой ориентации! И не только

следовать за мыслями: следование за великой душой — прекрасная авантюра. То, что случается с Данте, очень редко случается с человеком. Его странствие по трем загробным царствам — это не фантазия, не фантастический роман. За всем этим явно стоит какой-то необыкновенный опыт, для которого он смог создать и язык (Данте, как известно, создатель литературного итальянского языка), и форму (необыкновенной силы композиция из 100 песен). И это чрезвычайно увлекает, потому что читать то, что в рост твоему опыту или даже ниже его, неинтересно. Интересно то, что тебя превышает и возвышает. И, конечно, Данте возвышает, как мало кто из поэтов.

Д. О.: Как Вам кажется, из этих трех царств, трех частей, какое больше привлекает человека?

О. С.: Читателя, Вы имеете в виду? Вряд ли человеку в здравом уме захочется в описанный Данте Ад. А вот читатель выбирает первую кантику, «Ад». Данте, к сожалению, известен всему миру почти исключительно как автор «Ада». Как будто второй и третьей части «Комедии» он и не писал. В 2021 году в мире праздновали 700-летие со дня смерти Данте. И почти все выставки, посвящения и т.п. были связаны с темами «Ада». Бесспорно, это очень яркая кантика.

НО ДАЖЕ «АД» ЧИТАЮТ НЕ В ТОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ, КАК ЕГО ЗАДУМАЛ ДАНТЕ. АД У НЕГО НАЧИНАЕТСЯ В РАЮ.

На входных вратах Ада написано: «Меня создала божественная Сила, высшая Премудрость и Первая Любовь» — то есть Отец, Сын и Дух Святой. Это не просто картины жутких мучений и кошмаров, это стройная система справедливости: систематизация грехов и расплат за грех. Это этическая система, и во многом неожиданная для современного человека (я проверяла на студентах). Сам Данте считал, конечно, что цель всей его поэмы — это вершины Рая. И, по его замыслу, чем выше предмет, тем выше должна быть поэзия. В «Чистилище», таким образом, она выше, чем в «Аду», и, соответственно, в «Раю» выше всего. И действительно, последние песни «Рая», где Данте созерцает Троицу и Богочеловечество, — это нечто совершенно невероятное. Впрочем, Данте и сам понимал, что у «Рая» не будет много читателей. Даже в его время, когда читающие люди были в целом более богословски подготовлены,

чем сейчас, он понимал, что «Рай» написан для немногих.

В самом начале он предупреждает: «если вы хотите на своей утлой лодочке следовать за моим кораблем, то лучше вернитесь к берегу, потому что потонете»⁶. «А вот те, кто уже давно тянул шею к ангельскому хлебу, вот вы плывите за мной». «Тянул шею к ангельскому хлебу», то есть изучал богословие, думал, молился. И то, добавляет он, «держитесь моего фарватера, иначе вы пропадете в этом неведомом море».

Д. О.: Интересно, у него самого были проводники? Какие?

О. С.: Проводник — важная фигура «Комедии». Без Вергилия в Аду и в Чистилище, без Беатриче и в самом конце без Бернарда Клервоского в Раю Данте бы шагу не ступил.

Д. О.: Я имею в виду — в его личной жизни. Интересные встречи, учителя, священники, может быть.

О. С.: Если верить самому Данте, это была Беатриче, которая ему открыла всё. Он учился много, учился у богословов-францисканцев. Был ли у него какой-то духовный наставник, об этом он ничего не говорил. Священное Писание, я думаю, было для него главным путеводителем. Его необыкновенное знание Писания отмечают все биографы. И это при том, что он оставался светским человеком, он не принимал монашества.

Д. О.: При этом это доподлинно его опыт. Не думаю, что это фантазия.

О. С.: Это не фантазия, конечно. В основе его — видение. Жанр видений в то время был любим, но обычно о своих видениях писали люди, не обладавшие поэтическим талантом, и они просто записывали то, что им явилось, не думая о том, как построить поэму из 100 песен, чтобы в каждой кантике было 33 песни и еще одна вводная. И бездна там разных хитростей, которые для записи непосредственного видения как будто не нужны. Похоже, что видение было ему через год после смерти Беатриче. В конце «Новой жизни» Данте сообщает, что «явилось ему дивное видение, в котором он видел вещи столь чудные, что решил не говорить больше об этой благословенной (о Беатриче) до тех пор, пока не сможет самым достойным сказать о ней». И вот, видимо, это видение потом и развернулось в «Божественную комедию».

Д. О.: Как Вы думаете, как эти три области

мыслеобразно проявляются в нашем мире? Про Ад понятно. Рай — это скорее нечто, к чему мы следуем. Вообще, существует такая точка зрения, будто бы весь наш мир сродни чистилищу, что это такая переходная фаза из небытия в бытие, как процесс. С одной стороны, Христос уже преобразил всю природу в Себе и в сопричастном Ему человеке. Открыл Царство уже здесь. С другой — сложно сказать, что это всё уже свершилось во Вселенной.

О. С.: Стоит помнить, что то, что Данте выходит из Ада, это величайшее чудо, это нарушение вечных законов, как говорят ему не раз души Чистилища: никто из вошедших в Ад из него уже не выходит. Помните, на адских вратах написано: «Оставьте всякую надежду, входящие». Единственный раз Ад был открыт: когда после распятия Христос сошел в Ад и вывел оттуда людей; с тех пор никто не может оттуда выйти. И Вергилий, сопроводивший Данте до самого верха горы Чистилища, до Земного Рая, оставив его Беатриче, возвращается в свой адский круг. А Данте проходит весь Ад до самой глубины и выходит. Вот это главное чудо, которое происходит в «Божественной комедии». И он, конечно, прекрасно понимал и давал понять читателю, что земная жизнь по сравнению с Адом — почти рай. Души, с которыми он разговаривает в Аду, пропащие души, вспоминают «тот сладостный земной воздух», которого им больше не увидеть. Вспоминают: «там, где есть семь цветов»... Ведь в Аду нет света и уже никаких цветов нет.

МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО ДАНТОВСКИЙ «АД» — АПОЛОГИЯ ЗЕМНОЙ ЖИЗНИ. ОТТУДА ВИДНО, КАК ОНА ХОРОША.

Что это просто удивительно — жить на земле. Видеть свет, вдыхать воздух, видеть зеленые листья. Этого лишены пропащие души. Они не могут и общаться между собой. Ад наполнен взаимной враждой.

Чистилища в православной традиции, как известно, нет. Саму идею Чистилища, собственно говоря, Данте первым разработал и «выстроил» эту Гору Покаяния. В Раю у Данте очень мало лично знакомых. А в Аду много, и в Чистилище много. Они встречается их на разных ступенях: кто-то очищает грех скупости, кто-то — расточительства, кто-то — зависти и так далее. Принято думать, что Чистилище — это некая средняя зона. На самом же деле, Чистилище — это уже область спасения,

своего рода аналог Великого поста. Мучения душ там, может быть, не легче, чем в Аду, но, в отличие от Ада, это добровольные муки. Души хотят страдать, чтобы отдать долги. «Как я раньше хотел грешить, так теперь хочу расплатиться своими муками». Это не насильственная мука, как в Аду. И чем выше поднимается Данте с Вергилием, тем легче идти. Чистилище устроено зеркально Аду. Самые тяжелые грехи, которые надо очищать, расположены внизу, у подножья горы. Так что Чистилище — это зона спасения.

Д. О.: Как Вы думаете, можно ли параллель с нашим миром провести? Потому как здесь человек также проходит некоторые очищения, решает задачи, получает опыт, испытывает с терпением.

О. С.: Если этот человек собирается пережить очищение, расплатиться, то да, можно сказать, что он в Чистилище.

Д. О.: Изменилось ли Ваше восприятие «Божественной комедии» с момента первого знакомства? Вы уже столько лет этим занимаетесь.

О. С.: Я просто много больше узнала о «Божественной комедии». А заниматься ею можно бесконечно. У меня есть издание, которое комментировала лучшая итальянская исследовательница Данте, недавно умершая Анна Мария Кьяваччи Леонарди. Она прекрасно знает богословие и сделала богословский комментарий к «Комедии», совершенно необходимый. Она занималась этим всю свою долгую жизнь. И, естественно, она не считала, что сделала всё. Если не прочесть комментарий такого рода, то очень-очень многого не поймешь. Не только иностранец не поймет — самим итальянцам это трудно. Итальянским школьникам, когда они проходят Данте в школе, рядом с дантовскими стихами дают пересказ на современном итальянском. Дантовский язык им уже труден. Это почти как для нас читать древнерусские летописи.

Д. О.: Как по Евангелию... За каждым стихом есть множество послойных смыслов.

О. С.: Толкователей Данте море. Сам он был своим первым комментатором. Но дальше первых строк «Рая» не успел прокомментировать.

Д. О.: Какой Ваш любимый эпизод?

О. С.: Их много... В «Аду» — лес самоубийц. Начало «Чистилища», когда Вергилий собирает ладонями с травы росу и умывает Данте, смывает следы Ада с его лица и глаз. Ну и конечно, последняя, 33-я песня «Рая». Видение Троицы. Это уже что-то совсем необыкновенное.

Д. О.: Вы где-то об этом упоминали, что интерес к «Божественной комедии» возник в связи с Сергеем Сергеевичем Аверинцевым. В 27 лет он написал комментарий к «Новой жизни». Как Вы вошли в эту историю? Какой была его роль в Ваших исследованиях, вообще в жизни?

О. С.: Я называю Аверинцева моим учителем, хотя в строгом смысле я не была его ученицей, то есть его студенткой. Он не преподавал в университете, когда я училась. Но об отношениях с Аверинцевым я уже столько писала, что больше не могу, простите. На днях выходит первый том его сочинений (издание задумано как шеститомник). В нем мое большое общее предисловие, очерк его трудов и дней.

Что касается Данте. Аверинцев не занимался специально Данте. Но среди его первых публикаций — комментарии к «Новой жизни», которые он делал совместно с Александром Викторовичем Михайловым, прекрасным филологом. К этому времени Данте в переводе я и уже и прочла, и полюбила, но таких комментариев у нас не было. Да и не могло быть. Кто в советское время стал бы печатать комментарий к богословским темам, символам у Данте и т.п.? Михаил Лозинский, несомненно, мог бы что-то такое сделать. Но...

Д. О.: Это был какой-то самиздат Аверинцева?

О. С.: Нет, это была маленькая книжка с гравюрами Фаворского. 1965 год. Красивое издание, изящно стилизованное, в два цвета: черный и красный. Перевод Абрама Эфроса. И девятка на обложке. Девятка — символ Беатриче. В начале книги помещена «правильная» статья о «Новой жизни», о ее реализме, психологизме и т.п. А в конце — небольшой комментарий совсем о другом. О том, без чего Данте не поймешь. Хотя бы о той же девятке. Мог ли наш читатель знать средневековую нумерологию? Почему Беатриче является Данте в виде девятки? Потому что это три, умноженное на три. Три для Данте — число Пресвятой Троицы. А три, умноженное на три, девять — это прямое действие Троицы, благодать, чудо.

Мы тогда знали, что в советских изданиях нужно читать то, что набрано мелким шрифтом. Примечания. Туда цензура не так ревниво заглядывала. Можно сказать, с комментария Аверинцева я начала читать Данте иначе. Но больше о Данте он никогда не писал.

Д. О.: В чём для Вас чудо? Повседневное или, может быть, рождественское... Сейчас всем не хватает какого-то чуда. В чём вообще раскрывается дар чуда? Для кого-то оно в том, что он с утра встает и видит солнечный свет, деревья. Для другого это что-то, что происходит с людьми.

О. С.: Чудом обычно называют то, что «нарушает естества чин», то есть то, чего по законам природы быть не может. Не естественное, а сверх-естественное. Прямое вмешательство иных сил. Конечно, хочется такого вмешательства там, где мы чувствуем полное собственное бессилие. Хочется рождественских чудес, которые бы вдруг изменили ход происходящего к добру. Чудес или не чудес — но помощи Божией.

А о том, что и то, что мы считаем «естественным», само по себе чудесно, многие писали, и прекрасно писали. Кажется, Пастернак больше всего.

Д. О.: Но для Вас чудо — это всё-таки естественное бытие мира и чудесность его существования, красоты? Или нарушение его естественного чина?

О. С.: Для меня понятно и то, и другое.

Д. О.: Как думаете, есть надежда? Вы вообще с оптимизмом смотрите вперед? Или это, скорее, скепсис?

О. С.: Надежде противоположно отчаяние. Надеюсь, что в полное отчаяние я не впадаю. Простой надежды на то, что положение, в котором мы в России оказались, как-то быстро, благополучно и безболезненно разрешится, — такой надежды у меня нет.

**ЕСТЬ НАДЕЖДА
ДРУГОГО РОДА, ДАНТОВ-
СКАЯ НАДЕЖДА НА ТО,
ЧТО В СЕРДЦЕВИНЕ
МИРА — ЛЮБОВЬ,
КОТОРАЯ ВСЕЛ
ДВИЖЕТ.**

Д. О.: В Вашем «Китайском путешествии» наткнулся на такие строки.

*Когда мы решаемся ступить,
не зная, что нас ждет,
на вдохновенья пустой корабль,
на плохо связанный плот,
на чешуйчатое крыло, на лодку без гребцов,
воображая и самый лучший,
и худший из концов
и ничего не ища внутри:
там всему взамен
выбрасывают гадальные кости на книгу
перемен.*

Это такая смелость неведения и, может быть, риск духовного пути. И, даже может, искренность и открытость неведомому. Как Вы думаете, в жизненном пути человека, в духовной жизни какова роль смелости, неведения, невидения?

О. С.: Я думаю, это условие *sine qua non*. Без такого решения ничего не начнется. Могу вспомнить еще одно мое стихотворение, из «Старых песен», «Смелость и милость», которое кончается строфой:

**«КТО ЗНАЕТ
СМЕЛОСТЬ, ЗНАЕТ
И МИЛОСТЬ».**

Д. О.: С одной стороны, великие люди, святые отцы и учителя наши, оставили нам, казалось бы, проторенные дорожки. Можно идти, доверяя их опыту. Но, с другой стороны, всё равно каждый проходит путь по-своему и сталкивается с неизведанным.

О. С.: Конечно. Многое может помочь, должно помочь, но главного за тебя никто не сделает.

Д. О.: Без смелости никуда. Просто существует такой предрассудок в Церкви, что необходимо смиренное следование по проверенному пути и благословению.

О. С.: Что тут возразить? Есть такой путь. Только послушание часто путают с покорностью, с готовностью сделать всё, что тебе велят. Мой духовный отец говорил: «Послушание — от корня -слух-». Требуется слушать и слышать. Вслушиваться и понимать.

Д. О.: Для этого нужна открытость сердца и сознания.





A person stands in the center of a vast, misty landscape. The ground is dark and textured, possibly covered in grass or low-lying plants. In the background, a single, bare tree stands against a bright, hazy sky. The sky transitions from a deep blue at the top to a bright yellow-green glow around the horizon, where the person and the tree are silhouetted. The overall atmosphere is dreamlike and ethereal.

Спи, а мы поговорим.
Три восточные царя
водят пальцем по бумаге
и, губами шевеля,
слог приклеивают к слогу:
слог, похожий на дорогу.
Небо связанное горит,
как арабский алфавит.

Спи, дорога далека.
Гласный гласному кивает,
слово дышит глубоко
между связок, перстневидным
забавляется хрящом:
слышен треск кнутов пастушьих,
виден блеск звонков верблюжьих
над расширенным песком.

Спи, доедем до утра.
Доживем до продолженья,
где рука в любом движенье
не смеется над собой;
где не будем для усмешки
губ от речи отрывать:
нужно слово пеленать
сном, терпеньем и здоровьем
и дыханием воловьим,
нужно спать.

Нужно спать уже, звезда
засыпая развернулась
перед входом на восток,
как летающий цветок.

Ольга Седакова
1975



||



ИНТЕРВЬЮ

НЕДОСКАЗАННОСТЬ —
ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ
ВНУТРЕННЕГО
МОНОЛОГА

СЕМЁН СТАРОВ



СЕМЁН СТАРОВ — ЮВЕЛИР, ХУДОЖНИК
И ФОТОГРАФ ИЗ МУРОМА, АВТОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ПРОНИКНУТЫХ НАРОДНЫМИ, МИФОЛОГИЧЕСКИМИ
И РЕЛИГИОЗНЫМИ МОТИВАМИ, НО В САМОБЫТНОЙ
АВТОРСКОЙ ПЕРЕРАБОТКЕ. МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ
С СЕМЁНОМ, ЧТОБЫ ПОГОВОРИТЬ ОБ ИСТОКАХ ЕГО
ТВОРЧЕСТВА, ИДЕЯХ, ВДОХНОВЕНИИ, ИСКУССТВЕ



ДМИТРИЙ ОСТРОУМОВ: *Расскажите о начале Вашего творческого пути. Что привело Вас к ювелирному искусству? Насколько я знаю, у Вас был архитектурный опыт, как получилось, что Вы стали заниматься декоративным искусством?*

СЕМЁН СТАРОВ: С самого детства я любил наблюдать за тем, что меня окружает, впитывать и преобразовывать это в какой-либо материал. Проводником в творчество стала моя тетя. На тот момент она была преподавателем в художественной школе и писала иконы. Мне нравилось проводить с ней время, наблюдая за работой, а потом уходить в другую комнату и по-своему изображать эти лики на бумаге. У меня даже сохранились рисунки тех времен. Что касается ювелирного искусства, я пришел к нему через архитектурное образование. В процессе обучения я осознал, что реальность и мои ожидания не совпадают. Что до проектирования красивых зданий редко кто доходит, а больше остается на бумаге. А еще, что это требует очень много общения — с заказчиками, подрядчиками и так далее. А для моего склада характера это достаточно сложно. Потому что, когда дело касается творчества, то мне необходимо уединение с собственными мыслями и видением. После второго курса, когда мы полностью перешли на компьютер, я почувствовал, что потерял ту связь с ручным трудом, которая была для меня важна. Мне понадобилось какое-то время переварить это, и когда я отпустил ситуацию, то в какой-то момент мне приснился сон, что я делаю что-то своими руками, что-то вроде макета, но это было похоже больше на украшение. Этот импульс стал для меня толчком к тому, чтобы забрать документы и перейти в новое направление.

Детский рисунок Семёна



Д. О.: *А где обучались и чем вдохновлялись? Все эти окисления, отливки — это достаточно сложный процесс..*

С. С.: Это происходило на коленке. Был, конечно,

поиск информации в сети и книгах, сейчас это все доступно. Наблюдал за коллегами, потому что мы любим делиться процессами. И как-то так постепенно всё сложилось. Это путь занял у меня лет 10, как раз ушел в 2014 году, и можно сказать, что до сих пор учусь. Тонкостей очень много. И чем больше их узнаёшь, тем больше вопросов появляется, как желание экспериментировать и совмещать то, что ранее не сочетали.

Д. О.: Вы упоминали, что Муром, Ваш родной город, вдохновляет Вас своими корнями и историей. Как его культурное наследие отражается в Ваших работах?

С. С.: Да, как бы мы ни старались, мы всегда отражаем место, где живем и выросли. Маленькие провинциальные города всегда поражали меня своей художественной непричесанностью и тишиной. В каждой трещинке на стене можно прочесть историю места. Мое внимание притягивают и ветхие деревянные дома с резными элементами, и храмовая архитектура, а заброшенные уголки кажутся очень родными. Стараюсь всё это зафиксировать в мыслях или через снимки. В таком тихом наблюдении рождается вдохновение. Мне особенно интересна тема становления города и его истории, которая начинается с X века. Муром очень древний, несмотря на это, его культурное наследие не всегда освещается в полной мере. Мой интерес к финно-угорской культуре, которая тоже имеет свои корни в Муроме, родил желание изучать дошедшие до нас памятники, украшения и предметы быта.

В последнее время я всё чаще использую финно-угорские мотивы в своих работах. Это связано с тем, что я стал больше интересоваться информацией о памятниках археологии, о дошедших до нас украшениях и предметах быта. Они интересны как с технической стороны, так и через восприятие сакрального значения используемых образов и орнаментов.

Д. О.: Вы не стремитесь к реконструкции, а создаете современное авторское прочтение традиций. Как Вы находите баланс между исторической аутентичностью и современным дизайном?

С. С.: Я не вижу себя в рамках жесткой реконструкции, поскольку это требует серьезных ограничений для художника. Для меня важно сохранять интерес, с каким ребенок осознаёт мир. Процесс становится игрой, где всё вокруг будто живая материя, с которой можно взаимодействовать и наблюдать за реакцией. Думаю, так и происходит сцепка традиции с современным видением. Я стараюсь не заходить за грань и уважительно относиться и к традиции, и к своему восприятию и переживаниям. Сперва, разумеется,



▲▲
Фото автора



▲
«Финно-угорская» серия
▼



начинаю с глубокого погружения в историю, что может занять годы, и только потом какие-то образы начинают проявляться наружу из сознания...

Д. О.: Считаете ли Вы, что Ваши работы отсылают человека к истокам, может быть в область сакрального и трансцендентного?

С. С.: Я не стремлюсь навязывать какой-то определенный посыл. В процессе создания я работаю с собой прежде всего и не озвучиваю этот путь.

Мне более интересно наблюдать за тем, как зритель считывает собственные смыслы и проецирует самого себя через мои работы.

«Финно-угорская»
серия
➤



ПОЭТОМУ В НИХ Я ОСТАВЛЯЮ ЭФФЕКТ НЕДОСКАЗАННОСТИ, ЧТОБЫ СЛУЧИЛСЯ ТОТ САМЫЙ ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ. ЗОРКО ЛИШЬ СЕРДЦЕ.

Знаете, это похоже на то, как мы в детстве искали собственные сюжеты в орнаменте ковров или паттернах обоев и занавесок.

Д. О.: То есть, Вы стараетесь, чтобы всегда присутствовала какая-то недосказанность, чтобы был простор для восприятия другим этого объекта?

С. С.: Да, да. Это творческое взаимодействие между наблюдателем и самим произведением на интуитивном уровне.

Фото автора
▼



Д. О.: Не кажется ли Вам, что это немного связано с ментальностью русского человека? С такими чертами как недосказанность, неопределённость форм или эта наша бесконечная тяга к чему-то запредельному, к изумительному. И может быть, работа с какими-то подобными мыслеформами, с подобными парадигмами сознания обретает себя в этом объекте. Если так или иначе это переходит в предмет искусства, тяга к запредельному, например, то ставится вопрос... А что же такое запредельное? А где заканчивается наш мир, а где начинается иное? Что для Вас это иное? Что для Вас сакральное лично? Может быть, даже вне контекста Вашего творчества, а вообще, с точки зрения мировосприятия?

С. С.: Для меня это нечто незримое, как любовь. Мне кажется, это в словах не очень вяжется. Это все всегда на уровне ощущения, такое большое и трепетное.
И мне кажется, для каждого это свое что-то...

АННА БОЛОТОВА: Расскажите немного об изделиях, которые были посвящены тысячелетию Суздаля. Как родилась эта идея? И чем Вы вдохновлялись? Судя по изделиям, это что-то про белокаменную резьбу. Может, еще какие-то памятники Вас на это вдохновили?



▲
«Белокаменная»
серия ▶
▼



С. С.: Поскольку вся Владимирская область богата каменными храмами, то интерес к зодчеству живет со мной с детства. Я много времени проводил в гостях у своей тети, в Суздале. Там же у меня сложилась традиция каждый год ходить на пленэр и писать Рождественский собор с разных ракурсов и мест. Затем, в студенчестве, подчеркнул для себя техническую часть по периоду активного возведения храмов. И сама идея воплотить эти образы в ювелирном искусстве пришла через годы, когда я начал размышлять о белокаменной архитектуре и о том, как ее формы и элементы могут быть перенесены в ювелирное искусство.

Для выставки в Суздале я приготовил две пары серег. Ранее у меня уже была подходящая к теме работа с прямой отсылкой к Рождественскому собору, к его куполам и очертаниям форм окладов икон внутри самого храма — это серьги с эмалью и росписью золотыми звездами, как на куполах храма.

Вторая работа касается белокаменной архитектуры. Но мне захотелось раскрыть эту тему через образ прялки. Этот образ довольно часто прослеживается в моих работах и является сакральным предметом народного быта, который может рассказать о владельце и традициях тех или иных регионов, через свою форму, роспись или резьбу. Поэтому в данной работе я решил объединить форму прялки с распространенным сюжетом белокаменной резьбы — деревом жизни. И усилил общее впечатление через золотое покрытие, нанесенное поверх слоев эмали, как бы подчеркивая значимость собственного отношения к теме.

Д. О.: А собираетесь как-то эту тему с белым камнем продолжать? Ведь действительно мы видим там и Дмитриевский собор, который вообще вершина той эпохи, можно сказать. И Покрова на Нерли, на котором только попробовали себя мастера. Есть и Юрьев-Польской, там же просто кладёшь сюжетов и вдохновения.

С. С.: Белокаменная серия, по моим ощущениям, еще только-только проступает в моем творчестве, несмотря на то, что работы из серии существуют не первый год. Я до сих пор продолжаю искать убедительный для себя материал, в котором хочу продолжить рассказ через украшения, чтобы



заявить как о полноценной коллекции. Не хочу ее торопить, поскольку это трепетная тема для меня. В этом году я нашел на берегу реки Оки несколько кусочков того самого камня, из которого строили храмы, чтобы самому освоить резьбу, а затем отталкиваться непосредственно от результата. Этот эксперимент, осмысление и погружение продолжаются. Такой живой процесс...

А. Б.: Да, весь творческий путь такой вот, в экспериментах. А что вообще для Вас служит еще источником вдохновения? Вы сказали, что это культурное наследие региона, в котором Вы выросли. А может быть, что-то еще повлияло на формирование Вашего художественного видения? Какие-то личности в искусстве или в культуре?

С. С.: Я вообще могу найти вдохновение во всем. Важно уметь замечать. Еще в сфере моих интересов фольклор, народный костюм, декоративно-прикладное искусство, роспись, резьба, предметы крестьянского быта, прялки, кованые дверные петли, монеты, старинные бусины, вышивка и головные уборы... Это какой-то бесконечный список всего, за что цепляется глаз, и тут главное — просто успевать переваривать это. Я человек увлекающийся. Мне интересно как одновременно всё сразу, так и разное в разное время.

Сейчас, например, это культура финно-угорских народов VIII–XI века. А помимо этого, фиксируюсь сейчас еще на северном народном костюме XIX-го века.

Д. О.: Чем вообще, так сказать, питается Ваше сознание, кроме каких-то художественных образов? Я имею в виду, например, музыку, которая Вам близка, интересна. Книги, авторы. В целом, сфера интересов.

С. С.: По литературе я не скажу точно. А музыкальные предпочтения у меня постоянно меняются. Сейчас ставлю фоном народные звучания. Получается, что сейчас мне ближе всего тот же фольклор и народная музыка или их отражения в современной и авторской аранжировке.

А. Б.: Следите ли Вы за кем-то из современных ювелиров? Кто-то Вас впечатляет?

С. С.: Мне больше близки работы мастеров прошлого, чье авторство, к сожалению, не всегда доходит до нас. Например, феодосийские греческие серьги IV в. до н.э. с настолько тонкой сканью и деталями, что их невозможно повторить даже в наше время. В золотой кладовой в Эрмитаже хранится одна такая пара. Восхищает и византийское искусство, которое в дальнейшем оказало влияние на формирование русского стиля.



▲
Феодосийские серьги, IV в. до н. э.

▼
Финно-угорская фибула



И, конечно же, привлекает ювелирное искусство финно-угорской культуры, зооморфные фибулы с шумящими утиными лапками.

Из современных авторов могу выделить Анну Гофман, Светлану Каменеву, Ильгиза Фазулзянова, японского мастера Shinji Nakaba, который работает с жемчугом и перламутром. Еще меня восхищает чеканка Shots Suzuki. Уважаю и люблю наблюдать за мастерами с узнаваемым стилем, непохожим на что-либо. Можно составить довольно большой список, но основной фокус направлен на работы прошлого.

Д. О.: У Вас еще отдельный вид искусства, самовыражения — это фотография. Есть очень интересные работы: где-то как через тусклое стекло, где-то с налетом архаики, кажется, что Вы пытаетесь убрать наслоение современности и через визуальные изображения показать что-то, что в них хочется увидеть из прошлого. Расскажите об этой практике видения и об опыте фотографии. Как Вы их обрабатываете, кроме стандартных фильтров в телефоне? И занимаетесь ли этим?

С. С.: Фотография для меня — это способ взаимодействия с миром, собственный визуальный язык. Его я использую как инструмент для передачи своих мыслей и видения. На снимках стараюсь сохранить эффект недосказанности, чтобы каждый зритель смог увидеть что-то свое. Мне интересны разные сюжеты, которые цепляют в данный момент, и я стараюсь запечатлеть не только внешний облик, но и внутреннее состояние. Если в кадре есть человек, то он, как правило, изображен как образ, некое эфемерное присутствие человека, пропущенное через призму моего восприятия. Это возможность рассказать о внутреннем своем состоянии или о человеке через образы и метафоры.

А.Б.: Если возвращаться к ювелирной теме, хотелось поговорить еще немного о материалах. О Вашем опыте работы с разными материалами, может, какой-то из материалов Вам ближе, с чем-то сложнее работать. Можете рассказать о своем опыте работы с разными материалами, их обработке?

С. С.: Я занимаюсь ювелирным делом 10 лет и за это время пробовал работать с множеством различных материалов: металл, дерево, текстиль, пластик, резьба по жемчугу и перламутру, стекло и многое другое, но самыми любимыми на данный момент стали медь и эмаль.

Медь для меня стала особенно близкой. Она очень податлива и позволяет добиваться интересных эффектов, которые со временем придают изделиям уникальность. В ответ на внешнюю среду



▲
Анна Гофман



▲
Светлана Каменева



▲
Ильгиз Фазулзянов



▲
Shinji Nakaba



▲
Shots Suzuki



▲
Серия «Кошечки»

она может покрываться слоем оксидов или же полироваться от частого соприкосновения с кожей, словно живой организм. Я вижу в этом художественную выразительность и характерность. Этот материал позволяет работать во множестве техник, среди которых мои любимые — чеканка и гальванопластика.

Также в своих работах я использую эмаль, т.е. технику нанесения тонкого стеклянного слоя на поверхность металла при помощи высоких температур внутри печи. Это позволяет стеклу приобретать свойства металла, жесткость, а металлу придает цвет. Эмаль — это одна из древнейших технологий в ювелирном искусстве, которая сперва имитировала драгоценные камни, а после стала самостоятельным направлением и показателем мастерства. На данный момент существует множество приемов работы с эмалью, ее видов. Самое интересное для меня — объединять их друг с другом, получая непредсказуемый результат, сродни живописи, только на поверхности металла. Таким образом, я создаю прочные и цветные изделия, которые сочетают в себе лучшие качества обоих материалов.

Жемчуг — еще один материал, который сейчас привлекает мое внимание. Резьба по нему — это достаточно сложная и эффектная техника, которая требует тонкой моторики и внимания к деталям, поскольку жемчуг очень деликатный материал. Здесь нет права на ошибку, иначе придется начинать сначала.

**ЛЮБОЙ МАТЕРИАЛ —
ЭТО ИССЛЕДОВАНИЕ
ВИЗУАЛЬНОГО
ЯЗЫКА. ЦЕЛЫЙ
МИР, КОТОРЫЙ
МОЖЕТ РАСКРЫТЬ
СВОИ СЕКРЕТЫ
ТОЛЬКО ПРИ
ПРАВИЛЬНОМ
ПОДХОДЕ.**

Работая с различными материалами, постоянно находишь и новые источники вдохновения для своих работ. Это бесконечное и увлекательное путешествие, которое можно только начать.

А.Б.: Семён, как Вы видите и видите ли вообще будущее своего творчества и какие бы направления, темы Вам хотелось бы еще развить, затронуть, исследовать, если мы говорим об эксперименте

в своих работах?

С. С.: Я предпочитаю не загадывать. Мне самому так интересно, куда выведет эта тропа. Поэтому планов не строю, иначе это вообще для меня не совсем про творчество.

А про техники... Я хочу поработать, как я рассказывал ранее, — интересно освоить резьбу по камню. Возможно, в белокаменной серии реализую. И еще хочу добраться до керамики и создания одежды. Я не привык загадывать, куда вывернет, туда вывернет. Настоящий день готовит почву для завтрашнего, а завтрашний покажет.

Д. О.: Если говорить про Ваши работы, много сделано действительно с того момента, как Вы начинали. Может быть, какие-то из них Вам особенно ценны? Может быть, даже не какой-то своей выразительностью, а историей, с ними связанной? Или, возможно, это для Вас была какая-то точка перехода, профессионального роста. Есть ли такие предметы?

С. С.: Для меня каждая работа ценна. Каждую из них я через себя пропускаю. И в каждой новой работе провожу какой-то эксперимент, где я себя еще не пробовал. И так вышло, что каждая новая работа становится самой любимой, потому что она сложнее, глубже и интереснее для меня лично. Из последних важных работ, например, кольцо-кастет. В его основу я вложил скатерть, которую сшила моя бабушка и вышила на ней цветы. К сожалению, со временем от нее остался только небольшой кусочек, и поэтому мне захотелось сохранить его, трансформировать во что-то долговечное, покрыв слоем металла.

В этой работе я совместил личную историю и сферы моих интересов. Здесь читается форма лунника — традиционного головного убора Владимирской губернии XIX века. А его фактура иходящие жемчужные нити с лапками — отражают финно-угорские мотивы IX века.

Казалось бы, кастет — это про оружие и силу. Но для меня эта работа — сентиментальное сокровище, единственное в своем роде.

Еще из важных работ на данный момент времени — это шейные украшения. В них я использовал новое для себя направление, а именно элементы шитья, но совмещая с металлом. В их основе лежат традиционные северные украшения, но в современном прочтении и моем видении синтеза финно-угорской и древнерусской культуры. Один из них расшит кораллом, а другой — мелким речным жемчугом в технологии сажения по бели.

С этих работ я как раз-таки начал свое погружение и поиск нового направления в своем творчестве через шитье.

Все их я оставил себе и не готов расставаться.

А если бы я был девушкой, то вообще ни одну



▲
«Финно-угорская» серия
▼



свою работу не смог бы отдать!

Д. О.: Мне кажется, Вы и так их со скрипом сердца отдаете.

С. С.: Это всегда так. Я вкладываю в них частичку себя. Каждая работа — это не просто предмет, а целая история.

Д. О.: Вопрос про миф и его переплетение с реальностью. Можно ли сказать, что Ваш внутренний мир населен мифологическими персонажами? Насколько они реальны?

С. С.: Думаю, да. Мне нравится проводить время, наблюдая за образами и сюжетами в окружающем мире. Я считаю, что этот мир шире, чем физический, который видим глазами. Есть уровень ощущений, и он сложнее устроен, и я привык полагаться на него через образы и, возможно, персонажей. Эти наблюдения я часто транслирую в подходе к работам, в них самих или снимках. Мне нравится концепция, что мир вокруг — живой и разный. Каждый его видит по-своему, пропуская через свою призму восприятия, сердце и разум. А одна из главных задач каждого человека — научиться уважительно относиться к ближнему и его «фундаменту».

Д. О.: А что для Вас смерть и ее присутствие в нашей жизни в образах? Размышляете ли Вы об этом в своем творчестве?

С. С.: По моим ощущениям, то, как смерть представляют сейчас, — довольно однобокая модель восприятия. Мне ближе подход, который был раньше. То есть, когда она воспринимается как что-то неотъемлемое от нас, своевременная и естественная трансформация. В некоторых моих работах можно проследить размышления на эту тему через сказочные образы. Потому что в них довольно тонко и точно передано это отношение. Для меня эти образы — о переосмыслении самого себя и веру в собственные силы при любых обстоятельствах.

В большинстве фольклорных сказаний главный герой или героиня сталкивается с пограничным и потусторонним, проходит обряд инициации именно через смерть. Он входит в лес — это всегда граница между нашим и тем миром, там встречает проводников, которые помогают ему справиться с непреодолимым испытанием. И возвращается он другим человеком, более мудрым, богатым духовно и материально, выросшим как личность, сменив свой прежний уклад жизни и социальный статус. Т.е. смерть как символ переходного состояния и перерождения в новом качестве.

Серия «Кошчи» ➤









**ВСЁ ВО ВСЁМ.
АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН**

ТРИЛОГИЯ

АННА КУЗНЕЦОВА



ТВОРЧЕСТВУ СКУЛЬПТОРА АНАТОЛИЯ КОМЕЛИНА
ПОСВЯЩЕНА ТЕКСТОВАЯ ТРИЛОГИЯ АННЫ
КУЗНЕЦОВОЙ — ХУДОЖНИКА, ПУБЛИЦИСТА, КУРАТОРА
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПРОЕКТОВ. ОТКРЫВАЕТ
ТРИАДУ СТАТЬЯ О БИБЛЕЙСКИХ МОТИВАХ В РАБОТАХ
КОМЕЛИНА. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТЕМА РАЗГОВОРА
С ИССЛЕДОВАТЕЛЕМ АРХИТЕКТУРЫ ИРИНОЙ
КОРОБЫНОЙ — МУЗЕЙ-АНГАР В ДЕРЕВНЕ ЛАДЫЖИНО,
СПРОЕКТИРОВАННЫЙ И ПОСТРОЕННЫЙ КОМЕЛИНЫМ
ФАКТИЧЕСКИ В ОДИНОЧКУ. А В ФИНАЛЕ ЗВУЧИТ ГОЛОС
САМОГО МАСТЕРА



① СВЯТЫЕ И ГРЕШНИК

Вещь — давно, явно на небе!
Марина Цветаева. Поэма Лестницы. 1926 г.,
Париж



▲
Родители

◀ Анатолий Комелин в мастерской

Таруса на Оке — главный топос скульптора Анатолия Комелина. Осенью 1981 года в тарусском ЗАГСе он вступил в брак с московской художницей Ириной Старженецкой, у которой здесь была дача. Тогда же сформировался их уникальный творческий дуэт — со множеством совместных выставок в России и за рубежом, с работой над благоукрашением двух тарусских храмов. На Новом тарусском кладбище Анатолий Фёдорович поставил памятные кресты родителям, переселившимся сюда из Сибири в 90-е и мирно окончившим свои непростые жизни ближе к сыну. Наконец, в 2024 году под Тарусой, в деревне Ладыжино, прославленной пребыванием в ней звезд литературы и искусства^①, появились два частных музея скульптора, ставшего зодчим своих проектов. Как будто «напророчил» их появление более чем через сто лет бывавший в Ладыжино Юргис Балтрушайтис^②: «Идите, плотники Христовы»... В конце 1980-х Анатолий Комелин и Ирина Старженецкая приступили к обустройству Воскресенской церкви. Храм сильно пострадал в советские времена, и первый опыт создания и установки иконостаса пришелся на эпоху фактического отсутствия стройматериалов, да и самих строителей. Тем более тех, идейных, кто трудится «во славу Божию». И Комелин ставил иконостасы самолично, с помощью изобретенных им хитроумных приспособлений один поднимал огромные тябла. Окончательно храм был обустроен в 1994 году. Над склоном Воскресенской горы с видом на Оку и ее эпические дали Комелин возвел поклонный крест из тарусского мрамора, добытого в карьере выше по Оке. Когда-то великий Василий Ватагин ваял из этого материала своих чудесных животных.^③

Комелин тогда одновременно с работой над иконостасами для трех приделов занялся серией замков, первый из которых по просьбе настоятеля, отца Леонида Гвоздёва, был сделан с практической целью — для ящика пожертвований

^① В Ладыжино бывали Константин Бальмонт, Алексей Толстой, семья Тарковских-Вишняковых, Святослав Рихтер, Белла Ахмадулина.

^② Юргис Балтрушайтис (1973–1944) — литовский и русский поэт-символист, переводчик, дипломат.

^③ Василий Алексеевич Ватагин (1883–1969) — русский советский скульптор-анималист.

«на восстановление храма», поставленного в зале МОСХа на Кузнецком мосту. Таким образом, церковные нужды привели к появлению одной из самых успешных среди коллег и критиков серии произведений Комелина. Целых пять объектов из нее находятся в собрании Третьяковки, не отстали и другие музеи.

«Замки», по признанию мастера, держали его внимание до тех пор, пока не был произведен эксклюзивный экземпляр, который открывался... дыханием автора! Механизм его слишком сложен для описания здесь, но только после этого замка серия стала считаться выполненной.

В соборе святых апостолов Петра и Павла в центре Тарусы скульптор по благословению митрополита Калужского и Боровского Климента впервые возвел каменный иконостас. На тот момент это решение было фактически новаторским и встречено было неоднозначно. Сказалось незнание среди прихожан раннехристианских традиций, включая историческое наличие именно каменных перегородок между молящимися и священством. Принцип колонн ионического стиля с выемами, поддерживающими карнизы и перекладины между колоннами, восходит еще к служению в катакомбах.

Работа над каменным иконостасом была сопряжена со множеством проблем и даже серьезных травм, тем не менее, произведение выглядит выполненным легко и вдохновенно. Ряды вытянутых Святых и широких Праздников из известняка стали гордостью Тарусы.

Но до тарусских храмов была еще церковь Малого Вознесения в Москве — самая первая храмовая работа Комелина. Она была инициирована настоятелем, отцом Геннадием Огрызковым⁴. На тот момент отец Геннадий был уже хорошо знаком с Ириной Старженецкой, вместе с ней пришел в мастерскую Комелина, где и увидел первые опыты работы скульптора над темой Распятия... Комелин вспоминает, что долго пытался тогда понять саму пластику изобразительного решения Страстей Христовых. Опытный пастырь, отец Геннадий одобрил поиски и выразил желание иметь подобное произведение на территории храма. А тот прототип поклонного креста для Малого Вознесения, с которого всё началось, Комелин затем довел до совершенства, украсив Распятие сверху рельефом Спаса на убрусе. Прототип был завершен еще до кончины отца Геннадия, а после таковой работа стала фактически памятником священнику; крест вмурован в стену правого придела во имя святого Прокопия Устюжского, возле места, где священник обыкновенно принимал исповедь.



▲ Поклонный крест над склоном Воскресенской горы



▲ Замок № 17



▲ Иконостас собора апостолов Петра и Павла в Тарусе



▲ Поклонный крест для собора апостолов Петра и Павла в Тарусе



▲ Поклонный крест для собора апостолов Петра и Павла в Тарусе. Центральный фрагмент



▲ Крест для храма Малого Вознесения



▲ Трубящий ангел

⁴ Протоиерей Геннадий Огрызков (1948–1997), настоятель храма Вознесения Господня (Малого Вознесения) на Большой Никитской в Москве.

⁵ Лев Исаакович Шестов (1866–1938) — близкий к экзистенциализму русский мыслитель.



▲ Преображение



▲ Воскрешение Лазаря

▲ ▲
Воскрешение Лазаря

▲ Жены-мироносицы



▲ Жены-мироносицы. Деталь

Одновременно Комелин начал работать над авторскими свободными интерпретациями библейских сюжетов, уже запечатленных в канонической форме. И здесь можно сказать об особом прецеденте в церковном искусстве: обыкновенно художник, работающий для Церкви, переходит в состояние внутренней «оглядки» на «правильность», «каноничность» производимого им образа. Эта тенденция совершенно не коснулась творческого волеизъявления в работах Комелина. Более того, чем чаще скульптор стал работать над созданием иконостасов и поклонных крестов (в последних, к слову, он достиг особой пронзительности), тем произвольнее становились его самостоятельные трактовки священных сюжетов.

И в этом смысле уместно вспомнить размышления о творческом произволе в «Великих канунах» философа Льва Шестова⁵: «...произвол во всём: и в значительном, и в мелочах». К примеру, «Трубящий ангел» 2004 года, сложенный из каменных блоков, практически не обработанных скульптором, не есть ли вид на апокалиптические камни, падающие на город⁶? Эта композиция из осколков известняка ощущается «монументом» всем погибшим во время революционного богоборчества церквям, усадьбам, всему историческому зодчеству русской традиции. В этом произведении мы не видим никакой конкретики, никакой литературщины, никакого пояснения — почему это, собственно, «трубящий ангел», кроме самих вопиющих о вечном ангельском присутствии камней. К этому же принципу упоминания, а не прямой иллюстрации новозаветных сюжетов относятся скульптурные инсталляции, или, скорее, скульптурные ансамбли: «Преображение», «Воскрешение Лазаря»... И, наконец, «Жены-мироносицы». Эта композиция, как и многие другие работы, многократно переделывалась и дополнялась скульптором с 2004 по 2008 год и в итоге экспонировалась на персональной выставке мастера в Государственной Третьяковской галерее. Ансамбль собран из различных материалов. Помимо традиционных дерева и камня, здесь наличествуют жёст, ДСП (древесно-стружечная плита) и оргалит. Инсталляция «Мироносицы» с ее многопрофильным составом стала отправной точкой для дальнейшей серии работ из «несерьезных материалов». В конечном итоге Комелин пришел к таким составам своих скульптур, которые кажутся «уничтожительными» даже с точки зрения традиционной московской школы так

⁵

«И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его. И голоса играющих на гусях, и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе; и свет светильника уже не появится в тебе; и голоса жениха и невесты не будет уже слышно в тебе: ибо купцы твои были вельможи земли, и волшебством твоим введены в заблуждение все народы. И в нем найдена кровь пророков и святых и всех убитых на земле» (Откр. 18:21-24).

называемого «левого МОСХа», где широко употреблялся «бедный» материал. Именно к этой школе изначально принадлежал Комелин. Среди его ближнего круга были такие мастера как Андрей Красулин, Алла Пологова, Дмитрий Шаховской и другие. Скульптору Алле Пологовой посвящается замечательная, очень узнаваемая, вытесанная из камня фигура и бюст в коллекции Московского музея современного искусства. В ранних работах Комелина ощущалась определенная переключка с вышеназванными мастерами: вертикали досок, сочетание дерева с камнем и железом или дерева, тронутого краской, как в скульптурной группе «Ира и Ася Затуловские» (1986, Ярославский областной художественный музей). Это и условные «Пейзажи» — летние и зимние, портреты и автопортреты, из которых позже, уже в 2010-х, будут рождаться циклы насекомых, земноводных, птиц, воплощенных в разных материалах: от графических листов — как «Лягушки», собранные в большое графическое панно на персональной выставке Комелина в ЦТИ Фабрика (Москва, 2012), до пеноплекса, из которого сделаны ацефалы⁷. Этот цикл, созданный во время карантина 2020 года, объединил Людовика XVI со сказочным Колобком, и часть серии «потерявших голову» экспонируется теперь в музее в Ладыжино.

Комелин утверждает сейчас, что его искусство посвящено «драме человека». Мы же полагаем, рассматривая на протяжении десятилетий генезис его творчества, что искусство Комелина определенно тео-центрично, и человек здесь — лишь одно из творений Господа. Он, Человек, представлен у Комелина так же произвольно, отчаянно и отчаянным, как это описывал вышеупомянутый Лев Шестов в своей философии отчаяния: «то, что ему [художнику] сейчас кажется смертным, непросительным грехом — после представится ему великой заслугой. Почему? В том-то и дело, что к этому привычному “почему” нужно приставить новое “почему”. Т.е. почему мы воображаем, что всегда полагается допытываться объяснений? И что такая пытливость при всех обстоятельствах жизни уместна?»⁸

Так и у Комелина: художник ничего не объясняет и не хочет «допытываться» объяснений сам, как это написано у Шестова. Эту мысль можно проиллюстрировать лучшим, на наш взгляд, автопортретом мастера под названием «Уныние. Автопортрет» (2005). В этой деревянной голове место рта занимает прямоугольник, выкрашенный белой краской. Это кажется символом немоты, которую художник познал, будучи сыном глухонемого. Отец скульптора перенес в младенчестве скарлатину, отчего потерял слух и речь. Потом стал, кстати, отличным мастером-столяром, и сын Анатолий перенял навыки ремесла, а попутно выучил азбуку жестов и сам стал немногословен с возрастом — почти по Лермонтову: «Приют певца угрюм и тесен, и на устах его печать».



▲ Пологова. Бюст



▲ Ира и Ася Затуловские



▲ Лягушки



▲ Овцы



▲ Воробей



▲ Комар



▲ Головастики

⁷ Лишенные головы (греч.).

⁸ Шестов Л.И. Великие кануны. — М., АСТ, АСТ Москва, Хранитель, 2007. — С. 12-13.



▲ Головы аццефалов

▲ Уныние. Автопортрет
▼ Автопортрет в шляпе

Здесь же интересен загадочный жест кистью поверх плоскости головы — белый овал и пурпурная перевернутая семерка. Их символические цвета отсылают к древнеримской традиции сочетания белого и цветного мрамора в одной голове — допустим, в императорской. Эти же цветные обозначения могут напомнить и роспись лиц «малых народов», в среде обитания которых Комелин провел некоторое время: окончив Пензенское художественное училище, около пяти лет, до 1980 года, преподавал в детской художественной школе города Барнаула. Произведение, несомненно, является «венцом» многолетней серии автопортретов Комелина. Оно же выглядит пластическим толкованием писаний апостолов и евангелистов. Начертание «7» в порфирном цвете указывает на Книгу Откровения: «...и когда он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8:1). Число «семь», по мнению святителя Андрея Кесарийского⁹, «соответствует этому веку, субботаствованию и покою святых». И потому в случае Комелина кажется возможным, что он, творящий в храмовом пространстве без малого сорок лет, даже в изображении своего персонального «уныния» невольно воспроизводит глубинные мировые процессы, невидимые обычному глазу. Тогда представляется совершенно возможным, что белый прямоугольник на устах скульптора — это, как пишет епископ Александр (Милеант)¹⁰, — «тишина перед бурей, которая всколыхнет мир во время Антихриста». И тогда уныние частное становится унынием вселенским, и изображение личного становится изображением общего — перед грядущими последними испытаниями.

В настоящее время Комелин работает над сюжетом «Грешника»; по его признанию, эта работа ему никак не удастся, поскольку самое сложное в ней — передать «улыбку Грешника». Комелин поясняет, что «отобразить такую улыбку чрезвычайно сложно, поскольку грешник после покаяния продолжает неминуемо грешить». Эта наивная улыбка — не ухмылка. Она являет растерянность перед самим собой, перед громадой своего несовершенства, перед неопределенной формой греха, перетекающей в силуэт самого Грешника. «Ищу угол наклона Грешника», — говорит скульптор. А может, угол наклона — это и угол поклона Грешника перед Создателем? И вообще Грешник — идеальный персонаж, как раз объективно сочетающий сакральное и профанное в искусстве Комелина?

Здесь мы не можем не процитировать строки, которыми, собственно, и был вдохновлен мастер:

9

Архиепископ Кесарии Каппадокийской, живший в VI–VII вв. Автор одного из первых святоотеческих толкований Книги Откровения Иоанна Богослова.

10

Годы жизни: 1938–2005. Епископ Буэнос-Айресский и Южно-Американский (РПЦЗ). Богослов, миссионер, автор комментариев к Священному Писанию.

«Как падение грешника — снова в веру» (Иосиф Бродский, «Осенний крик ястреба», 1975). Бродский не первый раз упоминается в связи с Комелиным; так, в статье к альбому «Края разрыва» Ирина Старженецкая вдохновилась стихотворением «Мои слова, я думаю, умрут». Само название альбома дала цитата из стихотворения:

Поэта долг — пытаться единить
края разрыва меж душой и телом.
Талант — игла. И только голос — нить.
И только смерть всему шитью — пределом.

Ирина Старженецкая пишет, что «тяжесть, взмах, удар, определенность — свойство скульптуры Комелина». Она видит во всяком материале запрятанную в нем «память символа, память народа»¹¹.

В дуэте Старженецкая–Комелин и их главной локации реализовались сполна оба художника. Таруса — город детства и отрочества Марины Цветаевой и город кратковременного пребывания Иосифа Бродского, сказавшего о Цветаевой, что ее место он видит рядом «с Иовом, Иеремией и Львом Шестовым». У Комелина до сих пор странным образом нет портрета Марины Цветаевой, которая как никто ставила вопрос о смысле творчества и ответственности за него, что звучит в гениальной «Поэме Лестницы»:

Мы, с ремеслами, мы, с заводами,
Что мы сделали с раем, отданным
Нам? Нож первый и первый лом,
Что мы сделали с первым днем?

Вещь как женщина нам поверила!
Видно, мало нам было дерева,
И железо — отвесь, отбей! —
Захотелось досок, гвоздей,

Щеп! удобоваримой мелочи!
Что мы сделали, первый сделавши
Шаг? Планету, где всё о Нем —
На предметов бездарный лом?

Мы — с ремеслами, мы — с искусствами!
Растянув на одре Прокрустовом
Вещь... Замкнулась и ждет конца
Вещь — на адском одре станка.

Слава разносилась реками,
Славу утверждал утес.
В мир — одушевленной некуда! —
Что же человек привнес?

Цветаева у Комелина, возможно, еще появится. Во всяком случае, версия ее наверняка станет неожиданной — вероятно, в духе «Трубящего ангела», о котором мы говорили выше. Да и Лев Шестов, тоже когда-то желавший поселиться на берегах Оки близ Тарусы, тоже заслуживает портрета работы Комелина. Не говоря уж о пророческом чине для еще не построенной церкви, где Иеремия займет свое великое место... А Книга Иова с ее похвалой Творению и животному миру, населяющему Землю, уже давно пишется скульптором на свой лад, в той или иной серии изображения Тварного и Нетварного.

31 июля сего года у меня состоялся телефонный разговор с Анатолием Комелиным. Близилось открытие его собственного музея, который и спроектировал, и построил сам мастер, при этом не являясь профессиональным архитектором. Подготовка к открытию была трудная, изматывающая, и я волновалась за Анатолия. На это Комелин, смеясь, сказал:

— Да ладно, Ань, я служил в стройбате... И вообще я бывший строитель коммунизма!

Почему-то я услышала «коммунизм» как «социализм» и тут же дополнила: «небесный»... На раздумьях над этим рискованным определением и выстроилось интервью с Ириной Коробьиной — просветителем в области архитектуры, академиком Международной академии архитектуры и Национальной академии дизайна. В течение семи лет Ирина возглавляла Государственный музей архитектуры им. Щусева. Также она является автором книг, статей и фильмов о зодчих прошлого и настоящего.

Музей Анатолия Комелина расположен на территории дачи мецената, предпринимателя и общественного деятеля Исмаила Ахметова в деревне Ладыжино. Самовольно, в пандан знаменитому венскому¹², я дала ему название «МАК. Ладыжино», а Комелин добавил еще одно А, и в итоге стало — МААК: Музей-Ангар Анатолия Комелина¹³.

111

Альбом-монография Анатолия Комелина «Края разрыва». — М., СканРус, 2009. — С. 16.

12

Нем. Museum für angewandte Kunst, сокращенно МАК — Музей прикладного искусства, основанный в Вене в 1864 году.

13

МААК. Ладыжино — Музей-Ангар Анатолия Комелина в деревне Ладыжино Тарусского района Калужской области. Посещение по договоренности, расположен на частной территории.

② ИСКУССТВО КАК СТРОИТЕЛЬСТВО

АННА КУЗНЕЦОВА: *Ирина, первый вопрос: чем же Вас так прельстило мое спонтанное определение музея Анатолия Комелина как примера «небесного социализма»?*

ИРИНА КОРОБЬИНА: Мне показалось, что Вы попали в точку с этим. Потому что всё, что делает Анатолий Комелин, — это проявление его связи, скажем так, с космосом. Впервые я услышала о нем, когда спросила у кого-то из прихожан храма Малого Вознесения в Москве, кто делал маленькие каменные иконки на столбах ограды. Они меня притягивали, как будто я попала в зону какого-то излучения — по-жалуй, неземного. И мне сказали: это скульптор Толя Комелин.

Было понятно, что у Комелина соблюдается канон, и все образы узнаваемы, но он — очень свободен. Это личное высказывание, но понятное всем: и детям, и старым прихожанам, и коллегам по ремеслу. Сложность же высказывания в его случае была бы уточнением.

А.К.: Хорошо, то, что связано с «небесным» — это лежит на поверхности, но я хочу развить «социализм». В чём же он проявляется у Комелина?

И.К.: С Ваших слов, Толя сказал, что он «бывший строитель коммунизма».

А.К.: Но теперь он уже согласен на социализм: я уточнила. И вообще после моей реплики он собрался делать меня рядом с Марксом. А я ему отвечаю: нет! Пожалуйста! Меня тогда уж — с основателями русского христианского социализма: Достоевским, Кропоткиным и С.Н. Булгаковым!

И.К.: Мы все люди из социалистического прошлого. И у Маркса, с которым Толя хочет Вас запечатлеть, звучало, что в социалистическом обществе все блага распределяются между всеми членами этого общества. Такой социалистический «рай».

А.К.: Видите, опять-таки «небесное»...

И.К.: На опыте нашей жизни социалистическая идея, конечно, себя дискредитировала. Во-первых, убожеством этого распределения благ. Во-вторых, обычных людей очень раздражала партийная номенклатура и ее двойные стандарты. Колосс оказался на глиняных ногах, всё рухнуло и в нашем обществе, и рухнула, по существу, сама концепция мирового социализма. А художник, как мы знаем, строит свой мир и часто опережает в этом созидании мировую повестку.



▲ Усекновение главы Иоанна Предтечи.
Храм Малое Вознесение

А.К.: В том телефонном разговоре Комелин произнес дважды слова из советского прошлого с корнем -строй-. Мы были в юности свидетелями фиаско идеи возведения идеальной конструкции со справедливым распределением благ, но при этом и застали осколки социалистической этики как относительного материального равенства...

И.К.: Совершенно верно, равенства людей.

А.К.: Но в случае Комелина — не только людей.

И.К.: Да, и тварей земных!

А.К.: И даже Колобка! И Колобок соседствует рядом с головами короля Людовика XVI и его венценосной супруги.

И.К.: Да что говорить: даже с клещом! [смеется]. Он мне недавно рассказал, что на Троицу была служба в храме Петра и Павла в Тарусе, где его каменный иконостас; и он встал на колени, а в храме на Троицу раскидывают траву... И вдруг Толя видит, что ползет клещ, и думает: ну как вот его убить на Троицу?

А.К.: Можем ли мы, с некой натяжкой, говорить о христианском социализме в творчестве Комелина? Как о художественной проекции тех идей, которые разрабатывал, к примеру, Достоевский в «Записных книжках» (1860–1862), где был набросан замысел статьи «Социализм и христианство». Многие филологи считают, что Достоевский всю жизнь

пытался соединить и одновременно развести социалистический и христианский идеалы. И это, по-моему, очень «ложится» на искания Комелина в области формы и духа искусства, начавшиеся в эпоху «развитого социализма» при еще очевидных гонениях на Церковь и определившиеся уже в новообразованной России в обширном восстановлении храмов.

И.К.: Да, думаю, он единомышленник этих русских мыслителей-идеалистов. Он высказал в данной постройке своего музея некий идеал «всеединства», «всего во всё». И в то же время большое произведение Комелина сделано в тенденции современного мирового арх-процесса, который во все не идеалистичен.

А.К.: О, спасибо за «всё во всё», — это из апостола Павла^{1 4}. Протоиерей Сергей Булгаков, когда он был еще Сергеем Николаевичем, считал, что социальная среда должна быть для человека «прозрачным покровом, под которым ощутимо будет движение соков всечеловеческого тела». Можем ли мы сказать, что в Толином сооружении косвенно осуществилась эта формула «прозрачного покрова»?

И.К.: Я думаю, что мировая гармония в творчестве Комелина построена на равных правах хоть библейского персонажа, хоть гадкого утенка, или же жаб, или комаров, которых у него много в работах. Он их вытаскивает из прежних укрытий, показывая их вселенскую суть, и укрывает их заново... И да, вполне «прозрачным покровом», цитату о котором Вы привели.

◀ Дерево



1 4

Ср. «...будет Бог всё во всё»
(1 Кор. 15:28).

А.К.: К слову, Анатолий — сам почти «библейский персонаж»; так, он не однажды служил «моделью» для образов апостола Павла в работах его супруги и соратницы Ирины Старженецкой.

Мне представляется важным соединить каноническое и безотчетное, то, что называется художественной интуицией. И я пытаюсь подвести теоретическую базу под это безотчетное.

И.К.: Ну, безотчетное — это Богом данный талант. Ему не нужна теоретизация, по существу. Сделаем шаг в сторону и вспомним двух Иванов советской архитектуры: Жолтовского и Леонидова. Иван Владиславович Жолтовский ¹⁵ всегда всё высчитывал, на логарифмической линейке. И вот приходит к нему Иван Леонидов ¹⁶ и показывает какой-то рисунок. Жолтовский ему говорит: «Ванечка, это же гениально! А как ты это рассчитал, какие у тебя цифры, пропорции?» Леонидов ему отвечает: «Да не знаю, взял и нарисовал...» Вот и Комелин: взял и нарисовал.

А.К.: А что построил Леонидов?

И.К.: Леонидов не построил ничего, кроме лестницы в Кисловодске. У него длинный перечень неосуществленных проектов, таких как Институт Ленина на Ленинских горах в Москве или НаркомТяжПром. Но во всех мировых архитектурных энциклопедиях это знаковый герой русского авангарда. Он предвидел стеклянные пирамиды, небоскребы на вантовых растяжках, смесь стилей в 1990-е... И вообще он предвидел лет на двести вперед пути этой дисциплины. Такой вот романтик советской эпохи.

А.К.: «Стеклянное» Вы упомянули очень кстати; помню, в прошлом году осенью пришла в поле смотреть строение музея, когда Комелин ждал так называемые «мягкие окна», которые ему рекомендовал поставить Исмаил Ахметов, как раз специалист в строительном бизнесе. Неожданное для меня было решение, я не знала о такой технологии. Полимер-то изобрели во Франции еще в середине XIX века, но я не думала, что можно им оперировать для таких объемов и в нашем климате. В общем, я ждала этих «мягких окон» как замороженная...

И.К.: Комелин же вообще всё сделал за свой счет и своими руками, от гвоздя до гвоздя! Разве вот на начальном этапе ему помогали рабочие Исмаила, а так он всё сам... И это тоже вполне себе

социалистическая идея: без эксплуатации человека человеком. Он выбрал бюджетное и практичное решение с этими «мягкими окнами»; я тоже, кстати, в нашей резиденции «Ключи» собираюсь их ставить на павильон с работами Комелина, который мы надеемся открыть осенью.

А.К.: Для меня почему-то эти «мягкие стекла» явились каким-то зримым образом и аллегорией всего этого проекта.

И.К.: Что ж, всё, к чему прикасается Комелин, становится искусством, даже «мягкие стекла».

А.К.: Вот архитектурная знаменитость Эрик Оуэн Мосс ¹⁷, с которым Вы à propos знакомы, сказал однажды: «Есть один материал, который мне представляется абсолютно фантастическим — это стекло, оно как воздух».

И.К.: Мосс был участником выставки на Венецианском биеналле от Российского павильона. Был Хазанов ¹⁸ тогда и он. У Эрика — такой деконструктивизм, который, на мой взгляд, остался в XX веке; в этом направлении, например, Вольф Прикс ¹⁹ работает достаточно радикально. Но вообще мой любимый среди западных зодчих — это Петер Цумтор ²⁰ с его часовой брата Клауса и термами в Вальсе. И это как раз тот случай, когда архитектурный объект подан как часть природы.

А.К.: Как теоретик архитектуры, Вы можете нам засвидетельствовать, что самая постройка Комелина равна содержанию, то есть тому контенту, ради которого это всё затевалось?

И.К.: В моем представлении это такая инсталляция, которая вбирает в себя очень многое. Опять-таки, это как Иван Леонидов на фронте, в окопах, рисовал «Город Солнца», который вобрал в себя целый пласт его творчества. Это была абсолютная утопия, если угодно, мистический социализм.

А.К.: Вот, снова пересечение с Леонидовым...

И.К.: Да, кстати, я раньше не думала в связи с Толей о Леонидове. Леонидов планировал светлое будущее, где не будет войны, где будет литься потоком творчество...

А.К.: Где не надо убивать клеща...

И.К.: И никого вообще не убивать... И вот «Город Солнца» он рисовал в окопах, а потом делал

¹⁵

Иван Владиславович Жолтовский (1867–1959) — российский и советский архитектор.

¹⁶

Иван Ильич Леонидов (1902–1959) — советский архитектор.

¹⁷

Эрик Оуэн Мосс (род. 1943) — американский архитектор.

¹⁸

Михаил Давидович Хазанов (род. 1951) — советский российский архитектор.

¹⁹

Вольф Д. Прикс (род. 1942) — австрийский архитектор.

²⁰

Петер Цумтор (род. 1943) — швейцарский архитектор.

фантастически красивую живопись на фанерках. В этом утопическом Городе был летающий шар, золотой «Шар Счастья», который прилетал в разные места и делал людей счастливыми. Этот проект вообрал в себя все другие проекты Леонидова. Думаю, что Толин «Музей-Ангар» точно так же является обобщением множества его идей. Это безусловный арт-объект.

А.К.: А есть ли какие-то сходства с современной архитектурой, в смысле интеграции строения в природу? Вот мне на открытии сказала искусствовед Светлана Кавецкая, что это сочетание строения и наполнения в духе традиции органического дизайна, как у Тапио Вирккала^{2 1} и других.

И.К.: Ну в России это направление успешно развивают Александр Бродский^{2 2}, Тотан Кузембаев^{2 3}, к примеру...

А.К.: Но они их своим творимым внутри не наполняют же?

И.К.: Не скажите, вот Саша Бродский в селе Михайловском Московской области построил дом для наполнения вещами из своей прежней жизни и жизни своих родителей. Когда родители ушли, Саша должен был освободить квартиру; осталось огромное количество вещей, например, коллекция галстуков отца, которые в этой жизни уже не применимы, и тому подобное...

А.К.: То есть это как бы хранилище, которое стало арх-произведением?

И.К.: Да. И там не только вещи родителей, но и вещи самого Саши, какие-то его детские книжки, игрушки его детей, его проекты... Такое наполнение прошлой жизнью. Там ничего не отапливается, нет кухни, никакой бытовой привязки...

А.К.: И у Комелина здесь никакой бытовой привязки.

И.К.: А зачем ему, когда его жизнь реально происходит в этом безостановочном творческом процессе?

А.К.: Но при этом в его этом строении наличествует какая-то драматургия, христианская мистерия в идеальном смысле, когда ты — в чистом поле, над тобой — тяжелые, уже осенние облака, а к тебе приходят в гости хозяйские



▲▲▲
Рождество Христово

2 1

Тапио Вирккала (1915–1985) — финский дизайнер и скульптор.

2 2

Александр Саввич Бродский (род. 1955) — советский и российский архитектор, художник.

2 3

Тотан Кузембаев (род. 1953) — советский и российский архитектор.

лошади и коровы, пасущиеся неподалеку... Словом, совершенно рождественский сюжет!

И.К.: Ну, драматургия была у него в каждой выставке, вспомним «Семь смертных грехов» или «Головы» тех исторических и литературных персонажей, которые свои головы потеряли, включая Паука из «Мухи-Цокотухи»... И всё кончается разрезанным пополам Арбузом.

А.К.: И тут у меня такой технический вопрос специалисту. Мой любимый музей — Пергамон²⁴, и однажды я всё же поднялась до самого Алтаря, а вот обратно спуститься без сопровождения не смогла. Может ли быть, что древние рассчитывали точное количество ступеней, чтобы привести человека в транс?

И.К.: Это вопрос к Ивану Владиславовичу Жолтовскому: вот он искал ответ на него при помощи золотого сечения и логарифмической линейки. Мне кажется, что ответ знают люди, которые не думают и не считают. Я думаю, что нет заданного количества ступенек, а есть контекст, и зодчие древности и современности в него должны вписаться. Чем грешит современная архитектура, начиная с XX века? «Мы победим природу!» Вот и получилось то, что получилось... За редкими исключениями. Тот же Иван Леонидов, невзирая на всю свою революционность, не боролся с природой.

А.К.: Вспомним Осипа Мандельштама: «Природа тот же Рим, и отразилась в нем»... И у Комелина там, в экспозиции, помните? — «Ромул и Рем».

Вспомним, что первые христианские базилики были очень простыми и, кстати, весьма вытянутыми, как в Равенне или в Трире. У Комелина всё становится чуточку и храмом, и Римом...

И.К.: Потому что это пространство, наполненное духовной составляющей. Я была в этом музее, когда не было ни одного экспоната внутри. Это строение трудно напрямую сравнить с храмом из-за длины, но его можно сравнить с поездом. Кстати, я видела плавучий храм-баржу похожих пропорций на Волге, такое народное творчество православных энтузиастов.

24

Пергамский музей — музей поздней античной живописи и скульптуры. Строился в первую очередь для экспонирования Пергамского алтаря. Основан в 1901 году в Берлине.

26

Ханс Холляйн (1934–2014) — австрийский архитектор и дизайнер.

25

«Красный вагон» — инсталляция Ильи и Эмили Кабаковых. Имеет 2 версии: 1991 г. (музей г. Висбадена, Германия) и 2008 г. (Эрмитаж, Санкт-Петербург).

27

Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969) — немецкий архитектор-модернист.

А.К.: Между прочим, «Красный вагон» Кабаковых...²⁵

И.К.: Ну допустим, да. Но тут эти окна в природу, эти косые лучи солнца... Как-то Толя угадал с этими световыми отверстиями, с этой приподнятой центральной частью, в которой циркулирует особая мощная энергия. Я не так уж чувствительна к этим вещам, но это ощущается кожей, и может — в том числе потому, что он строил всё своими руками.

Знаете, в свое время Ханс Холляйн²⁶ мне рассказывал о своем учителе Мисе ван дер Роэ²⁷, у которого спросил, что самое трудное в архитектуре. И Мис ему ответил: «Построить храм — и построить пивнушку». Потому что как создать эту духовную атмосферу в храме? Научить этому невозможно! И как создать атмосферу душевности в пивнушке? Это дано — или не дано!

Я думаю, что и долг, и мечта самого настоящего архитектора — решать общечеловеческие проблемы. За что вообще отвечает наша профессия, по большому счету? Архитектор отвечает за организацию жизни на земле. А Комелин налаживает связь с небесами.

Внутри Музея-Ангара



③ АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН:
Я СЧАСТЛИВО ИЗБЕЖАЛ
ВСЯЧЕСКИХ «ИЗМОВ»

АННА КУЗНЕЦОВА: Анатолий Фёдорович, не могу не отметить, как мне приятно Ваше приглашение на воскресный обед с тремя закопченными рыбами. Которые, конечно же, рождают два сюжета... Сакральный будет следующим, а сейчас — профаный: Вы в одном интервью рассказывали о своей первой рыбалке в три года и как раз о трех пойманных тогда рыбах...

АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН: Да. Не помню, кто мне дал эту удочку, на которой вместо лески была черная нитка, а поплавков был из коры. Зато очень хорошо помню, как поймал трех пескарей.



▲ Парный портрет
Памятник Марианне Осиповой ▼

АННА: Что Вы с ними сделали?

АНАТОЛИЙ: Наверное, отдал тому хозяину удочки. Но меня сразу захватил этот процесс, и я постепенно увлекся рыбалкой.

АННА: И мы видим, что страсть к рыбалке продолжается...

АНАТОЛИЙ: Рыбу, которую мы сейчас едим, мне принесли друзья, и я ее только закоптил. А страсть к рыбалке продержалась долго, с перерывами на учебу в Пензе и работу в Барнауле. А когда приехал жить в Тарусу в 1981 году, женившись на Ирине Старженецкой, то рыбалка возобновилась. Но закончилась навсегда в 2004 году.

АННА: А как закончилось и почему?

АНАТОЛИЙ: Закончилось моими инфарктами, и после этого я стал на сторону рыбы, а не рыбаков.

АННА: То есть это болезнь решила?

АНАТОЛИЙ: Да, решила борьба за жизнь. И я переметнулся в другую сторону, на сторону жизни.

АННА: Как часто у Вас появлялась рыба как изображение?

АНАТОЛИЙ: Очень мало. Пожалуй, только однажды. У меня есть трехчастная работа большого размера — «Пароход, Самолет и Рыба». И больше я рыбу не изображал.

АННА: Этот триптих был сделан уже после Вашего экзистенциального переворота?

АНАТОЛИЙ: Да, это, наверно, 2010 год... Триптих был отобран для моей персональной выставки в Третьяковке, но в итоге не вошел в экспозицию.



АННА: Вернусь снова к нашей трапезе. Конечно же, это и евангельское чудо умножения рыб и хлебов... Не было ли на этот сюжет у Вас произведений?

АНАТОЛИЙ: Не помню такого. Скульптура — она ведь очень ограничена в выборе сюжетов.

АННА: Я имею в виду Ваши храмовые работы. Не было ли какого-то специального заказа на изображение этого евангельского чуда?

АНАТОЛИЙ: Да там всё — чудеса! А конкретно не могу сказать. Хотя, если говорить о примерах, то я считаю самым удачным по пластике решения Сретение Господне, но не в храме, а на памятнике Марианне Осиповой на Старом кладбище в Тарусе.

АННА: Блаженный Иероним Стридонский так толкует историю умножения рыб и хлебов: «...таким образом преломляется и закон вместе с пророками, разделяется на куски, и в среду их вносятся тайны [...] и в своем прежнем состоянии не могший напитать людей — по разделении на части напитывает множество». Во время чтения у меня родилась какая-то аллегория работы скульптора, перед которым стоит доступная одному ему громада, и он ее «преломляет» и делает доступной для восприятия людей... Что Вы про это думаете?

АНАТОЛИЙ: Именно так и думаю!

АННА: Тогда можно привести какие-то примеры из жизни, когда Вы столкнулись с особой задачей перед каким-то блоком, какой-то громадой материала, и думали, что с ним делать?

АНАТОЛИЙ: Нет, у меня такого не было. У меня, наоборот, сперва появляется тема, а потом я ищу эти блоки. Так, чтобы сидеть и ломать голову, что бы такое сделать, — это было разве что в студенческие времена. И потом, я мыслю не столько словами, сколько некими ассоциациями. В словесной форме мне очень трудно что-то выразить.

АННА: В контексте разговора об условной «громаде» хотела бы привести пример Вашей работы над надгробием тоже страстному рыбаку и тоже тарусянину, художнику Эдуарду Штейнбергу^{2 8}. Это был Ваш первый опыт работы над посмертным камнем — и к тому же действительно в виде громады материала?

АНАТОЛИЙ: Я сам заказывал такой кусок камня,

именно размера 1 м × 1 м × 1 м, там даже больше — метр и один сантиметр. Идея его пришла очень быстро, буквально на второй день после предложения вдовы художника, Гали Маневич. Я просто увидел, что это должен быть куб, и по-другому в случае Эдика Штейнберга даже не представлял.

АННА: У Вас была параллель с деревянным кубом Суэтина, одна из сторон которого была выкрашена черным? Это был первый памятник его учителю Казимиру Малевичу в подмосковной Немчиновке.

АНАТОЛИЙ: Нет, я не знал про этот памятник. Я видел вариант из бетона в Немчиновке, был на его открытии, но его не подразумевал.

АННА: То есть Вы хотите сказать, что памятник Штейнбергу — это совсем не реплика памятника любимому им Малевичу?

АНАТОЛИЙ: Нет! Галя Маневич выразила волю Эдика, что это должен быть черный камень и крест. И я сразу представил такой куб и сверху — плоский крест, потому что это традиционное русское надгробие. Вот, к примеру, возле Воскресенской церкви в Тарусе лежат камни надгробные, где имена усопших написаны по периметру, на боковых гранях, а сверху — крест с Голгофой. Но, кстати, я уже потом это сообразил, а решение камня Эдику пришло интуитивно.

АННА: Всё это удивительно, потому что сейчас доступ к памятнику Малевичу почти закрыт из-за интенсивной застройки этой местности. И в результате Ваш куб невольно получился памятником и Эдику Штейнбергу, и Казимиру Малевичу.

АНАТОЛИЙ: Я работы Эдика хорошо себе представлял, в том числе его диалог с Малевичем, но результат получился на чистой интуиции. Был еще вариант вначале, как это теперь и выглядит, — сделать камень опоясанным арматурой. Но тогда я его отменил, решил, что это будет в ущерб. А потом природа так распорядилась, что камень оказался более хрупким, чем я думал, и стал давать трещины. Поэтому я в итоге сделал эти два металлических обруча.

АННА: А чем Вы руководствовались, когда придумывали этот вариант вначале?

АНАТОЛИЙ: Ну, это как бы судьба художника...

АННА: Стесненность его?

^{2 8} Эдуард Штейнберг (1937–2012) — представитель второй волны русского авангарда. Скончался в Париже, погребен в Тарусе.

АНАТОЛИЙ: Да, в принципе, ведь каждый человек живет в небезоблачных условиях. У нас у всех есть своего рода пути.

АННА: То есть это у Вас своего рода микеланджеловский раб получается? Я знаю, что Вы не любите Микеланджело, но специально провоцирую!

АНАТОЛИЙ: Нет, Микеланджело я люблю, и его незаконченные работы воспринимаю очень серьезно; например, в Пушкинском музее есть слепок «Снятия с Креста», где Спаситель изображен в полный рост, на согнутых ногах...

АННА: Это копия Пьеты Ронданини²⁹, подлинник находится в Милане и считается последним произведением Микеланджело.

АНАТОЛИЙ: Как это сделано по пластике! Это просто шедевр. А если бы он закончил, то была бы «картинка» — то есть узнаваемость, достоверность, и пластика в ней растворяется... Узнаваемость образа снижает его глубину. И потому, я не выношу гладкий мрамор, шлифованный и полированный.

АННА: Микеланджело ведь тоже был архитектором. Видите, я уже говорю «тоже», подразумевая Ваш архитектурный проект Музея-Ангара в Ладыжино под Тарусой... Я показывала фотографии этого строения нескольким профессиональным архитекторам — и они не могли поверить, что Вы не из их цеха. Вы уже сталкивались с таким мнением?

АНАТОЛИЙ: А как же! Приезжали и говорили: «Ни один архитектор так не сделает!» Но я не понял, была ли это похвала или ирония. Но мой принцип архитектуры: лишь бы не упало. Этим я и руководствовался.

АННА: Хочу спросить Вас о независимости художника. И вспоминаю тут строки Цветаевой, под сенью которой мы в Тарусе находимся, о ее непринадлежности какому-либо цеху. Ваше развитие в скульптуре было совершенно не тривиальным для того поколения, к которому Вы принадлежите...

АНАТОЛИЙ: Я не очень юный персонаж, и по прошествии лет и какого-то опыта я вижу теперь, что я счастливо избежал всяческих «измов» и нашел главное, чем мог бы заниматься. Это — человек. Для меня история человека, сущность его заслуживает внимания как художника.



▲ Изгнание из рая

АННА: Вы можете привести пример работы, которая для человека, мало знакомого с Вашим творчеством, явилась бы воплощением этой идеи о человеке? У Вас уже были Адам и Ева на выставке в 2021 году в пространстве московской галереи Нико.

АНАТОЛИЙ: Сейчас у меня есть уже три варианта Каина и Авеля. Я на этом остановился. И даже не знаю, что можно дальше делать...

АННА: То есть Человек для Вас сейчас — это Каин и Абель?

АНАТОЛИЙ: Да, сейчас это так. Я ничего не придумываю, мотивы сами приходят из жизни.

АННА: А в какой момент у Вас эти великие сюжеты стали выполняться, как Вы это называете, в «несерьезных» материалах, то есть утеплители, пеноблоке, трубах для сантехники и тому подобном? Когда произошла эта точка смещения от каноничных камня, дерева, металла в сторону ассортимента строительной ярмарки?

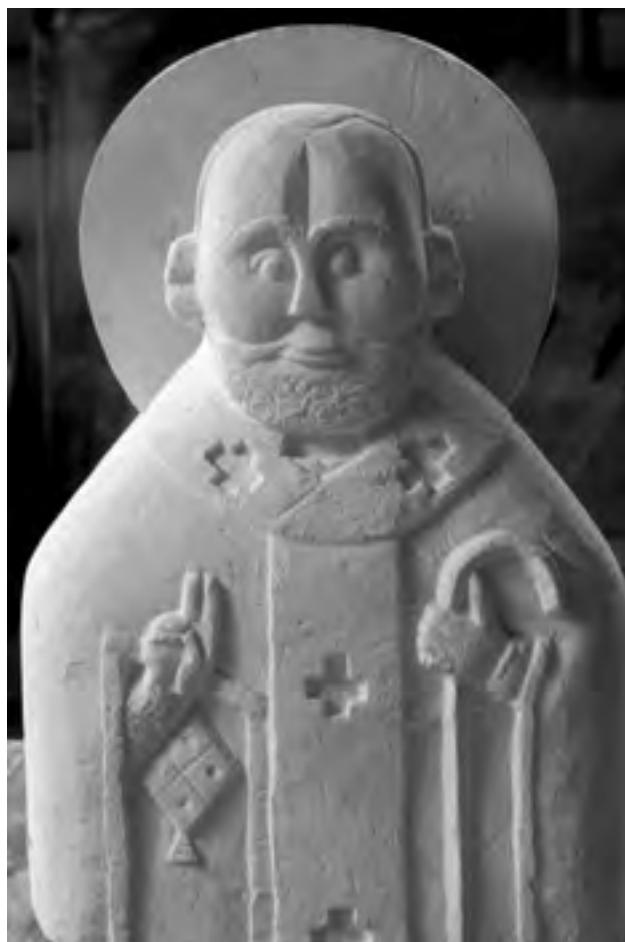
АНАТОЛИЙ: Само собой произошло. Во-первых, такой материал — легкий, и его может быть много...

АННА: Вы хотите сказать, что это решение было продиктовано практическими нуждами? Или же оно идеологично?

АНАТОЛИЙ: Я думаю, и то, и другое вместе. Я в принципе не могу отделить «серьезный» материал от «несерьезного». Так же и с темами, которые я беру для воплощения. Главное, что в них нет претензии на работу «на века».



▲
Души праведных
в руке Божией



▼
Святитель
Николай Чудотворец



►
Евхаристия.
Рабочий процесс

АННА: Интересно, что когда Вы перешли на этот «несерьезный» материал, то были уже автором большого количества храмовых образов в виде иконостасов из известняка, поклонных крестов из дерева и камня, рельефов... И как эта колоссальная работа для Церкви «допустила» этот внезапный скачок из горнего в дольнее в виде пеноплекса и прочего? В творческое самоумаление, назовем это так...

АНАТОЛИЙ: Но мы же в этих двух мирах и живем — и здесь, и там... И потому другого объяснения быть не может.

АННА: Хочу поведать читателю историю с блаженной Валентиной Минской. Ее образ, выполненный Вами в 2015 году, меня настолько удивил, что я сделала работу на прозрачной ткани, изобразившую ангела, который придерживал крыльями лежащую блаженную. Только через несколько дней я смогла посмотреть информацию о святой, и узнала о видении паломника в доме блаженной, когда явился ангел и перевернул Валентину, чтобы избежать пролежней ❸❹... Вы ощущаете воздействие на других Ваших образов, их духовной достоверности?



▲ Блаженная Валентина Минская

АНАТОЛИЙ: Нет, всё равно есть неуверенность, да и я про это специально не думаю. Если бы я так подумал, испугался бы это делать, наверное. Почувствовал бы ответственность, которую я, конечно, чувствую и так, но не с той точки зрения, что я такой замечательный. Вообще мои работы воспринимаются довольно небольшим кругом людей...

АННА: Эту ответственность можно назвать смирением в христианском значении этого слова?

АНАТОЛИЙ: Я вообще стараюсь не думать. Иногда, например, замечаю, что, слушая по-настоящему умные речи другого человека, начинаю понимать, что я точно так же думаю, но словами это про себя не говорю. Работаю, скорее всего, на чистой интуиции. А в словесную форму облечь процесс не получается.

АННА: Вы недавно собирались фотографировать распаханную землю вокруг Вашего Музея-Ангара. А помните происхождение слова «смирение»? «Humilitas» на латыни происходит от слова «hitus», то есть почва. И буквально это слово означает «низкое положение, малолетность»...

АНАТОЛИЙ: Художник всегда надеется на большее, а получается — меньшее. В этом вся проблема художника!

АННА: Вот Вы делаете «Воскрешение Лазаря» для праздничного чина, причем не единожды. А следом создаете свободную версию этого сюжета. И я, как зритель, не могу решить, какое из этих исполнений «работает» больше, доносит до нас объемнее это евангельское чудо.

АНАТОЛИЙ: «Воскрешение Лазаря» как скульптура выставлялось несколько раз: и в «Руине» Музея архитектуры им. Щусева в Москве, и на других персональных выставках в Третьяковке или Академии художеств. Но версии все немного разные...

АННА: Вы извне, как зритель, чему бы отдали свой голос — храмовой или светской интерпретации Вами чуда Воскрешения?

АНАТОЛИЙ: Пожалуй, обеим версиям.

АННА: В Вашем музее в Ладыжино будет представлен «Лазарь»? И какие вообще вещи там будут?

❸❹

Блаженная Валентина (Сулковская; 1888–1966) — святая Белорусской Православной Церкви. Долгие годы провела в лежачем состоянии из-за тяжелой болезни почек.

АНАТОЛИЙ: Вектор экспозиции — это драма. Там все предметы имеют отношение к этому явлению.

АННА: Для меня кульминацией Вашего проекта явился момент, когда к Вам в музей стали заглядывать животные, проживающие на ближней ферме Исмаила Ахметова. Этот эпизод напомнил об одном из праздничных рельефов Рождества Христова, где Младенец Иисус лежит между двух диагоналей — волхвов и животных в хлеву. Когда я приходила в еще не достроенное сооружение, то всегда чувствовала незримое присутствие этой тайны — рождения Божественного Младенца. И когда пришли лошади, овцы и коровы и анимировали собой этот Ваш рельеф, для меня это не было сюрпризом. Сколько насчитывается теперь Ваших интерпретаций Рождества?

АНАТОЛИЙ: Существует четыре иконостаса с праздничным чином. А еще есть маленький сюжет Рождества в крестильне собора апостолов Петра и Павла в Тарусе и на Троекуровском кладбище в Москве, на поклонном кресте.



▲
Рождество Христово.
Крестильня собора
апостолов Петра и Павла
в Тарусе

▼
Рождество Христово.
Поклонный крест
на Троекуровском
кладбище. Деталь



АННА: Ваше воплощение тварного мира, элементов природы, земли — вся эта «мистическая экология», как я это называю, — отражает остро-насушную проблему, даже невзирая на то, что Вы используете порой неэкологичные материалы. Последнее Вас не беспокоит?

АНАТОЛИЙ: Меня беспокоит, справлюсь я или нет с пришедшей ко мне идеей в ее воплощении. А уж бронза это, или камень, или утеплитель — разницы нет. Моя главная задача — мир не засорять.

АННА: Не засорять ложными образами или количеством созданного?

АНАТОЛИЙ: Ложными образами.

АННА: То, что Ваш павильон-ангар получился внедренным в природу, было Вашей мечтой? Как вообще он образовался?

АНАТОЛИЙ: Идея была у меня давно. И это была скорее вынужденная мечта — построить нечто подобное и перевезти сюда наиболее для меня ценные работы из мастерской. Потому что там я их не вижу, они все в разобранном виде лежат, заваленные друг другом по углам. И мечта была именно в этом смысле, потому что я жил и работал, а работы самой и не видел. В 2022 году Исмаил Ахметов показал мне это поле и сказал: «Пожалуйста, строй!» Я и мечтать не мог, что это будет вдали от суеты населенных пунктов, от всего....

АННА: Что у Вас будет вокруг разнообразие тварного мира — от коров до комаров...

АНАТОЛИЙ: Да, так получилось. И невероятное количество неба.

АННА: Вспоминаю Книгу Иова, в которой наиболее из всех библейских книг выражен гимн Творению. Имею в виду ответ Господа Иову в главах 38-42. К примеру, стих «Твоею ли мудростью летает ястреб и направляет крылья свои на полдень?» (Иов 39:28). Вы сказали о человеке в центре Вашего искусства, а мне вот видится, что Ваши работы — это гимн всему Творению, самому началу Книги Бытия. Вы упоминали, что после тяжелой болезни, которая, по сути, есть тоже «мучение Иова», стали сострадать тварному миру...

АНАТОЛИЙ: Могу рассказать о случае, который был уже много лет назад, — о любви к маленьким существам. Ехал я на велосипеде в жаркую погоду, когда солнце уже припекало, а на обочине вижу — большая лягушка сидит... Думаю: наверное, она хочет дорогу перейти. Я слез с велосипеда и стал ее на ту сторону дороги переправлять.

А она как-то не очень торопилась: я ее сзади ногой тихонько пододвину, и она делает шаг... В общем, так мы долго переправлялись, машины нас объезжали. Переправив, я решил, что она перегрелась, и накрыл ее лопухом. Потом рассказал знакомому, а он засмеялся и говорит: «А она туда разве хотела переходить?»

АННА: Наш общий друг, Марина Арсеньевна Тарковская, которой 3 октября сего года исполнилось бы 90 лет, рассказывала мне, что ее отец, Арсений Александрович, делал то же самое в Переделкино, спасая с дороги дождевых червей, лягушек и прочих земных обитателей. Это присуще большим личностям, чем бы они не занимались в жизни, — думать о маленьком существе. А у меня есть еще несерьезный вопрос из знаменитого опросника Пруста, который я немножко изменила: с кем из великих Вы хотели бы разделить праздник Рождества? Видите, мы начали с темы еды, и ею же завершаем.

АНАТОЛИЙ: Я даже и не знаю, такой сложный вопрос...

АННА: Но я задаю этот вопрос автору, который сделал в том числе скульптурные портреты Баха и Бетховена, каждый из которых украсил бы их родные города, между прочим... Может, когда-нибудь это станет возможным, во всяком случае, я об этом мечтаю. Кстати, Вы знаете, что могила Баха не сохранилась, так как церковь в Лейпциге, где он руководил хором и был погребен, пострадала от бомбардировок в 1944 году❸❶? Вы в Вашем портрете Баха выразили это исчезновение, там есть один камень, который как бы совершает диверсию по отношению к другим.

АНАТОЛИЙ: Нет, я не знал этого. Я начал делать Баха примерно 15 лет назад, и он всё время менялся, и меняется до сих пор. На следующий год я планирую поставить его в окончательном виде в арх-резиденции «Ключи».

АННА: О, там тогда можно устраивать и концерты. И всё же, Вы бы пригласили обоих композиторов к Вам с Ириной на Рождество?

АНАТОЛИЙ: Пригласил бы.

АННА: А еще кого-то, может, из художников?

АНАТОЛИЙ: Ван Гог.



▲ Бетховен

▼ Бах







IV



ИНТЕРВЬЮ

**РУССКИЙ СТИЛЬ —
ЭТО НЕ ТОЛЬКО
ЗНАКОМЫЕ
ФОРМЫ**

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ

Беседовала Екатерина Петрова, искусствовед

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ — РУКОВОДИТЕЛЬ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ДИЗАЙН СРЕДЫ»
В ШКОЛЕ ДИЗАЙНА НИУ ВШЭ. ИСКУССТВОВЕД,
ИСТОРИК АРХИТЕКТУРЫ, ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ
«ПРОСВЕТИТЕЛЬ» (2016)



ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВА: Сергей Юрьевич, как и когда Вы обратились к теории архитектуры и теме сакрального в ней? Кто-то воспитывается в христианской семье, кто-то уже в зрелом возрасте начинает интересоваться «духовными» вопросами, а кто-то работает с этими темами просто потому, что это соответствует конъюнктуре.

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ: Как ни странно, даже во времена моей «советской» молодости «духовные поиски» периодически становились востребованными, особенно в молодежной среде. Некоторые мои ровесники, например, становились хиппи, интересовались, насколько это было тогда возможно, индуизмом и буддизмом, а потом постепенно приходили к православию, тогда гонимому советской властью. В те времена это был еще и протест, акт преодоления идеологических запретов, риск комсомольским билетом и, следовательно, возможностью поступить в вуз. Я заинтересовался искусством в четырнадцать лет (1974), и так сложилось, что пришел в Клуб юных искусствоведов при ГМИИ им. А.С. Пушкина, где прекрасные преподаватели — сотрудники музея — учили нас видеть и чувствовать живопись, графику и скульптуру. Перед поступлением в вуз (на отделение истории и теории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова) я еще сомневался в верности выбора, так как очень любил технику, мечтал также конструировать автомобили. И когда я всё-таки выбрал искусствоведение, то оказалось, что на первом курсе введение в специальность у нас читал замечательный профессор Виктор Николаевич Гращенко. Он очень много рассказывал в том числе про архитектуру, учил ее понимать и любить. Я увидел, как строится ордер, насколько он логичен и технологичен, и это меня очень увлекло. Я понял, что существует сфера, где благополучно соединяются техника и искусство: это архитектура. И с тех пор, когда я готовился к каждому экзамену, я прежде всего изучал зодчество. Затем под руководством

Владимира Рувимовича Аронова я написал диплом о современном западном музее и о его иконографии (то есть, каким образом здание музея демонстрирует, что является именно музеем, а не, к примеру, заводом). Потом, заметив мой интерес, еще один преподаватель, молодой тогда теоретик архитектуры Юрий Павлович Волчок, привел меня в Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры (ныне НИИТИАГ), где я проработал около десяти лет. Параллельно мне довелось побыть заведующим отделом журнала для художников «Творчество». Там тоже пришлось вплотную заняться темой сакрального — в искусстве вообще и в православной иконописи в частности. Один из тематических номеров (1991, №1) по моему настоянию был посвящен современным иконописцам. Например, туда включили интервью архимандрита Зинона искусствоведу Олегу Игоревичу Генисаретскому, рассказывалось о монахине Иулиании (Соколовой). Подобные тематические номера не очень нравились коллективу, и я ушел из журнала, а позже, в те непростые времена, и из института — в бизнес, связанный с антиквариатом. Но можно сказать, что именно тогда произошло мое первое сознательное соприкосновение с сакральным искусством.

Е.П.: А как же тогда появилась Ваша книга?

С.К.: Спустя примерно пару десятилетий я понял, что не могу без архитектуры. И начал понемногу писать — ту самую книгу. Замысел был — показать людям, за что полюбили мир архитектуры те, кто научился ее понимать. Одна из глав была посвящена сакральному в архитектуре и храму как таковому: я понял, что надо разобраться в этой теме, что без нее работа не получится.

Тему храма я рассматривал прежде всего с точки зрения авраамических религий: что такое скиния Моисеева, храм Соломона, христианский храм, мечеть, синагога и так далее. Я очень серьезно погрузился в эту тему и начал понимать, что на какие-то устоявшиеся понятия смотрю совершенно по-другому, чем это обычно принято. Например, в русских шатровых храмах, в том же храме Вознесения в Коломенском (1528–1532), я вижу скинию Моисееву как источник образа и смыслового содержания. От этого, разумеется, храм не становится иудейским, он остается христианским.

СКИНИЯ И ПОНЯТИЕ САКРАЛЬНОГО

Е.П.: А откуда в храме мог появиться этот образ?

С.К.: Он воспроизводит скинию, потому что заказчику и архитектору важно было показать непосредственное присутствие Бога в тварном мире

Храм Вознесения
в Коломенском



(то, что у иудеев называется «шхина» или «шехина»). Согласно Библии, это впервые произошло тогда, когда Моисей собрал мобильный храм по образцу, показанному ему на горе Синай. Исследователи предполагают, что у Великого Князя Василия III были особые причины обратиться к данной теме (те же, что и подвигли его с супругой Еленой Глинской отправиться в долгое паломничество с молитвами о чадородии). Очень вероятно, что именно ради этого и были выбраны такие необычные формы для строительства храма и даже был специально приглашен из Тосканы итальянец Пьетро Анибале (Петрок Малой).

Е.П.: То, что Вы рассказываете, очень интересно и понятно теоретикам архитектуры. Но часто на изучение этих особенностей и нюансов нет времени непосредственно у церковных архитекторов и самих заказчиков — священнослужителей. За привычными формами упускается их смысловая нагрузка, взгляд на историю развития христианского храма как на единый процесс, берущий начало в Ветхом Завете, иудейском храме и даже в античном зодчестве.

С.К.: Да, здесь получается некоторое недопонимание между участниками. Кстати, сейчас форма шатрового храма очень популярна в Русской Православной Церкви. Здание выглядит высоким, строгим и стройным, находится в церковной православной традиции, при этом оно бесстолпное и потому вместительное. О том, что в его формах проглядывает скиния Моисеева, заказчик не задумывается. Зато в обыденном смысле церковь получается удобной, красивой и функциональной. Мы же, как искусствоведы и теоретики архитектуры, рассматриваем эти вопросы еще и с научной точки зрения. Я увлечен именно расшифровкой архитектурной программы. Например, сейчас я занимаюсь Золотой (Средней) палатой

Московского Кремля, к сожалению, разобранный при строительстве Большого Кремлевского дворца по проекту Константина Тона. Там находились великолепные и загадочные фрески, созданные по заказу Ивана Грозного и дошедшие до нас только в описаниях. Мы знаем о ней благодаря двум документам: «Розыску или списку о хулных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062» (1554), когда отважный дьяк потребовал объяснения необычных и неканоничных, как он считал, изображений на этих росписях, за что его отлучили от Причастия на три года (но разъяснение программы было тогда получено и письменно зафиксировано); и из подробного описания фресок, произведенного по указу Царя Алексея Михайловича знаменитым иконописцем Симоном Ушаковым уже в следующем столетии.

В верхней части, на своде, помимо Богородицы с Младенцем и Спаса Эммануила были изображены солнце, луна, полуобнаженная лежащая фигура (видимо, символ зари), даже зайцы и змеи... По сути, это был настоящий ренессансный подход, идея описать «конституцию» — физическое историческое и духовное строение мира, хотя официально Царь и государство противопоставляли себя Западу. И духовное в этом мироустройстве было главным, центральным элементом. Заказчикам подобных росписей важно было понять, как именно божественное приходит в тварный мир, в мир плоти.

Е.П.: Очевидно, что заказчик подобной программы был очень образован, и для него все эти вопросы мироустройства были актуальны и важны...

С.К.: Это правда. Что такое Троица? Как получается, что у Бога есть Сын, родившийся, но существующий предвечно? Самому Ивану Васильевичу и его современникам (и их последователям вплоть до второй трети XIX века) все эти вопросы были очень важны: знание верных ответов на них обеспечивало жизнь вечную. К тому же Иван Грозный, как и многие, кто придерживался тогда византийского летоисчисления, допускал, что вполне может стать живым свидетелем конца времен. Апокалипсиса ждали в 1492 году (лето 7000 от сотворения мира), а потом и семилетие между 7070 и 7077 годами тоже считали опасным, так как Бог создал землю за шесть дней, на седьмой отдыхал, и, соответственно тема «восьмого дня» и восьмого тысячелетия многим представлялась связанной с концом света.

Е.П.: Всё это довольно необычно слышать. До сих пор многими считается, что до эпохи Петра I наши аристократия и общество в целом были необразованными, что им далеко было до «продвинутого» Запада...

С.К.: Да, сложно сказать, откуда пошел этот миф. Уже в XII веке на Руси, помимо знаменитого (и вызывающего бесконечные споры о его происхождении) «Слова о полку Игореве», был создан обширный корпус литературных произведений, например, захватывающее повествование (сценарий к роуд-муви, практически) «Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли». Впрочем, в ту эпоху выдающиеся литературные памятники появляются вообще у многих народов. И уж тем более, когда речь идет о XVI веке, удивляться развитой интеллектуальной деятельности вообще странно. К примеру, не прекращаются разговоры о якобы исчезнувшей библиотеке Ивана Грозного. Нам неизвестно, пропала она или нет в каких-то таинственных подземельях, но не стоит думать, что она была едва ли не единственной в государстве. Домашнее собрание книг тогда — обычное дело. У попа Сильвестра была библиотека, у митрополита Макария тоже. Наверное, и у многих других, просто сведения об этом не попали в летописи. В Россию приезжали гости с Запада и привозили книги.

Е.П.: Давайте поговорим о термине «сакральное». Как Вы его понимаете?

С.К.: Для нас, людей авраамической традиции (иудеев, христиан и мусульман) главный источник знаний о сакральном — это Библия, которая многие аспекты данной проблемы описывает совершенно четко (и потом они уже развиваются в отдельных традициях — иудейских, христианских и так далее). С религиозной точки зрения существует нематериальная вселенная, наполненная высшими существами: ангелами, херувимами, серафимами — об этом можно почитать у Псевдо-Дионисия Ареопагита. Там же обитает Бог. И существует тварный мир, созданный Им. Соответственно, то, что в нашем тварном мире становится сакральным — следствие присутствия снизошедшего к нам трансцендентного. Первый случай строительства сакрального сооружения подробно описан в Библии: это скиния Моисеева.

И сказал Господь Моисею, говоря: скажи сынам Израилевым, чтобы они сделали Мне приношения; от всякого человека, у которого будет усердие, принимайте приношения Мне.

[...]

И устроят они Мне святилище, и буду обитать посреди их; всё [сделайте], как Я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее; так и сделайте.

[...]

Скинию же сделай из десяти покрывал крученого виссона и из голубой, пурпуровой и червленой шерсти, и херувимов сделай на них искусною работою; длина каждого покрывала двадцать восемь локтей, а ширина каждого покрывала четыре локтя: мера одна всем покрывалам.

Пять покрывал пусть будут соединены одно с другим, и другие пять покрывал соединены одно с другим.

Сделай [к ним] петли голубого цвета на краю первого покрывала, в конце соединяющего обе половины; так сделай и на краю последнего покрывала, соединяющего обе половины; пятьдесят петель сделай у одного покрывала и пятьдесят петель сделай на краю покрывала, которое соединяется с другим; петли должны соответствовать одна другой; и сделай пятьдесят крючков золотых и крючками соедини покрывала одно с другим, и будет скиния одно целое. И сделай покрывала на козьей шерсти, чтобы покрывать скинию; одиннадцать покрывал сделай таких; длина одного покрывала тридцать локтей, а ширина четыре локтя; это одно покрывало: одиннадцати покрывалам одна мера.

И соедини пять покрывал особо и шесть покрывал особо; шестое покрывало сделай двойное с передней стороны скинии.

Сделай пятьдесят петель на краю крайнего покрывала, для соединения его с другим, и пятьдесят петель [сделай] на краю другого покрывала, для соединения с ним; сделай пятьдесят крючков медных, и вложи крючки в петли, и соедини покров, чтобы он составлял одно.

А излишек, остающийся от покрывал скиний, — половина излишнего покрывала пусть будет свешена на задней стороне скинии; а излишек от длины покрывал скинии, на локоть с одной и на локоть с другой стороны, пусть будет свешен по бокам скинии с той и с другой стороны, для покрытия ее.

И сделай покрывашку для покрова из кож ба-раньих красных и еще покров верхний из кож синих.

И сделай брусья для скинии из дерева ситтим, чтобы они стояли: длиною в десять локтей [сделай] брус, и полтора локтя каждому брусу ширина; у каждого бруса по два шипа [на концах], один против другого: так сделай у всех брусьев скинии.

Так сделай брусья для скинии: двадцать брусьев для полуденной стороны к югу, и под двадцать брусьев сделай сорок серебряных подножий: два подножия под один брус для двух шипов его, и два подножия под другой брус для двух шипов его; и двадцать брусьев для другой стороны скинии к северу, и для них сорок подножий серебряных: два подножия [для двух шипов его] под один брус, и два подножия под другой брус [для двух шипов его]; для задней же стороны скинии к западу сделай шесть брусьев и два бруса сделай для углов скинии на заднюю сторону; они должны быть соединены внизу и соединены вверху к одному кольцу: так должно быть с ними обоими; для обоих углов пусть они будут; и так будет восемь брусьев, и для них серебряных подножий шестнадцать: два подножия под один брус, и два подножия под другой брус [для двух шипов его].

И сделай шести из дерева ситтим, пять [шестов] для брусьев одной стороны скинии, и пять шестов для брусьев другой стороны скинии, и пять шестов для брусьев задней стороны сзади скинии, к западу; а внутренний шест будет проходить по середине брусьев от одного конца до другого; брусья же обложи золотом, и кольца, для вложения шестов, сделай из золота, и шести обложи золотом.

И поставь скинию по образцу, который показан тебе на горе.

И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы; и повесь ее на четырех столбах из ситтим, обложенных золотом, с золотыми крючками, на четырех подножиях серебряных; и повесь завесу на крючках и внеси туда за завесу ковчег откровения; и будет завеса отделять вам святилище от Святого Святых.

И положи крышку на ковчег откровения во Святом Святых.

И поставь стол вне завесы и светильник против стола на стороне скинии к югу; стол же поставь на северной стороне [скинии].

И сделай завесу для входа в скинию из голубой и пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона узорчатой работы; и сделай для завесы пять столбов из ситтим и обложи их золотом; крючки к ним золотые; и вылей для них пять подножий медных.

И сделай жертвенник из дерева ситтим длиною пяти локтей и шириною пяти локтей, так чтобы он был четырёхугольный, и вышиною трех локтей.

И сделай роги на четырех углах его, так чтобы роги выходили из него; и обложи его медью.

Сделай к нему горшки для высыпания в них пепла, и лопатки, и чаши, и вилки, и угольники; все принадлежности сделай из меди.

Сделай к нему решетку, род сетки, из меди, и сделай на сетке, на четырех углах ее, четыре кольца медных; и положи ее по окраине жертвенника внизу, так чтобы сетка была до половины жертвенника.

И сделай шести для жертвенника, шести из дерева ситтим, и обложи их медью; и вкладывая шести его в кольца, так чтобы шести были по обоим бокам жертвенника, когда нести его.

Сделай его пустой внутри, дощатый: как показано тебе на горе, так пусть сделают [его].

Сделай двор скинии: с полуденной стороны к югу завесы для двора должны быть из крученого виссона, длиною во сто локтей по одной стороне; столбов для них двадцать, и подножий для них двадцать медных; крючки у столбов и связи на них из серебра.

Также и вдоль по северной стороне — завесы ста локтей длиною; столбов для них двадцать, и подножий для них двадцать медных; крючки у столбов и связи на них [и подножия их] из серебра.

В ширину же двора с западной стороны — завесы пятидесяти локтей; столбов для них десять, и подножий к ним десять.

И в ширину двора с передней стороны к востоку — [завесы] пятидесяти локтей; [столбов для них десять, и подножий для них десять].

К одной стороне — завесы в пятнадцать локтей [вышиною], столбов для них три, и подножий для них три; и к другой стороне — завесы в пятнадцать [локтей вышиною], столбов для них три, и подножий для них три.

А для ворот двора завеса в двадцать локтей [вышиною] из голубой и пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона узорчатой работы; столбов для нее четыре, и подножий к ним четыре.

Все столбы вокруг двора должны быть соединены связями из серебра; крючки у них из серебра, а подножия к ним из меди.

Длина двора сто локтей, а ширина по всему протяжению пятьдесят, высота пять локтей; завесы из крученого виссона, а подножия у столбов из меди.

Все принадлежности скинии для всякого употребления в ней, и все кольца ее, и все кольца двора — из меди.

И вели сынам Израилевым, чтобы они приносили тебе елей чистый, выбитый из маслин, для освещения, чтобы горел светильник во всякое время; в скинии собрания вне завесы, которая пред ковчегом откровения, будет зажигать его Аарон и сыновья его, от вечера до утра, пред лицом Господним. Это устав вечный для поколений их от сынов Израилевых.

Исх. 25: 1-2, 8-9; 26, 27

Обо всём рассказано максимально подробно, даже указаны мастера, призванные Моисеем (Веселил, сын Урии, сына Ора, из колена Иудина, и Аголиав, сын Ахисамахов, из колена Данова. Исх. 35: 30, 34). Помимо скинии показано сакрализованное пространство двора с чаном для омовений и жертвенником для всесожжения. Сама скиния (шатер) состояла из вертикальных столбов, составленных в стены, и покрыва над ними из слоев льна, шерсти и козьих шкур и представляла собой две части: Святилище и Святая Святых — условно, комнату за занавесом, куда заносится Ковчег Завета. То есть получается, что есть профанные просторы пустыни, огороженный двор, где приносятся жертвы, Святилище и высшее в сакральном отношении пространство — Святая Святых, куда никто не вправе зайти (в храме Соломона эквивалент ему — «давир»). Удивительно, что, несмотря на подробнейшее описание в Священном Писании, всё равно неясно, как на самом деле выглядела скиния. Есть много энтузиастов, которые пытаются сделать ее макет или другую визуализацию, но у них неизменно получается что-то вроде армейской палатки.

➤
Строительство
скинии.
Гравюра



Когда Моисей поставил скинию, созданную по божественному образцу, то появилось облако, ставшее знаком «шхины» («шехины»). Этот важнейший момент говорит о том, что Творцу по какой-то причине понадобилось проявить Свое присутствие в материальном мире, — и не в любом его месте, а именно в сакрализованном пространстве. Для нас это важно потому, что христиане символически переносят образ скинии на Богородицу (см. прп. Ефрема Сирина, прп. Иоанна Дамаскина) — через Ее чистое чрево воплощается Спаситель. Таким образом, Бог являет Себя в тварном мире и в доступном нашим чувствам образе через чистое в сакральном смысле пространство храма или чрева. Всё остальное, когда мы говорим о сакральном, следует из этого положения. Священные объекты становятся таковыми, как бы «вбирая» в себя сущности иных, духовных сфер.

ПРОБЛЕМЫ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ СЕГОДНЯ

Е.П.: А если говорить об этом на примере архитектуры? Архитектор, который строит храм, в идеале находится в сотворчестве с Богом. Но насколько зодчий может вмешиваться в уже привычные устоявшиеся формы? В современном российском православном зодчестве кажется, что если какой-то элемент привнесешь или убережешь, то что-то разрушится, но что именно — никто толком сказать не может, ведь нигде не написано и не сказано, что, например, нельзя использовать при возведении и благоустройстве храма алюминий или бетон. Веками складывалась схема (а, точнее, схемы) православного храма, люди туда приходят, молятся, совершается Евхаристия: значит ли это, что в схему нельзя вмешиваться? И где проходит линия, за которую нельзя заходить?

С.К.: Я думаю, что это не глобальная проблема, а историческая ловушка, в которой сегодня оказалась Русская Православная Церковь — просто в силу обстоятельств. Вот, например, в России случается, что под православные службы отдают католические храмы (просто потому, что прихожан-католиков в данном городе уже нет, как в Себеже, например). Православные клирики освящают базилику с планом в форме латинского креста, ставят свой престол, иногда высокий иконостас — и службы проходят, Таинства совершаются точно так же. То есть, казалось бы, форма, стиль — это не главное.

В то же время мы можем видеть и другое отношение именно к внешней стороне во всём, что связано с богослужебными практиками. Сегодня для многих прихожан очень важным оказалось принять «специально православный» внешний вид, даже немного стилизовать свою внешность перед

Храм Святой Троицы
в Себеже



походом в храм: женщинам — особым образом повязать платок, надеть длинную юбку, часто престижных брендов; мужчинам иной раз даже надеть косоворотку, отрастить бороду... То есть становится важным не только следовать запретам и правилам в том, что касается одежды, но именно стилизовать и облик, и поведение. Появляется ощущение, что если начать служить на современном русском языке, позволить женщинам ходить в церковь без платка, перейти на новый стиль в календаре, то что-то важное потеряется или разрушится. То есть православным в России сегодня важно не только участвовать в богослужении и Таинствах, но и оказаться в особенной среде и стать ее частью. В среде, где наблюдается действительное единство стиля — в визуальном оформлении, если можно так выразиться, в песнопениях, в обонятельных ощущениях и в особенном церковнославянском языке. Отказ от такой всеобщей стилизации под устоявшиеся традиции может сейчас привести к расколу, кого-то отвлечет от Церкви. Однако в этом кроется и опасность — полное неприятие новшества в творчестве архитекторов и иконописцев и, более того, неуважение к славным художественным достижениям наших предков, если они не укладываются в представления о «правильной» истории церковного искусства. Иногда эта ситуация приводит к довольно печальным последствиям. Например, когда великолепный классицистический Троицкий собор в Калуге современные художники расписывают под XVI или XVII века, а высокий иконостас устанавливается там, где его не должно быть с точки зрения стиля.

Также в слишком значительной части случаев новые храмы строятся по принципу «взять традиционные формы, но украсить насыщеннее и пышнее, чем в старину, сделать здание выше и стройнее, чем исторический прототип, чтобы добавить больше духовности». Не в обиду кому-то будет сказано, в итоге часто выходит безвкусица. И это в целом проблема, выход из которой не могут и не должны искать лишь архитекторы. Ее может решить только вся Церковь, совокупно миряне и клир.

Е.П.: Возможно, существующий церковный архитектурный язык сейчас просто понятнее нашим прихожанам, чем современный. В Европе, до того, как появились первые модернистские храмы, был пройден большой путь в несколько веков, в котором главными были внутренние изменения верующих, путь к пониманию Евхаристии как центру христианской жизни, к другому отношению к общине (литургическое возрождение). Это длинный путь, в том числе и в архитектуре. Как вы думаете, в Католической Церкви понимание сакрального иное?

С. К.: Принципиального другого понимания быть не может, потому что, как я уже сказал раньше, главный образец, «техзадание» храмового строительства было дано Моисею Творцом. В Католической Церкви же (и кажется, в некоторых восточнохристианских) немного другие задачи относительно создания определенного состояния у молящихся. Те же Рудольф Шварц, Ле Корбюзье, Кензо Танге или Марио Ботта создавали прежде всего пространство для молитвенного сосредоточения, иногда и для медитации в католическом понимании. Например, в их сакральных сооружениях часто можно встретить такую метафору, как светоносный крест, прорезанный в стене алтарной части или в перекрытиях, что особенно впечатляюще выглядит в сочетании с затененным пространством. Это в определенном смысле иллюстрация к теории божественного света Псевдо-Дионисия Ареопагита, в которой солнечный свет является символом божественного и интеллигибельного (умопостигаемого) света. Эти великие идеи буквально воплощаются с помощью архитектурных средств. И если вы нашу пожилую прихожанку, которая привыкла к аромату ладана, обильной позолоте, намоленным иконам, приведете в такой модернистский храм, то даже если там будет православный батюшка и церковь будет переосвящена, то она не поймет, куда попала, ей будет сложно там находиться и молиться. Как уже говорилось, ей также важна среда и то, что она часть

этой самой среды, в том числе в отношении стиля, пусть даже она и не мыслит в таких категориях.

СРЕДОВОЙ ПОДХОД И GESAMTKUNSTWERK

Когда я работал в ЦНИИТИА, в моде было выражение «средовой подход в архитектуре». Верующий приходит в храм, он чувствует себя частью этой среды, ему очень важно там оказаться. Это и аромат ладана, и намоленные иконы, свечи, пение. Можно сказать — *Gesamtkunstwerk*. Архитектор-модернист в поиске новых форм лишает этого ощущения верующих, поэтому он и не всегда находит понимание.

Одна моя знакомая построила храм на территории Морозовской больницы в память о двух ее маленьких детях, которых унесла болезнь. И попросила художницу Ирину Затуловскую расписать интерьер. Но потом эти фрески приказали сбить: хотя роспись была в рамках канона, лаконичной и совершенно замечательной в художественном отношении, она не соответствовала ожиданиям «простых верующих» и церковного начальства. Еще раз хотел бы повторить, что, оказавшись в этой ситуации, мы, архитекторы и искусствоведы, не можем ее решить. Но в целом, надеюсь, общество готово к каким-то церковным экспериментам. Хорошая архитектура предваряет общественный запрос и не является его прямым следствием.



◀◀
Кафедральный собор
Девы Марии в Токио.
Архитектор Кензо Танге

ВЕРА И ТРАДИЦИЯ

Е.П.: Здесь я хочу заметить, что многие европейцы с трудом принимали новые церковные здания, построенные в модернистском ключе в 1920-е годы. И до сих пор есть консервативные католики, которые признают для себя только неоготику.

Кстати, Вы упомянули Ле Корбюзье. Насколько я помню, он не был практикующим католиком, но построил великие церковные здания. Должен ли архитектор быть верующим, чтобы построить храм?

С.К.: Если возьмем иконописание, то, как мы знаем, без молитвы ни один мастер не приступает к написанию иконы. Но, что касается архитектора, то он может быть просто талантливым, хорошо знать свое дело, что-то «почувствовать», и этого, по-видимому, достаточно, чтобы построить действительно прекрасный храм. Есть, кстати, поучительный пример из практики иудеев. В XVII веке во многих странах для них существовал запрет на профессию архитектора, и для возведения синагог они приглашали католиков. Конечно, синагога — это не храм в строгом смысле, но всё же сакральное сооружение. И католики прекрасно справлялись с заказами (к сожалению, большинство таких построек в годы Второй мировой войны уничтожили гитлеровцы).

Е.П.: А если говорить о догмах относительно церковного строительства, какие из них существуют в нашей Церкви?

С. К.: Как таковых догм относительно архитектурных форм, типа формы и цвета глав, покрытия закомар или расположения аркатурно-колончатых поясов, как известно, нет. Есть толкование символики христианского храма патриарха Германа Константинопольского (2-я пол. VII — 1-я пол. VIII вв.), есть пояснения Стоглавого собора (1551 г.; пафос той «раннегрозненской» эпохи состоял, в том числе, в стремлении упорядочить все сферы жизни, в том числе церковной).

Е.П.: Да, но с тех пор мы увидели шатровые, барочные, ампирные, модерновые храмы, храмы в неорусском стиле. То есть традиция понималась гораздо шире, чем сейчас, и обращались с ней свободнее...

С. К.: Получается, так. Кстати, когда я рассказываю о поисках русского стиля в историцизирующей архитектуре, то обычно начинаю с эпохи Екатерины Великой (В.И. Баженов и М.Ф. Казаков прежде всего). Но если мы вспомним времена Елизаветы Петровны и Бартоломео Растрелли, то увидим, что уже этот зодчий обращался к традиционному для отечественного православия пятиглавию, как бы

возобновляя допетровские традиции, хотя сама архитектура при этом барочная.

ЛИТУРГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Е.П.: А как можно организовать литургическое пространство церкви, какие бывают типы этих пространств, на которые можно опираться архитектору? Вокруг него, фактически, строится весь храм.

С.К.: Здесь существует большое число вариаций. В Софии Константинопольской, например, огромное пространство в центре под куполом поначалу не предназначалось для мирян, это было место литургического действия. Там в торжественном шествии проходили патриарх, император и клир. То же было и в западнохристианских базиликах. Прихожанам полагалось оставаться в боковых нефах. А сама процессия начиналась еще в городе и проходила потом по храму, по сути, символизируя духовное восхождение от профанного пространства к «небу небес» — алтарю. Сейчас об этом напоминают четырнадцать станций (остановок) Крестного пути на стенах католического храма для молитвы и размышлений верующих. Также есть много планов церквей и вариаций расположения геноуфлкториев (скамеек для сидения и коленопреклонной молитвы) в западных храмах. Этот вопрос поднимался еще когда появилась идея центральных храмов в Раннем Ренессансе. Как должны располагаться миряне вокруг алтаря в таком храме? Тот же Альберти считал, что храм должен быть круглым, стоящим на площади, с возможностью кругового обхода. Но тогда возникает вопрос: где должен быть алтарь? По католической традиции, его надо отодвигать к востоку. Модернистские храмы в Европе предлагали и другие альтернативы, в том числе расположение верующих по три стороны от алтаря. Но это не нашло понимания.

➤
VIII станция
Крестного пути.
Дерево.
Германия



САКРАЛЬНОЕ В ОБЫДЕННОМ МИРЕ

Е.П.: Мы много говорим о религиозном сакральном. Но ведь есть еще священное вне храма. Это и природа, и любое живое существо, к которому верующие люди призваны относиться с любовью как к твари Божьей. И совсем светские понятия, например, есть сакральное в театре, в музее («храм искусств»).

С.К.: Ответ дал ещё Леон Баттиста Альберти (XV век), который первый начал разделять термины «церковь» и «храм». То есть не всякий храм — это церковь. Храмы могут быть самыми разными: античными языческими, храмами искусства, науки, правосудия... Существуют ведь понятия для нас священные, но не связанные с божественным. Например, на Кавказе таково отношение к матери: даже вне библейского контекста почитание родителей там и в эпоху СССР было сакральной традицией.

Также существует сакральность культуры (увы, не для всех). Для меня она совершенно неоспорима. Но я не прихожу в музей или в театр приносить жертву или молиться. Речь об особенностях таких (гетеротопических, согласно терминологии Мишеля Фуко) пространств по сравнению с обычными. Допустим, в музее можно поставить статую Давида Микеланджело, и там, в особом культурном контексте, ее откровенная обнаженность никого не должна смущать или шокировать (а фиговый лист, которым ныне прикрыт Аполлон в квадриге над портиком Большого театра, и есть настоящее неприличие).

Также мне кажется далеко не всегда оправданным стремление переносить музейные иконы в храмы. Возьмем самый яркий пример. Существует знаменитое выражение отца Павла Флоренского: «Есть «Троица» Рублева, следовательно, есть Бог». С этим аргументом трудно поспорить. Но сегодня эта великая икона скрыта в темноте за стеклом, перед ней, совершенно не обращая на нее внимания, проходит очередь желающих поклониться мощам преподобного Сергия Радонежского. То есть в этом смысле она перестала свидетельствовать, так как на нее мало кто обращает внимание. А вот, например, в Великом Новгороде в Кремле совершенно потрясающая коллекция икон, очень удобно выставленная для общения с ними — и там ты действительно начинаешь понимать, что такое икона, как она оказывает действие на зрителя. Возможно, эти иконы в музейной экспозиции скорее приведут людей к вере.

➤
Церковь Спаса
Нерукотворного
Образа
в Абрамцеве



РУССКИЙ СТИЛЬ И АРХИТЕКТУРА БУДУЩЕГО

Е.П.: Когда мы говорим о традициях в русском церковном зодчестве, нельзя не затронуть тему русского стиля. Уже несколько лет все пытаются найти и воплотить какой-то «русский код» в культуре. Перед революцией, как мы помним, был всплеск интереса к неорусскому стилю, тяга к «корням». Потом всё резко прервалось. Сейчас, видимо, пытаются наверстать упущенное?

С.К.: С моей точки зрения (как и с точки зрения большинства историков, разумеется), традиции русской архитектуры, развивавшейся еще с конца X века, явным образом прерываются еще с конца XIX века, явным образом прерываются с началом реформ Петра Великого. Но если говорить о «русском» чувстве формы, о том, что Алоиз Ригль называл «художественной волей» (Kunstwollen), то оно проявляется всегда, особенно в прикладном искусстве. Если, например, мы посмотрим на русские произведения XVIII-XIX вв. (фарфор, бронзу и так далее), то сразу поймем, что этим чувством формы они отличаются от западных, хотя созданы в универсальных, «общеευропейских» стилях. Особенно если их подержать в руках. В русских вещах форма шире «дышит». Однако это именно форма, а нам должны быть интересны и поиски особенного, собственного «духа искусства». Например, Баженов и Казаков вообще не сильно разделяли готику и допетровское русское узорочье (это видно в Царицыно и в Петровском путевом дворце). Для них всё это было просто «непрямой», то есть неклассической архитектурой.

То же можно сказать и об историзме, начиная с русско-византийского стиля Константина Тона — это был, прежде всего, интерес к формально-стилевым признакам.

Но вот в 1881 году в Абрамцеве Виктор Васнецов, Василий Поленов и другие художники подходят к проблеме концептуально иначе. Они переориентируются с археологической точности на поиски

именно русского духа — сказочного — и за этим идут в глубь веков. Обращаются к псковско-новгородской архитектуре, архаической, пластичной, белой, а не кирпичной, со звонницей вместо колокольни и с «толстой шеей», то есть широким барабаном под главой. Так начинается неорусский стиль, предчувствие русского извода модерна. То есть важно именно это уважительное вчувствование в дух (или душу?) собственной истории. Ну а если со сцены просто поют «Я русский» или надевают майку с такой надписью, то русского стиля как раз не получится, это иной пафос. И пока у нас будут такие майки и такие песни, русского стиля у нас не будет.

Е.П.: В завершение разговора расскажите, пожалуйста, о переиздании Вашей книги «Анатомия архитектуры», презентация которого пройдет в декабре этого года.

С.К.: Эта книга получилась гораздо успешнее, чем я поначалу надеялся, вышли уже девять стереотипных изданий, не считая электронной версии. Ее рекомендуют преподаватели, читают архитекторы, культурологи, искусствоведы, студенты. Поэтому Издательский дом Высшей школы экономики предложил мне подготовить ее переиздание, теперь уже в престижной серии «HSE Bibliotheca Selecta». Книгу мы с редакцией переделали почти полностью, подобрали новые иллюстрации, разработан принципиально иной, гораздо более удобный для чтения макет. Многое дополнено и исправлено, например, у нас есть не просто чертежи из «Толкового словаря французской архитектуры XI–XVI века» (1854–1868) Виолле-Дюка, но и указаны авторы каждой из иллюстраций. Кроме того, я переписал некоторые фрагменты, внес исправления. И почти полностью переделал финал книги, так как уже совершенно по-другому смотрю на архитектуру будущего.

➤
Церковь Спаса
Нерукотворного
Образа
в Абрамцеве





V



ИНТЕРВЬЮ

ПРОФЕССИОНАЛЬНО- СТРОИТЕЛЬНЫЙ ИСИХАЗМ

ВИКТОР ВАРЛАМОВ



ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ ВАРЛАМОВ ЗАНИМАЕТСЯ
ХРАМОСТРОИТЕЛЬСТВОМ УЖЕ ПОЧТИ ЧЕТВЕРТЬ
ВЕКА. ЕМУ ПРИХОДИЛОСЬ ТРУДИТЬСЯ НА ОБЪЕКТАХ
СРАЗУ В НЕСКОЛЬКИХ ИПОСТАСЯХ: АРХИТЕКТОРА,
ИНЖЕНЕРА, ПРОРАБА, ПЛОТНИКА, КАМЕНЩИКА —
И ЭТО ЕЩЕ НЕ ПОЛНЫЙ СПИСОК. АКТИВНО РАБОТАЕТ
В СФЕРЕ РЕСТАВРАЦИИ, АВТОР ПРОЕКТОВ
ВОССТАНОВЛЕНИЯ РЯДА ХРАМОВ В МОСКОВСКОЙ
И ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТЯХ



ДМИТРИЙ ОСТРОУМОВ: *Что Вас больше всего вдохновляет в зодчестве? Может быть, это исторический период или что-то в самом процессе творения архитектуры? Что в наибольшей степени побуждает Вас к творчеству?*

ВИКТОР ВАРЛАМОВ: Моя любимая тематика в зодчестве — это владими́ро-суздальская резьба. Сначала появился храм Покрова на Нерли, он сравнительно простой. Ощущение такое, что это первая проба. Там постамент под колонки, капители, пилястры круглые... А то, что касается княжеских фигур, львов на капителях внутри — это еще начало, хотя уже очень хорошо. Затем был возведен Дмитриевский собор во Владимире при князе Всеволоде Большое Гнездо. Вот там уже волшебная плетенка — и не византийская, и не европейская. Следующая веха — Юрьев-Польской^❶. Основан был в 1152 году Юрием Долгоруким, но сожжен поляками. Собрали его, как уж получилось. Конструктив, конечно, другой, но, тем не менее, резьбы осталось очень много. И еще в Суздале, в Рождественском соборе тоже резьба, входные порталы, аркатурные пояса... Я это всё собрал и работаю с этим жанром резьбы.

Образы этого жанра я ощущаю как волны. Идет волна, волна, волна... И потом другая волна — возвратная. Исихазм — это учение о божественной энергии. И именно так движется божественная энергия в судьбе человека. Мы идем волной с возвратно-поступательным движением. Вроде вперед, потом назад, а потом опять вперед. Поэтому этот орнамент для меня сущностный, не декоративный.

Я по этим образам, деталям выверяю себя интуитивно. Это не рококо и не просто цветочки барочные. Здесь сама божественная энергия превращается в леса, в травы, в деревья, в лотосы, в вершины. И поэтому очень важно, чтобы это соответствовало структурным особенностям природы и в то же время было строго аскетичным. То есть это не дворцовая архитектура, а храмовая.

❶

Георгиевский собор в Юрьеве-Польском Владимирской области.

И орнамент не барочный, не гламурный, не светский, а символизирующий то, как движется божественная энергия. Я всё время рисовал, копировал, изучал, лепил именно владими́ро-суздальскую резьбу. Чувствовал, что в ней есть эта близость к природной матрице. Такое естественное богословие, развитие жизни во Вселенной. И храм здесь — учение о нетварной божественной энергии, выраженное в форме: как она движется и как изначальный свет превращается в живые реальные формы. Был случай, когда я рисовал наличники полгода. Мы тогда делали белокаменные иконостасы и киты для трапезной пуштинского храма². Шесть окон, и у каждого окна свой наличник сочного белого цвета с владими́ро-суздальской резьбой. Интересно, что они все были вроде бы на одной матрице, но, если приглядываешься, — разные. С птицами, оливами, львами... И я рисовал километрами в натуральную величину. И перед глазами плетенки, плетенки, плетенки древнерусские. И проштриховочка. И светотень. И, когда я это закончил, весь в дыму, в полном погружении, — приехал батюшка, я ему их отдал. Вышел на улицу, голову поднял, а у меня всё небо в этой плетенке! Я никогда — ни до, ни после — не видел такой формы облаков. Настоящие облака, но все будто сотканы из этого орнамента. С этими же вставочками, где фигуры птиц и львов.

Д.О.: Проекция сознания... Если Вы в этом жили столько времени, то этот орнамент становится зарисовкой мироздания, проецируется в пространство.

В. В.: Я это называю **ЭХОТВОРЧЕСТВОМ**. Ты задеваешь какие-то тонкие струны мироздания, и оно отзывается в небе. И всякий раз, когда что-то на полную катушку делаю, жду эхотворчества. Как это отзовется? В этом моменте замираешь. Разум не может этого объяснить. Совершенно непонятно, как привыкнуть к этому умом. Ты что-то рисуешь, а потом видишь это на небе. Дальше ты либо в магию съедешь, либо у тебя психика опрокинется просто в психопатологию. Или начнешь фантазировать. Сложно поддерживать трезвость ума. Когда рисовал всё — думал, как резчики будут с этим работать. Я полгода не отрываясь рисовал — а как же это вырезать? Но рука у меня идет, идет, идет, я всё рисую. У меня тогда была совершенно гениальная бригада белокаменщиков прямо из Владимира. Когда я это всё сделал, им передали чертежи, и они привезли готовые изделия через полтора месяца! Мало того, у них абсолютно гениальный руководитель Иван Иванович Селезнёв — он мне сказал, что, по большей части,

сделал их один. Потому что его что-то завело, были какие-то обстоятельства, ему было трудно в жизни... И он с утра вставал, задвигал все отрицательные эмоции и резал в храме резьбу. Сделал немыслимый объем. Представьте, такую сложную глубокую резьбу через полтора месяца привез! Потом мы работали над росписью в храме Благовещения³. Там древние росписи XVIII века и 250 метров свод. От него половина осталась, другой половины нет. Мы там дописывали серафимов и херувимов с помощником. Перед глазами одни крылья дни напролет. Потом приезжаем с ним вечером домой, я смотрю из окна, а на горизонте в оранжевых ярких отблесках света такое крыло лежит в облаках. Я говорю: «Андрей, иди погляди». Думаю, может, мне кажется. Он увидел: «Ничего себе!» Стал фотографировать, но на фотографии этого не увидеть.

Д.О.: Да, одно дело видеть умом, а другое — зрением.

В. В.: Храм — это совсем другое искусство, это не просто эстетика, это задевание струн мироздания и отзвук. Это эхо. И ты смотришь по этому эху, в правильном ли направлении движешься.

Д.О.: Вы так себя перепроверяете?

В. В.: Я стараюсь идти по этому, как по меткам. В моем представлении храмостроение — это аскетическая практика. Скажем так, исихастская практика. Обнаружение рубежа, и движение по нему, и постоянное выверение себя: ты трезво идешь к цели или нет?

Д.О.: Вопрос рубежа. Нужно одновременно в двух мирах быть, условно говоря.

В. В.: А это значит, что ты, с одной стороны, работаешь с образами, а с другой стороны — работаешь с миром. Это самое сложное, множество препятствий приходится преодолевать за день. С одной стороны, тебе помогает полюс созидания, а с другой стороны — тебя тянет вниз полюс разрушения. Задача в том, чтобы он тебя не приземлил, не обнулил, не превратил в манную кашу. Чтобы ты двигался, а не выпадал из реальности.

Д.О.: Да, сложно быть деревом: кроной вверх, корнями в земле. Бесконечная работа над собой.

В. В.: Конечно, деструктивные силы всё время пытаются тебя опустошить, обездвижить. У меня был предок, купец. Он вел свои дела, а потом садился у окна и мог так три дня сидеть. Ему жена говорит: «Ты что, заказчики сейчас приедут!» А он молчит,

2

Храм Архангела Михаила в городе Пущино Московской области.

3

Храм Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Липицы Московской области.

потом очнется и говорит: «Слушай, что такое? А где все?» Психика не выдерживала. Я с этим сталкиваюсь постоянно. У меня на строительстве храмов это происходит — и у рабочих, и у заказчиков, и у инвесторов. Всё время себя проверяешь, потому что очень легко впасть в неадекватное состояние. Я занимаюсь и психологией, и медициной в какой-то степени, и мне приходится много работать с людьми, у которых перевозбужденная психика. Ко мне родители обращаются, я с детьми такими занимаюсь. Им кажется, что с ними ангелы разговаривают, Бог... Ну, с некоторыми действительно разговаривают. Но, кроме того, есть множество фантазий, когда что-то кажется. Поэтому держу себя в ежовых рукавицах, стараюсь относиться к себе как можно строже. Проверяю себя еще и по тому, как я чувствую время, понимаю ли я, сколько времени провел за работой. Для этого нужно предположить, сколько времени, и взглянуть на часы. Совпадает — значит, адекватен. Но это упражнение — ерунда. Настоящая адекватность — это когда к тебе приходит человек, который тебе противен, ты его хочешь оттолкнуть, но понимаешь, что это Божье явление практически. Ты его должен взять, вытащить из грязи, отмыть от крови, от всего... И из него выйдет твой Спаситель.

Д.О.: Да, если он сам приходит.

В. В.: Строили мы колокольню около 60 метров высотой. Это деревня Липицы, край Московской области. Там священномученик Иларион (Троицкий)⁴ служил в свое время, сейчас он причислен к лику святых.

В ходе работы стало понятно, что нужно пазухи чем-то засыпать, чтобы выровнять под перекрытие следующего яруса. Надо вывести прямой пол. Мы можем кирпичом заложить, но это варварство. Нам нужна простая щебенка. Где ее взять? У меня был один инвестор, который нам выдавал по 200 тысяч рублей в месяц. Этого хватало на зарплаты для рабочих и на материалы, а больше он не мог выдавать. Кладку закончили, надо заливать, а чем — неизвестно. И происходит такая история.

У нас была бригада человек пять, богатыри. Я, чтобы не было неловкой паузы на стройке, им говорю: «Пойдем чайку попьем, может, придумаем, чем щебенку заменить». Так чем ее заменишь? Ничем! И вот мы спускаемся вниз в бытовочку с низенькой дверцей. Это такая пристройка к старому дому. Сели, заварили чай в полумраке, и тут распахивается дверь.

Я на всю жизнь запомнил эту сцену. Такая старая

деревянная толстая дверь... Просто кадр из Тарковского, из «Андрея Рублёва». В косых лучах света входит энергичный молодой человек с лицом, как с иконы Феофана Грека, с такими же сверкающими глазами. Входит и говорит: «Мужики, вы здесь работаете?» Отвечаю: «Мы здесь работаем». — «Вам щебенка нужна?» А у нас денег ни копейки нет, потому что мы всё время за свой счет что-то строим. И я ему говорю: «Нужна, вообще-то, но у нас денег нет». — «Я не про деньги спрашиваю. Щебенка нужна?» — «Нужна». — «Покажи, куда засыпать».

Думаю: приехал, наверное, самосвальщик, 3 куба нам сбросит, мы половину пазух засыпем, и ладно. Дальше будем думать, а сейчас, по крайней мере, будет чем заняться. Я за ним медленно так выхожу, а у меня перед бытовкой стоит 20-кубовая фура. Он говорит: «Покажи, куда сыпать?» Гору насыпал — мы до конца стройки ее не выработали. Всё это наполнено такой энергией, понимаете, всё это настолько дышит мощью! И всё это непрерывно. Каждый раз удивляешься — был ли это человек или кто-то другой? Но это происходит именно на стыке: конечно, это человек, но он наполнен присутствием. Вот по этим событиям я отслеживаю происходящее.

Самое главное — проверка по материальной реальности. Однажды я крыл медью купол на алтаре, и у меня закапризничал наставник по кровле. Очень люблю с медью работать. Алтарь 150 метров, и на нем теремное покрытие, 9 метров высотой. Мне нужно ромбом покрыть. А у меня генеральный совершенно кровельщик, просто улетный, под 80 лет, всю жизнь на кровлях. Анатолий Николаевич Савельев, за которым я 12 лет ползал по крышам, записывал все узлы — научился через 12 лет купола крыть.

И вот он говорит: «Нет, ромбом трудно, я ромбом не буду. Я так кирпичиками покрою, тоже будет красиво». Я говорю: «Ромбом нужно крыть, теремная крыша...» — «Не буду!» И таким страшно серьезным голосом: «Ты что берешься не за свои дела? Твое дело — карандаш в портфеле. Испортишь медь, я ведь не полезу исправлять». А рядом батюшка стоит и тревожится.

Но Савельев позитивный, он не мстительный. Поэтому, когда мы эту крышу покрыли, он приехал, посмотрел и говорит: «Ну да, у меня тоже пацаны в Туле покрыли похожую крышу ромбом». Постоял, улыбнулся. «Лучше, чем у тебя получилось». Я говорю: «Елки-палки, пятерку поставил!» Знаю, что если бы он что-то заметил, то сказал бы: «Ну ты натворил!» Вот такая легендарная личность у нас была.

Как-то раз приезжаю крыть крышу. Большущая крыша, высоченная, 9 метров. Вокруг нее восьмигранником леса, высокие перила. И лестница идет на высоту метров четырех. Я по этой лестнице поднимаюсь наверх, а дальше — верхняя часть крыши, которую я покрываю. Иду по лесам

⁴

Иларион (Троицкий; 1886–1929) — архиепископ Вереяский. Автор богословских трудов в области экклезиологии. Узник Соловецкого лагеря. Скончался в ссылке. Канонизирован РПЦ в 1999 году.

и вдруг смотрю: лежит на лесах доска, пятидесятка шестиметровая. Поднял ее, думаю: «Чего она здесь лежит?» Вниз бросать — разобьется, жалко. Почему она лежит так неловко? Должно быть на стройке всё нормально, без лишних вещей. Во мне такой педантизм работает.

Я эту доску взял, подержал и бросил немножко впереди себя, не понимая куда. Думаю: «Неадекватно, Виктор Владимирович. Берешь доску, бросаешь в другое место... Не системно!» Еще как-то я себя покритиковал. Ладно, забыл. Полез по лестнице, встал, а эта лестница сыграла роль салазок, полетела под высокие перила. Я спиной с этой высоты должен был лететь дальше в свободном полете. А она резко уперлась в ту доску, которую я бросил. Вот такая штука! Я понял, что первородный грех — это когда человек дерзает сказать, что хорошо, что плохо.

Д.О.: Вообще, сложно с вынесением суждений.

В. В.: Только Господь знает. Я даже, когда кто-то делает что-то неправильно, боюсь уже посмотреть: а может быть, он бросает досочку.

Д.О.: Со временем хорошо, что приходишь к этому. Наверное, каждый храм — это работа над собой.

В. В.: Конечно. Мы движемся четко по линии понимания того, что храм можно строить только тогда, когда он там уже невидимо стоит. Не берусь судить окончательно, но, когда храм «стоит», ты его не можешь не проектировать. Он тебя берет в руки, ты его делаешь день и ночь, не отрываясь. То есть он тебя ведет, потому что требует своего рождения. И это ни с чем не сравнимое чувство, когда ты работаешь на месте рождения будущего храма. Потому что храм — живое существо. Если он тебя ведет, значит, ты участвуешь в этом потоке. Вот она, божественная энергия, движется! Она сейчас превратится в храм.

Д.О.: Почему живое существо? Как Вы это понимаете?

В. В.: У меня первый раз это произошло, когда построили храм Михаила Архангела в Пущино. Тоже такая серьезная история. Опять-таки проверка: правильно строится или неправильно. Начало 1990 года, я работаю главным архитектором в Пущино. На моих глазах батюшка заказывает храм одной местной мастерской. Она состоит из сильнейших профессионалов, вот только без опыта строительства храмов. Но они по инерции считают, что раз они строят научные институты, школы, стадионы, общежития, гостиницы, получают государственные премии, то автоматически они суть высший авторитет и в строительстве храмов.

Священник им говорит одно, а они отвечают, что по-другому будут делать. Он ко мне подходит и говорит: «Виктор Владимирович, а нельзя ли как-нибудь помочь? Они меня не слушают, хотя всё делать по-своему». Я иду к ним как главный архитектор, написал для них задание архитектурно-планировочное и говорю: «Давайте попробуем найти общий язык». А они: «Мы привыкли делать документацию и следить за тем, как до гвоздя делается всё то, что мы спроектировали. С таким заказчиком не готовы работать. Хотите — делайте сами». Ну и пожалуйста, отвечаю. АПЗ на себя переписал и стал делать храм. Они на меня обиделись страшно. Хотя у них был ряд сотрудников очень хороших, в основном инженерных кадров, с которыми мы как-то советовались, работали. Дальше мы стали строить храм — во множестве переживаний, во множестве каких-то писем, когда они требовали запретить стройку, разобрать, перенести, потому что всё рухнет, всё упадет, задавит уйму народу. Это шло в Москву, в администрацию города. И мне даже пришлось выйти из главных архитекторов Пущино и заняться только строительством храма, потому что невыносимо сложная была обстановка.

Нищета страшная. Храм и дом стояли, а денег уже всё, полный ноль. Сидим с батюшкой, нам нужно начинать службу в храме, а денег нет ни копейки. И вдруг мне батюшка говорит: «Тут придет парень, он хочет нам что-то профинансировать. Каких-нибудь 100 тысяч рублей даст, будет очень хорошо, мы с тобой что-то еще сделаем... Напиши списки». Я список катанул на полную катушку. И вот мы с инвестором встретились, молодой симпатичный парень. Константин Малюфеев, известный ныне. Я ему список прочитал, он спрашивает: «И сколько это будет стоить?» — «250 000 долларов». Он говорит: «Ну, для начала нормально». И всё, мы завершили храм.

Под занавес к нам пришел банкир и довел отделку, то есть профинансировал росписи, кованую ограду, гранитную мостовую, святые врата и многое другое. Вышло так, что мы сначала в нищете строили, потом — при миллионере. И думаю: что же получилось-то в результате? Всё это головокружительно, всё это настолько впечатляюще. Храм благословлял на строительство владыка Григорий⁵. Это был настоящий старец, иконография абсолютная. Из тех отцов, что прошли огонь и воду. 23 года он не был у нас, благословил когда-то и уехал, занимался своими делами. И вот он приезжает на великое освящение, с ним приехали все его замечательные дьяконы, совершенно потрясающие мужики, очень красивые, пели прекрасно, служили. Он провел освящение, вышел с посохом на амвон — вот прямо старец и старец! Мы все головы в плечи вжали, думаем, сейчас как

⁵

Архиепископ Можайский Григорий (Чирков; 1942–2018).

скажет: «23 года меня не было, чем вы тут занимались?» Потому что храм небольшой, на 700 человек. Это всё-таки не кафедральный собор. Стоим, волнуемся, ждем, что же скажет владыка. А он молвил: «23 года назад я благословил этот храм. 23 года меня здесь не было...» Строгий такой. «Мы за последнее время освятили и приняли к служению 350 новых храмов». Мы еще присели. Паузу сделал и дальше говорит: «Среди них нет ни одного такого благодатного, как ваш». Мы все просто вознеслись духом, между облаками уже парили!

Так что, несмотря на массу каких-то ссор, каких-то бандитов, каких-то конкурентов, еще чего-то... Когда ты уже подъезжаешь к финишу, совершенно уже на грани адекватности, то не понимаешь, что получилось. И вдруг приезжает владыка Григорий, всё ставит на свои места. Пожал мне руку и сказал, что храм великолепен. И уехал. Вскоре он скончался. Господь забрал его к Себе. Это был один из тех людей, с которыми мне повезло встретиться.

А был еще у нас в 90-е годы отец Михаил Степанов. И это какое-то чудо, серебряный седовласый старец, который просто заходил в трапезную на обед, садился — и глаз не оторвать. Казался таким простым при этом, хотя потом выяснилось, что он кандидат богословия и помогает писать докторские диссертации архиереям. А внешне это совершенно такой батюшка, к которому ты на исповедь приходишь, он тебе на плечо руку кладет и говорит: «Ну, кайся». И от этого как на печку садишься. Он так прогревал этой исповедью, такая духовная баня.

Я в каком-то смысле коллекционирую такие впечатления, образы этих чудесных священников, с которыми удается встретиться. Например, отец Феофан⁶. Тогда он был еще 50-летним мужчиной, потом стал игуменом в Свято-Даниловом монастыре. Дожил почти до девяноста лет, стал схиигуменом. Всё время мне помогал. Был такой период, мы храм Благовещения в селе Липицы строили, там на нас обрушилось страшное количество неприятностей. Но мы всё-таки сквозь эти неприятности прорывались, а в определенный момент я почувствовал, что у меня просто меркнет мозг...

Д.О.: Это из-за сложностей со стройкой?

В. В.: Да, это уже на 18-й год стройки. Я рванул к нему на исповедь в Свято-Данилов монастырь. Пришел и прямо говорю, что разум мой меркнет, меня мраком накрывает. Он меня так епитрахилью накрыл, перекрестил, грехи отпустил. Раз... и ничего не помню. Понимаете? Что это было, какой

там мрак?.. Солнечный день, Свято-Данилов монастырь... Внезапно прекратилось это наваждение. Когда я ему это говорил, у меня слезы лились из глаз... А он взял, прочитал молитву, и всё началось сызнова. И мы дальше работали, работали... Ему под 90 лет уже было, когда Господь его забрал. 16 сентября был погребен на подворье Данилова монастыря в селе Долматово. Маленький храмик, подворье, участки, на котором монахи похоронены. Крестики, крестики, крестики. Здесь и положили отца Феофана, точнее, уже Игнатия. А за его головой, метрах в двух за оградой, стоит совершенно опавшая сухая вишня. И на этой вишне ветка обломанная. Из этой ветки — зеленая поросль, и шесть цветов распустились. 16 сентября... Три бутончика и три цветочка. Никогда не видел, чтобы вишня расцветала в середине сентября. Я все эти вещи рассказываю только для того, чтобы дать ощутить, в какой ткани событий я стараюсь жить.

Д.О.: Вы однажды делились историей, как поднялись на кровлю храма и постучали по барабану. И почувствовали, что это Тело Церкви. Расскажите об этом, пожалуйста.

В. В.: Да, как раз хотел рассказать. Это было частью укоризны, по большому счету. Анатолий Николаевич, мой кровельщик, поскольку он из серпуховских пацанов — он и озорник, и мастер «золотые руки». Он тебя может опустить ниже плитуса, но он же и согреет потом своими словами. Ну вот, мы с ним на куполе, он мне крыл купол и барабан, который я собственными руками выкладывал. Барабан из красного кирпича с арочными окнами, с кокошниками, с карнизом фигурным. И он стал надо мной смеяться, как и положено озорнику. Такая серпуховская шпана. Я решил подняться с плитуса, куда он меня опускал. Фамильярно так ударил ладонью по барабану кирпичному и сказал: «Вот это я же делал, да?» Я по этому барабану только похлопал, а он теплый. Осень поздняя. А он теплый. И он — тело... Меня такая стыдоба разобрала! Это было ощущение на контрасте, и оно меня обожгло. Это Тело Матери-Церкви...

**Я БОЛЬШЕ
НЕ ДЕРЗАЮ СКАЗАТЬ,
ЧТО СДЕЛАЛ ЧТО-ТО.
ВАЖНО ПОЛНИТЬ:
ТЫ ПОМОГАЕШЬ
ЧЕМУ-ТО
РОДИТЬСЯ.**

⁶

Игумен Феофан (Крюков; 1935–2024). Кандидат физико-математических наук, в миру работал в Институте биофизики. Первый староста и регент православной общины в Пущино. В 1991 году принял в Даниловом монастыре постриг, спустя 30 лет — схиму с именем Игнатий.

Ты как маленькая птичка, которая порхает между строительными лесами.

И еще я понимаю, что подобные люди — это тоже явление исихастской божественной энергии в моей жизни. Анатолий Николаевич меня вооружил технологиями медной кровли. Крыть ромбом крышу — казалось бы, элементарная вещь. Делаете треугольные ромбики и вставляете горизонтальными рядами. Потом четырехугольники, потом в них другие. Всё, казалось бы, просто. А выясняется, что не всё.

Я на монтажном столе начал вырезать эти медные ромбы и вставлять. Гладенько их загибаю, они у меня хорошо получаются. Стал их соединять, вижу — не получается ничего! Остаются дырки, всё это не соединяется в кровлю, которая должна быть герметичной. Я не понимаю, почему: всё же вроде просто — треугольники, потом ромбики. Ничего не выходит, разум не справляется никак. Приезжает Анатолий Николаевич, выходит из «Волги» с крайслерским движком, берет один из ромбов и говорит: «Вот это отжать, а вот это подогнуть». Елки-палки, всё понятно!

Потом к нам уже в пушинский храм приехали молдаване крыть ромбом приходской дом. А эти молдаване очень здорово на кровле работают. И я думаю: интересно, они ромбом крыли когда-нибудь? Я, ничего не говоря, смотрю — приехали здоровые, серьезные мужики, разложили всё на монтажном столе, нарезали. Смотрю, режут эти самые ромбы точно так же, как я. Начинают стыковать треугольники, ромбики... И вижу, они час над этим бьются.

Я мимо хожу, но неловко как-то подключиться. Запомнил их главного кровельщика, лет 55, такой профессионал. Вообще, молдаване кровли делают великолепно, подзоры режут километрами сложнейшие. Чудо, а не профессионалы. И такой серьезный человек поворачивается ко мне, а лицо у него детское, трогательное: «Ну не получается...» Я ему говорю: «Да вот берешь ромб — здесь отгибаешь, здесь поджимаешь». Он: «Ааах ты!» И полетело, в момент всё покрыли. Вот она — передача. Взять церковь Трифона в Напрудном или старый собор Донской иконы Божией Матери. Он в XVI веке был построен, а в XVII веке его постепенно забили, в XVIII тоже с ним не работали, потому что он очень сложный. И мы решили его восстановить. Лет 15 положили на то, чтобы сделать крестовый свод со ступенчатыми распалубками. Вроде бы разобрались. Сначала никто не мог понять, как его делать. А уже потом к нам приходили архитекторы и говорили: «Это только из бетона можно сделать». А там уже поштукатурено. Я говорю: «Нет, это с перевязочками кирпич». — «Да как это возможно?!»

Когда мы его сложили, мужики посмотрели на это дело и сказали: «Ну а что, можно что-нибудь и посложнее сделать». Всё это очень эмоциональные воспоминания.

Д.О.: С какими внутренними трансформациями лично у Вас связаны строительство и проектирование храмов? Может, становление какой-то структуры внутри? Например, кто-то ощущает это как крест, который он поднимает.

В. В.: У нас у всех одно самое главное: внутреннее делание. Я пришел на стройку в 33 года. Был человеком с духовными запросами, но еще по инерции всё-таки из института. Мне хотелось тогда поскорее доделать объект, фотографии в журнал поместить, чтобы обо мне написали, похвалили.

Потом выяснилось: попадая в эту сферу, ты попадаешь в мясорубку. В ходе разных событий всё должно расположиться так, чтобы ты начал ценить сам дар жизни.

Пушинский храм строился, может быть, одним из первых в постсоветской России. Это были ельцинские времена, самые лихие, тогда вообще всё стояло. А мы строили, и это было впечатляюще. Я очень быстро понял, что без Иисусовой молитвы здесь ничего не сделаешь. Ты должен с ней слиться. Она должна стать твоим дыханием. Как и «Отче наш».

И, затрагивая эту реальность, вот эту конструкцию рубежа, мы касаемся отдельной важной темы. Казачий спас. Это русская боевая традиция, работа казака на рубеже между двумя мирами, то есть с ощущением «на грани», «на краю». Но в непрерывной молитве они сохраняли спокойствие. Казаки выходили на бой и шли с непрерывной молитвой. Это их боевой исихазм.

Свою же деятельность я называл «профессионально-строительный исихазм». То есть ты исихаст, но ты не монах, а строитель. И вот в этом строительстве ты без непрерывной молитвы, без Причастия, без просфор, без участия в службе, без воцерковления не справишься. Как я, когда ударил по барабану и вдруг почувствовал, что это Тело Матери-Церкви. Я должен стать не человеком, который пришел что-то лепить из пластилина. Это не что-то, а Тело Матери-Церкви! И я должен быть частью ее.

Воцерковление как раз в этом и состоит. Сначала крещение, потом воцерковление, а дальше — давай, совершай личный подвиг. Ты уже подвижник, оставляя след в истории богословия, в истории аскетической мысли. У тебя дар жизни. Ты следишь только за тем, чтобы жизненная энергия, эта река вселенской мощи, тебя держала в себе и несла в ладье спасения. Чтобы ты не угас, не исчез, а выполнял именно свою функцию. Это и есть внутренняя трансформация. Ветхий человек должен умереть. И он, это юное существо, умирает со страшными муками.

Я на стройку поступил в 33, как уже упоминал, а в 37 лет меня пригласили инвалидность получать. Стал совершенно неспособен, всё, конец. Обращаюсь к врачам, а они говорят, чтоб

я приходил получать инвалидность.

Д.О.: И что Вам пришлось сделать?

В. В.: Причащаться, молиться и работать над собой. Вдруг выясняется, что это не приговор. Деструктивные силы впечатывают тебя в глину, опускают на самое дно. Но, кроме них, еще есть механизмы преображения. Они тебя только одним лучом касаются и преображают. Меня поразили эти скорости. Приглашают получать группу, а через полгода я уже выход силы на турнике делал пять раз. А у меня до этого руки не действовали. Высохли.

Д.О.: То есть Вы еще стали заниматься каким-то спортом?

В. В.: Я всё время занимался, у меня есть своя система выживания. Но она забуксовала, она не работала, не действовала. Я накопил большое количество травм — и черепа, и опорно-двигательного аппарата. Весил килограммов 60. Я убедился в том, что именно на пути исихаста, храмостроителя ты сталкиваешься с очень быстрыми модификациями. Ты можешь быть уже почти похоронен, но, если ты не потерял веры, тебя Господь чудесным образом восстанавливает. 37 лет — эта цифра опять-таки пугала еще тем, что она с магией связана. В тебе должен окультист умереть. А в людях живут какие-то остатки оккультных представлений. У меня ничего не работало, была контрактура рук, плечи не шевелились вообще. И снится мне сон, что передо мной тряпочный бес с саблей. Говорит он мне: «Я тебе всё отрежу, что можно».

Просыпаюсь — и как будто бы сабельный удар по руке. И у меня медленно начинает развиваться боль страшная. Как будто мясо начинает отлипать от костей. Я без крика вообще не мог пошевелиться. Потом боль начала проходить. Но рука не движется, она каменеет, а потом медленно-медленно начинает высыхать. Руки стали тонкими, они уже ложку не держат, карандаша не держат. Начинаешь исчезать с поверхности земли. Психика перестает работать...

Когда у меня уже сознание начало распадаться, вдруг снова яркий сон приснился. Хотя его сном не назовешь, слишком явно всё. Привиделась Спасская башня. Я перед Спасской башней стою, а на нее водопадом льется божественная энергия. И на меня тоже.

У меня прямо с этого дня всё наладилось, очень быстро восстановился. Я бы это назвал инициацией. И это самый сложный урок в жизни. Когда ветхая личность умирает — она вот так, телесно, умирает. Физически! Потом, внезапно, одна вспышка — и всё меняется.

Я это не привязываю к себе. Меня захватывает процесс храмостроения и процесс рождения

часовни, колокольни. А это так — личные модификации материи. Мне про себя-то рассказывать не больно интересно, нравится рассказывать про других.

У меня сейчас самое главное впечатление за последние 8 лет — работа в колледже⁷ со студентами, с новым поколением. Сказать, что я потрясен, значит вообще ничего не сказать. Только, конечно, если ты выстраиваешь программу, если всё делаешь четко. Я вел у них историю архитектуры, а из прикладного — блок по восстановлению школы отечественной фигурной кладки. Они делают какие-то фантастические вещи, эти девчонки с кольцами, с фиолетовыми волосами, пацаны в широченных штанах и на высокой подошве. Я выстраиваю программу по ступеньке... И они начинают рисовать, проектировать, делать макеты, делать графику, но совершенно за пределом моего понимания. И всё это дети, 16–17 лет! Самый трудный возраст. Они мне открыли глубины тех возможностей, которые в них есть. Я абсолютно успокоился — там такой потенциал, такая мощь, такие тонкие вещи! Как-то всё красиво в этом поколении устроено. Но только нужно выгрести из дел, связанных с девяностыми, с ориентацией на то, что нужно брать от жизни всё. Это коммерческая ерунда.

Я им рассказываю об архитектуре как об учении о гармонии космоса. И это у них находит отклик. Гармония макромира, гармония микромира, как устроены молекулы ДНК и РНК, как устроены разные структуры, как они объединены, как они движутся... Как всё это устроено: премудро, разумно, невероятно красиво...

Мои ученики для начала рисуют много копий. Рисуют для того, чтобы научиться видеть красоту естественной природы. Я им дал рисунок Леонардо да Винчи «Звезда Вифлеема и другие растения» 1506 года. Это гениальный рисунок. Такого нет вообще в истории искусства. На нем изображена трава, как плетенка, о которой я говорил. Травинки одна за другую цепляются, и возникает многомерное пространство. Это дает какой-то ключ. Я сам после того, как многократно копировал эту траву, стал видеть ее иначе. Выхожу в разнотравье русское, на луг. Раньше я видел просто стебелечки, листики, цветочки, а сейчас вижу немыслимой красоты орнамент. Немыслимой красоты! Потому что травы растут орнаментально, они не растут хаотично.

Д.О.: Вообще орнамент связан со структурами разнообразными.

⁷

Виктор Варламов является преподавателем государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения города Москвы «Колледж архитектуры, дизайна и реинжиниринга № 26» (ГБПОУ 26 «КАДР»).

В. В.: Да, и вот я через Леонардо да Винчи, и через владими́ро-суздальские образы, и через византийские — научился это видеть.

Это не философия, я просто слепну от красоты русского разнотравья.

С утра бегу купаться на ледяную купель на роднике. Иду мимо трав и закрываю глаза руками, потому что невозможно смотреть, меня ослепляет эта красота. Трава, и деревья, и всё вокруг, особенно с утра, когда ветер еще не тронул, когда вся листва развернулась так, чтобы получить свою энергию солнца... И все деревья в полной тишине. У них и ветки, и листья, и трава на земле — всё завернулось, всё закрутилось. Ты видишь этот орнамент и просто слепнешь от красоты мира.

Я У СТУДЕНТОВ СПРАШИВАЮ ВСЕГДА, СЛЫШАЛИ ЛИ ОНИ ТЕРМИН «СТРАХ БОЖИЙ». НИКТО НЕ ЗНАЕТ, ЧТО ЭТО.

И я объясняю, что это когда херувимы и серафимы, архангелы и ангелы не могут прямо смотреть на божественную Красоту и Премудрость, а закрывают очи свои крылами. Вот это страх Божий. Это ужас от красоты мироздания и премудрости его. То есть это беспредельное позитивное переживание, которое мы просто не в силах терпеть. Когда говорят: «Страху Господню научу вас», то это имеют в виду.

Д.О.: Есть мнение, что всё равно красота закрывает собой божественную сущность. То есть трансценденция, Его непознаваемость, конечно, проявляется в красоте, но всё равно, если начинаешь увлекаться красотой, витиеватостью, красотой, то можно настолько увлечься, что отойдешь от самой сути. Поэтому здесь нужно усилие воли, умозрения, нужен аскетизм, чтобы всё-таки через это пройти к познанию Высшего, Безначального.

В. В.: Вот, скажем, мне батюшка говорит, что молитва в первую очередь должна быть безвидной. И есть такая проблема — безвидности. Иоанн Богослов говорит, что Бога не видел никто и никогда⁸. Как Первопричину, как Что-то непостижимое. Мы не можем Его созерцать. Но в Нем существуют, как в Первопричине, уже все последующие явления мира, а в недрах сущий Господь, вечный,

рождающийся от Него Сын — Он являет красоту мироздания и остается в Троице.

В отличие от других учений, у нас в православии Бог материален. Святитель Григорий Палама говорит: «вознесся Сам на небо и воссел одесную Отца, делая равночестну и сопрестольну как равнобожественну нашу телесную одежду».⁹

В оккультизме, допустим, положено сбросить оковы материи и воспарить в чистый дух. Но это не православие. Православие — это целостный человек, православие — это целостный мир. Вот, скажем, Восток, он живет пониманием о том, что смерти нет, есть переход в мир невидимый. Как будто было тело, которое нас мучило, а мы перешли в другое измерение — нас тело не мучает. Там уже астральное тело.

Но в православии на этом всё не кончается. У нас есть день всеобщего воскресения, где мы снова в физическом теле. И мы в обоженной материи! Это вообще потрясение. То есть этот мир учит нас работе с плотной материей, а мир загробный — с тонкой материей. Но это только для того, чтобы за гранью всеобщего воскресения мы вернулись во всеобщей обоженной целостности.

Д.О.: Это, собственно, мистерия всей истории цивилизации. А в храмо́строении, как Вы думаете: если мы возводим храм, он обретает параллельно со зданием, с камнем, с деревом какую-то еще духовную, световую телесность? Если материя разрушается — например, есть поруганные храмы, — то эта телесность остается? Существует ли она в целом, скажем, в духовном мире? Если эти миры, один в другом, существуют, то происходит ли параллельно с материальным возведением здесь еще и духовное возведение этого же здания?

В. В.: У меня с подобных размышлений всё началось когда-то. Я вообще по природе был интеллектуалом. То есть я как архитектор, как структуралист, как градостроитель формировал множество концепций, теорий, у меня в учебниках мои же статьи. Но я начал чувствовать, что мозг перегревается. Логика, образность, потенциал — всё это очень поздние, надстроечные вещи, они повреждаются легко. Нужно включиться всецело, чтобы мыслить, чтобы постигать мир... Мысль распространяется на всё тело. Как в боевых искусствах, например, в айкидо.

Д.О.: Я знаю, что Вы инструктор по айкидо. Сколько лет, кстати, занимаетесь?

В. В.: Лет 14. Да, у меня есть сертификат инструктора Московской областной федерации

8

Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил (Ин. 1:18).

9

Святитель Григорий Палама. Исповедание православной веры 1351 года. Перевод иеромонаха Илариона Святогорца.

по айкидо. Черный пояс, всё как полагается. В айкидо есть главный для меня момент. Если исихазм — это молитва с дыханием, то айкидо — это движение с дыханием, дыхание всем телом. Что меня интересует больше всего, так это структура исихазма как такового. Его надо возрождать и превращать в академическую дисциплину. А этим сейчас мало кто занимается. Однажды я священнику говорю: «Вы не могли бы прочитать нам лекцию по исихазму?» Он отвечает: «А зачем это вам? Знать тайны жизни профессиональных монахов...» Что значит зачем?!

У МЕНЯ СТРОЙКА ВКЛЮЧИЛА МЫШЛЕНИЕ ВСЕМ ТЕЛОМ. ПОНИМАЕТЕ, Я МЫСЛЮ КОНЧИ- КАМИ ПАЛЬЦЕВ, Я МЫСЛЮ ВОЛОСАМИ, ГЛАЗАМИ, УШАМИ, ВСЕМ.

Просто потому, что сам нахожусь на грани смерти, я очень условно присутствую в этом мире, изучая, собственно, как мир устроен. Когда у нас включаются настройки, мы проектируем умом, потом таскаем и кладем кирпичи. И на кирпичной кладке у тебя уже пальцы работают. А потом мы пилим, потом мы строгаем, потом мы кровлю делаем, потом мы расписываем, потом у нас сердце включается, мозг, подкорка, более глубокие какие-то зоны мозга... И, наконец, мы начинаем чувствовать какую-то большую реальность. И вот эта реальность — гармония полноценного космоса. То есть космоса как единства. Так я студентам и говорю.

У нас почему Троица-то? Да потому что есть Отец как Первопричина, необъятный и непостижимый, всеохватывающий, Который везде, но Который одновременно являлся пророкам, допустим, в виде старца премудрого. Поэтому нельзя сказать, что Отца нельзя изображать. Это дуализм такой. У нас есть Первопричина, у нас есть рождающийся от Первопричины Сын, самый красивый в мире мужчина, самый энергичный, самый умный, самый сильный, даже бесы Ему подчинялись. Если Он хотел разогнать торгующих в храме, то сплетал веревку и всех разгонял.

Представьте себе, что такое Израиль времен Римской империи. Здоровенные мужики, толстенные, ироничные, фарисеи и их ученики стоят на базаре. Вдруг приходит мужчина и разгоняет их веревкой.

Если бы Он не обладал мощью, силой и красотой, понимаете, Его бы в порошок стерли тут же, Его бы забили камнями. Но Он был, по свидетельству одного из римских историков, «одним из красивейших в Риме мужей». И по Туринской плащанице это видно.

Для меня в области телесности самый главный путь — это познание плащаницы. У нас два источника об истинном облике Спасителя. С одной стороны, иконографический канон, где Андрей Рублёв, Феофан Грек, Дионисий Премудрый. А с другой стороны, есть плащаница. Я анализирую ее как специалист по пластической анатомии. Годами по точкам анализирую, геометрию изучаю. Сначала сам лик Христа, а потом конструкцию Его скелета, грудные мышцы, мышцы пресса, бедра, колени, спину, поясницу, ягодицы — там же это всё на плащанице видно. Я туда умом погружаюсь... Первый раз я увидел ее лет 30 назад. С тех пор я оттуда черпаю и форму храма. Я в образе храма на символическом языке архитектуры выражаю красоту Тела Спасителя. Я не геометрию делаю, а изучаю облик Спасителя и Богородицы — и после стараюсь выразить ту красоту, которую я вижу.

Соотношение пропорций, золотое сечение, лик Спасителя и плащаница... Какой у нас объект, кроме икон Андрея Рублева, самый главный? Тот, который наши воины перед собой всегда несли — Спас Нерукотворный XIII века. Когда ты его по точкам раскладываешь, он абсолютно совпадает с плащаницей.

Бесконечность космоса относительно легко постигать. Я изучаю астрономию, выхожу под звездное небо и смотрю на него глазами архитектора. Раньше я видел просто купол и звезды на нем. Но я структуралист, архитектор, и я вижу, что Млечный Путь — это кант галактики, в которой находится Солнечная система. Это арка, это колесо, которое проходит здесь и уходит под Землю.

Мы же находимся в такой летающей тарелке, немножко с краю. У нас здесь ядро галактики, и всё, что мы видим: Цефей, Волопас, Кит, Орион, Большая Медведица, Малая Медведица — это созвездия, которые здесь, внутри арки. То есть это самый ближний космос.

А дальний космос нам виден где? Вот есть Кассиопея, и под Кассиопеей справа — светящаяся область. Туманность Андромеды — это самая близкая к нам галактика такой же конструкции. Я выхожу под звездное небо и начинаю восстанавливать структуру. Понимаю, что это арка от колеса. Понимаю, что это звезды внутри нашего космического корабля, нашей галактики Млечный Путь. А вон Туманность Андромеды. Мы сближаемся, и через 50 миллиардов лет мы сольемся. И это такая же галактика, но расстояние столь велико, что галактика в 300 миллиардов звезд превращается в маленькую точку. Так исчисляются реальные расстояния космоса.

Когда мы смотрим на компьютерную графику скопления галактик, то наблюдаем, как они превращаются в сплошное светящееся тело, то есть поле. И куда ни ткни, везде твердь небесная. Это парадоксальная структура. Это бесконечность. Но я работаю не умозаключениями, не формулами. Мой механизм познания — это мое дыхание. Я всё время работаю над дыханием, я эти вещи просто дышу, чувствую. Просто читаю Иисусову молитву и дышу. И чувствую, как Вселенная дышит, как она пульсирует.

Потом я осознал пределы своих возможностей. Грани макрокосмоса, за которыми беспредельность безвидная — вообще непонятно, что есть Первопричина, в которой всё рождается. А потом я ухожу в микрокосмос и здесь натыкаюсь на поражающие меня взаимосвязи. Допустим, ядерная физика с ее абстрактными структурами, квантами, кварками — для нее мой разум не приспособлен, но я вижу, чувствую и ощущаю микробиологию на уровне ДНК, РНК, на уровне биосинтеза, на уровне работы в органических системах. И уже это позволяет мне работать и с сознанием, и с психикой, и даже с вирусными проявлениями. На уровне микробиологии я вижу красоту. И тот же самый космос, но только внутри.

КОГДА Я ВЫШЕЛ ИЗ ТЯЖЕЛОГО СОСТОЯНИЯ, ТО ОБНАРУЖИЛ, ЧТО ОРГАНИЗМ МОЙ ДЫШИТ И ВИДИТ ПО-НОВОМУ. И ОЩУЩАЕТ МИР ЛАДОНЯМИ. КАК ВСЁ ВОКРУГ ПУЛЬСИРУЕТ, КАК ДЫШИТ ТЕЛО МАТЕРИ-ЦЕРКВИ.

Я, когда занимаюсь строительством храма, стараюсь не нарушить ритм пульсации Материнского Тела. Прикасаюсь к нему с величайшим трепетом. Я должен это делать, потому что у меня такая профессия. Если ты боишься, то кто будет делать? Но если уж взялся, то сейчас за тебя возьмется деструктивный полюс и начнет тебя рвать. И если ты боишься, значит, ты не прошел инициацию. Внешняя политическая война может закончиться, а эта война не закончится.

Д.О.: Как Вы думаете, где точка соприкосновения исихастской практики, которая, собственно, связана только с работой воли и ума, и (когда Вы занимаетесь айкидо) телесной практики? Мне кажется, что у нас в православной традиции телесные практики сведены только к земным поклонам. Может ли такая точка пересечения быть? И каким, в этом ключе, может быть развитие этих составляющих? Айкидо — это мысль, распространяющаяся во всем теле. И если православие — это материальная работа, потому что мы говорим о преображении тела, о преображении всего космоса, — то пренебрежение к телу, мне кажется, это пережиток некоей аскетической практики, которая существовала в прошлом и в рамках которой следовало избавиться от всего материального.

В. В.: Меня айкидо, тайцзицюань, кунг-фу волнуют с точки зрения того, что мало осталось фактических материалов по другой — самой мощной боевой практике, на мой взгляд. Я возвращаюсь к казачьему спасу. То есть отдельных разрозненных материалов много, но системной школы не осталось. Такой вот, как школа тайцзицюань в Китае. Совершенно великолепная, божественная, которая в себе содержит то, что и в казачьем спасе. На уровне приемов.

Что такое тело? Одно дело, когда ты монах и ты в келье, а другое дело — ты вышел на улицу. Что такое, в моем понимании, казачий спас? Казаки говорят, что они выходят за пределы пространства и времени. Как это происходит? Казачий спас конкретен, его можно понять только когда ты в реальном бою. Я хотя бы через айкидо в казачий спас вхожу. Всё это делается на молитве, всё это делается на пределе энергии. Тыходишь в сферу невероятной силы божественной мощи, которая тебя перемещает... Видишь, что пространство расширяется-сжимается, время расширяется-сжимается. Это время так пульсирует. Выпадаешь в другое, в сущностное пространство. Но дело свое делаешь.

И то же самое у нас на стройках. Задача в том, чтобы научиться сознательно, четко работать на рубеже.

Д.О.: Действительно, это грань соединения мысли, молитвы и тела.

В. В.: И тела, конечно. Казак не может просто сидеть в келье — у него молитва, Причастие, у него постоянная исповедь. То, что его делает христианином, сопровождается постоянным тренингом. Они как капелька ртути движутся. Это и реакция, и стрельба, и метание оружия. У них на высшем уровне тренировка, как мне рассказывают пластуны. Как они тренируются!

Д.О.: Если вернуться к архитектуре, какие первые шаги в практике для архитектора?

В. В.: Архитектору, для начала, нужно знать основные категории, школы профессионального зодчества, храмостроения. Для того, чтобы иметь понимание, что это внутреннее делание, что это работа с живым Телом Церкви. Здесь неуместны какие-то слишком резкие, авангардные шаги. Архитектура храмостроения имеет большее отношение к медицине, чем к чему-то еще. Я своим студентам говорю: «Мы, когда делаем храм, имеем дело с людьми в сложный период их жизни».

Д.О.: Медицина в том смысле, что приходят люди сложные? Которым необходимо получать опыт Другого?

В. В.: Конечно, это должно быть доминантой. Мы строим храм, чтобы он производил впечатление: «Боже мой, как красив этот мир!» Люди приезжают с посттравматическим синдромом, у которых навязчивая доминанта. При ком-то детей убивали, он приехал с войны, но не может этого забыть. У кого-то друга на части разорвало. Он должен из состояния ужаса попасть в мир, который своей красотой и гармонией потрясет до основания — и вытянет из него травматическую информационную структуру. Мне, бывает, говорят: «Да ладно тебе, молиться ведь можно и в сарае. Вечно ты всё усложняешь». В сарае можно молиться, когда вокруг Римская империя.

Д.О.: Когда больше нигде.

В. В.: Да, когда больше нигде. А так мы стараемся изо всех сил, мы всё это насыщаем формой, мы эту форму стремимся гармонизировать, сделать ее в ритмах золотого сечения. Мы стараемся и пашем изо всех сил для того, чтобы человек мог войти и испытать облегчение. Человек должен попасть в гармонизирующее пространство. Поэтому должна быть заложена школа создания гармонизированного пространства — не эпатажного, не эмоционального. Эмоциональность — это уже вторичное. Должно быть ощущение намоленности, спокойствия. Мы часто имеем дело с больными, с психопатами... Кто только не приходит! И современные студенты хорошо понимают это. Они потом начинают такие красивые вещи делать! Я с ними за 8 лет и сам подрос. Они, всё это поколение, мне как-то помогли подшлифовать свои представления о форме, о линии, об объеме, о духовной составляющей. Приходишь — перед тобой аудитория, которая не проявляет особого интереса: они сидят и смотрят. Начинаешь говорить, и, если их это не волнует, они смотрят в телефон. Скажи им сколько хочешь раз, что нужно отложить

телефоны, — всё без толку. Но когда их что-то цепляет, то они не смотрят в телефон, а слушают. Слушают, слушают, слушают... Потом начинают работать. Они не проявляются сразу, а дают результат потом. И ты всегда удивлен качеству работы. У меня накопилось просто море впечатлений. Это море — бесконечное совершенно! Я могу это рассказывать до предела терпения слушателей. Столько накоплено пережитого! Это академические примеры и по незримой брани, и по теории исихазма, то есть по проявлениям божественной энергии. Нам очень трудно работать на языке монашества. Ну как вот работать на языке безвидной молитвы? Как ее описывать? Для этого нам дал Господь исихазм производственный, как я уже говорил.

В восточных практиках есть определенные принципы для того, чтобы познать Бога. Один принцип: «Ни то, ни то». То есть: всё отсекаем и оставляем то, что осталось, когда всё отсечено. Другой принцип: «И то, и то». Когда всё интегрируется, всё суммируется, и в изобилии красоты этого мира наступает единый принцип.

Художник не может уйти в безвидность, изолироваться от мира. Я видел много людей, которые одичали в затворе. Видел монаха, который в затворе потерял человеческий облик. Видел врача, который с ума сошел, изолировавшись от людей. Он подумал, что достиг просветления, а на самом деле он стал больным человеком. Это очень серьезная вещь. Это проверка молитвенной практики, проверка внутреннего делания — проверка постоянной производственной практикой.

Мы не казино строим, не бизнес-центр, не торговый центр. Мы должны раствориться в Боге. Семья, образование, отношения в социуме — вообще вся наша жизнь должна быть растворена в исихазме производственном. Исихастский принцип должен пронизывать всё.

Божественная энергия движется, как океан. Он порождает формы, и эти формы рождаются и гаснут в этом безграничном пространстве. Они никуда не деваются, когда рождается истинная красота.

Рождается, скажем, церковь Спаса на Нередице¹⁰⁰. Но приходят фашисты, взрывают церковь. А потом приходит советская реставрация, ее восстанавливает из полностью разрушенного состояния. Полностью, очень адекватно, очень красиво. Хоть и считается, что Советский Союз только рушил храмы. Нет, не только рушил. Помните спор Варлаама Калабрийского и Григория Паламы? Палама говорил: у нас на Афонской горе замечательные, простые, ясные отшельники, монахи.

100

Храм XII века под Великим Новгородом. В 1941 году разрушен немецкой артиллерией. С 1944 года велись работы по спасению памятника зодчества. К 2004 году он был восстановлен. В настоящее время является музейным объектом.





Они, пребывая в молитве, в затворничестве, чувствуют божественную энергию и предвечный свет, Который есть Господь, когда Он посылает нетварную Свою энергию...

Д.О.: Который здесь, с нами, открылся и познаваем...

В. В.: В этом смысле «Исповедание православной веры» Григория Паламы пропитано любовью к жизни во всех ее проявлениях. И он этой фразой — «вознеслся Сам на небо и воссел одесную Отца, делая равночестну и сопрестольну как равнобожественну нашу телесную одежду» — дал возможность нам по-православному относиться к материи. У нас обожение материи, а не ее уничтожение. Здесь возникает некоторая путаница: получается, что это ближе всего к каким-то юмовским ¹¹ концепциям, к концепциям субъективного или объективного идеализма. Материализм мы победили и теперь просто разбираемся, кто умнее: Кант, Юм или Гегель. Это трансцендентальный идеализм, субъективный или объективный. Но философский идеализм — это не православие, это не богословие.

Д.О.: Любые теории должны быть не оторваны от жизни.

В. В.: Конечно. То есть нас не интересует средневековая схоластика. У нас всё должно быть пропитано живыми токами жизни. Моя жена, к примеру, обожает животных. У нас лошадь есть, любимая лошадь Фрося. Собака Лада, которую в храм подкинули. Потом подкинули еще собаку Гусю. Потом кошка увязалась за ней, маленькая вот такая, перед зимой в саду, жена ее тоже забрала. Зверинец такой. Собаке сделали прививку от собачьих всех болезней, а она эпилепсией заболела, иммунная система полетела. И вот мы ее от страшной формы эпилепсии спасаем. Лошади сделали прививку от сибирской язвы — у нее началась хроническая обструктивная болезнь легких. Жена переживает за всех этих животных, а ей монахи говорят: «Слушай, мы живем в этом мире, чтобы ни к чему не привязываться. Мы же в Горний Иерусалим, к Богу идем». Моя жена ему отвечает: «Ну конечно, мне это проще! Пойти усыпить собаку. Отправить на мясокомбинат лошадь больную. Выкинуть кошку... Нет уж, я всё же буду бороться за них до конца». И монах соглашается. Здесь как раз христианским поведением является не то, чтобы прийти к лошади и сказать: «Фрось, мы все гости на этой земле». И усыпить, чтобы не мучилась...

И эта лошадь приносит море радости, ее обожают на конюшне, где она на постое. Дети ее так любят, занимаются, выступают с ней на соревнованиях. Ее откачивают от приступа — и она снова детей возит, на соревнованиях выступает. Сказочная лошадь! Красоты неописуемой, как лошадь Леонардо да Винчи. Леонардо рисовал лошадей таких наполненных... И эта — из орловских рысаков. Дикой красоты лошадь совершенно. Но, чтобы эта красота была, за нее нужно бороться. Жена уйму энергии тратит, чтобы всю эту свою флору и фауну поддерживать. Еще цветов много, и сад... И это христианское поведение! Я ей всё время помогаю, в саду что-то делаю, потому что она этот сад превращает в парк. Она у меня по ландшафтной архитектуре специалист. За красоту надо сражаться! Я считаю, нельзя сдирать вид, что этого нет, посчитать, что всё это слишком держит на поверхности земли. Сказать, что есть куда более важные вещи, безвидные... И уйти в затвор, а они все сдохнут...

Д.О.: Есть такое искушение у людей, которые занимаются духовными практиками, эзотерикой.

В. В.: Конечно. Я этого столько нагляделся! В 80-е годы прошел через море эзотерики. Меня всё время тянули на свою сторону экстрасенсы, оккультисты. Смотрю сейчас, к чему это их привело... У меня такой фактический материал: обилие сумасшедших и преждевременно умерших. Это трагические судьбы.

Д.О.: Люди искали...

В. В.: Люди искали. Когда человек просто ищет и, допустим, не находит, — это одно. Но оккультизм страшен тем, что приводит к высокоумию. А высокоумие приводит к жестокосердию. Это самое главное его воздействие, в отличие от христианства. У меня товарищ был. Мы с ним в архитектурном институте учились, он меня уважал очень сильно. В свое время он квалификацию приобрел в оккультной школе. И вот мы встретились. Я тогда из травм никак не мог вылезти на стройке. Голова отбитая, руки отбитые... У меня головные боли были, несовместимые с работой. Количество ударов по голове, которые я получил, сравнимо с боксерской карьерой. Но я всё время где-то выживаю национальные способы борьбы с травмами. Контуженных солдат в русской армии обливали ледяной водой. И я уже 30 лет обливаюсь. Если я этого не делаю, у меня начинаются головные боли. Так что существуют средства, с помощью которых можно восстанавливаться.

Но возвратимся к тому, кто такой оккультист. Я к товарищу своему обращаюсь при встрече, думаю, может, он мне что подскажет. Говорю: «Ты

знаешь, что-то у меня голова так болит, я такое количество травм на стройке получил...» Я рассчитываю услышать, что он как нормальный человек скажет: «Давай разберемся, что там такое, как так получилось». Так поведет себя нормальный врач. Смотрю на него, он сидит, глаза потупил: «Да за твои грехи тебе вообще башку с плеч надо снести. Ну да, Господь шельму метит». Я осекся. Я с врачами много общался тогда. Настоящий врач скажет: «Ой, да что ж такое, как тебе помочь?» Я ведь с юности влетал в какие-то очень опасные ситуации. Приходишь — один врач молчит, а другой, как курочка, хлопочет: «Да как же, ах, да вот же что-то!» Нормальная русская душа. А здесь вот такое бесчувствие. Окультизм приводит человека к этому состоянию. И проверяются они все на одном — самом главном. Еще пример. У моей хорошей знакомой нашли онкологию. Жестокая онкология, рука как резиновая перчатка, опухоли громадные, страшно смотреть... Все в переживаниях, сказали об этом женщине, которая оккультизмом занимается. Ответила: «Пусть думает, чего она рукой неправильно сделала». Ну это же инквизиция!

Д.О.: Они думают, что это приведет к какому-то покаянию, к метанойе... Но давайте лучше поговорим о людях, которыми Вы вдохновляетесь. Расскажите о Ваших учителях.

В. В.: Мне посчастливилось встретить в жизни совершенно гениальных и при этом влюбленных в людей руководителей и преподавателей. Моим преподавателем в университете был Борис Григорьевич Бархин¹². Лауреат Государственной премии, который сделал в свое время Музей истории космонавтики в Калуге. По его учебникам все учились.

Д.О.: А в каком году окончили?

В. В.: Я учился с 1975 по 1983 годы. Академический отпуск брал, нас на олимпийские объекты брали. За это время я насытился обучением в МАРХИ. Там у меня и преподавал Борис Григорьевич Бархин, совершенно святой человек. Когда он умер, мне приснился яркий сон. Будто я пришел на небесную кафедру архитектуры, а он там сидит. Красивый... В костюме... Люди, когда они действительно приходят оттуда, когда ты их видишь в снах, — всегда взрослые. Но без морщин. Они в силе, то есть в возрасте Христа. Еще был преподаватель... Уже лет под 90. Народный архитектор СССР. Уллс Николай

Николаевич¹³. Он производил впечатление уже святого старца. Тогда он был еще живой, но снится мне сон, как Борис Григорьевич Бархин сидит на кафедре архитектуры, встречается меня, говорит какие-то важные вещи, комментирует, а тут раз — Уллс проходит мимо. То есть он уже место себе заслужил. Он еще живой, но он здесь. И это выглядело здорово, потому что Уллс проводил впечатление такого вот уже...

Д.О.: Нездешнего персонажа.

В. В.: Нездешнего, да. Небожителя. Если Борис Григорьевич снился мне еще при жизни, то это был сон о том, как он ведет меня в Музей космонавтики в Калуге, например. И рассказывает принципы космической гармонии космоса. Это были личности совершенно невозможные. Их обожали, они были гении и любили студенчество, а студенты обожали их в ответ до невозможности. И была еще Надежда Александровна Федяева¹⁴. Профессионал высочайшего уровня, лауреат множества премий. А внешне она была похожа на Донскую Богородицу. Мягкие округлые черты лица. Когда я представляю Донскую Богородицу, думаю, как Ее реалистично изобразить, — это облик Надежды Александровны. И она тоже гений, мать студенчества такая. Но одновременно и профессионал совершенно невероятный. Еще был учитель по рисунку, тоже совершенно трансцендентальный. Николай Петрович Тюрин¹⁵. Человек немногословный, который при этом всё ставил на свои места и подарил мне ориентацию в мире искусства.

Д.О.: А из мировых величин кем Вы вдохновлялись? Кан, Корбюзье?

В. В.: Луис Кан — это грандиозная величина. Он силен не столько даже своей архитектурой, сколько подходом к архитектуре. Именно Кан мне раскрыл глаза на практическую философию архитектуры. Видеть пространство как анфиладу... То есть видеть архитектурное сооружение как последовательность пространств в свете и звуке. У него есть слова: «Слышать звук — значит видеть пространство». Для храмостроителя это важнейшая часть. Мне нужно спроектировать храм, чтобы в нем звучала Литургия, пел клирос, звучали возгласы, говорил священник и ясно слышна была проповедь. То есть я проектирую пространство, в котором звучат ритмы Литургии. Еще Луис Кан говорил, что когда он создавал объекты, когда творил пространство, то четко

¹²

Борис Григорьевич Бархин (1912–1999) — советский, российский архитектор и педагог. Лауреат Государственной премии РСФСР в области архитектуры (1968). Заслуженный архитектор РСФСР, почетный член Российской академии архитектуры и строительных наук, доктор архитектуры.

¹³

Николай Николаевич Уллс (1914–2009) — советский, российский архитектор, педагог. Народный архитектор СССР (1974).

¹⁴

Надежда Александровна Федяева (1943–2002) — советский, российский архитектор, теоретик архитектуры. Профессор МАРХИ.

¹⁵

Николай Петрович Тюрин — архитектор, доцент МАРХИ с 1993 г.

понимал, что созданная им форма существовала еще до того¹⁶. Как говорится, «еще не Господь созиждет дом»¹⁷...

Д.О.: То есть сначала видим, где храм, а потом он обретается.

В. В.: Задача светского архитектора — придумать что-то, что напечатают, скажем, в глянцево́м журнале. А наша задача,

ЗАДАЧА ХРАМОСТРОИТЕЛЯ — УВИДЕТЬ ТО, ЧТО УЖЕ НА ЭТОМ МЕСТЕ СТОИТ. УВИДЕТЬ ЛОГОСНЫЙ ПРОЕКТ. УВИДЕТЬ ЗАМЫСЛ БОЖИЙ. ВОЙТИ В ЛОГОСНУЮ СФЕРУ, ТО ЕСТЬ УВИДЕТЬ ФОРМУ.

У нас дисциплина: мы говорим «я построил храм» просто для того, чтобы в социуме не крутили у виска. Мы строим волей Божьей, мы угадываем Божий замысел. И только по светским особенностям мы говорим о себе что-то. «Кто автор этого проекта?» — «Ну, я автор». Говорим это всегда, отдавая себе отчет, что мы всего лишь навсего...

Д.О.: Что не мы, на самом деле.

В. В.: Да. Но при этом ты должен строить действительно логосные вещи. Потому что если строишь ерунду эпатажную, а потом говоришь, что это тебе Господь подсказал, то ты еретик.

Д.О.: Да, но можно какие-то здравые, хорошие мысли почерпнуть и в западных проектах.

В. В.: Разумеется, очень много. Взять тот же постмодернизм. Хотя сейчас нет трезвых оценок постмодернизма, мне не встречалось. Но в архитектуре он был очень важен. После модернизма, после функционализма, геометризма,

абстракционизма в архитектуре пришла пора заговорить, как, например, Чарльз Мур¹⁸, о душе здания, как Леон Крие¹⁹ — об архетипах, которые лежат в основе градостроительной структуры. Они с братом Робертом Крие вместе работали. Архетипы, традиционная матрица города... Градостроительная ткань: не отдельные дома, а ткань города. Постмодернизм внес в 70-е и 80-е годы важнейшие категории в архитектурную теорию. Только это всё делось куда-то — может, где-то оно есть, но я не встречаю эту литературу. А тогда, в 70-е и 80-е годы, было очень интересно, захватывающе интересно.

И зодчих барокко много можно найти интересных. Гварино Гварини²⁰... Или вот Гинзбург²¹, который сказал, что архитектура определяет ритм биения космоса. Это слова зодчего барокко, несмотря на то, что сказал их конструктивист. И это для меня одна из самых важных фраз. Она, может быть, еще мощнее, чем слова Луиса Кана. Точно так же, как колоссальное значение имеет озабоченность Райта²² органической архитектурой. Тот же Мис ван дер Роэ — его куда-то снесло, он фактически прародитель современного минимализма. Самый дикий стиль, который сейчас есть. Я работал главным архитектором корпорации. Когда я проектирую микрорайон, то там у меня дома с красивыми крышами, с красивыми окнами, с фасадами разными. У меня таунхаусы, секционные дома, разные. Начальник стройки говорит: «Чего у тебя нижний ярус — вот такая арка, средний ярус — другая? Давай одинаковые делать». Отвечаю ему: «Ты понимаешь, у дома есть нижний слой, второй слой... Это архетипы дома. У него есть корневая система, у него есть ствол, у него есть крона». Все доходные дома Москвы так сделаны.

Моя самая главная работа — систематизация исторической архитектуры с точки зрения архетипов формы. Крие начал эту работу и забыл. Для Крие практика оказалась неинтересной совсем. Он заложил мощную основу архитектурной теории, и его свалило куда-то. Архитектуру он стал делать неинтересную, на мебель переключился, на что-то еще. И тем не менее — его градостроительные вещи были великолепны! Они открыли глаза на архетипическую структуру дома. Если ты работаешь с домом, то будь добр работать с крыльцами, террасами, верандами, карнизами, наличниками... Это анатомия, это человек. Ты можешь это осмысливать по-другому. Тебя наличник никто не заставляет делать как в Томске. Делай как Шехтель²³. Я студентам объясняю:

¹⁶

Возможно, речь об этих словах: «Форма — это реализация связанных характеристик. Форма не существует в материале, объеме или размере. Начало — это время веры в форму. Когда работа завершена — то, что было в начале, должно ощущаться. Архитектурное решение — единичная вспышка вне формы. У него есть материалы, объемы и размеры. Симфония формы не принадлежит композитору».

¹⁷

«Аще не Господь созиждет дом, всеу трудишася зиждущии» (Пс. 126:1).

¹⁸

Чарльз Мур (1925–1993) — американский архитектор, ученик Луиса Кана, педагог. В своих проектах активно практиковал историческое цитирование.

¹⁹

Леон Крие (р. 1946) — люксембургский архитектор, теоретик архитектуры. Уделяет большое внимание интеграции проектов в исторический характер застройки.

«Наличник — он откуда берется? Вот у нас есть проем, нужно, чтобы туда не затекла вода. Возникает сверху сандрик, или карниз. Потом, нужно, чтобы ветер не задувал в щели — возникают две колонки. Нужно, чтобы вода не текла по фасаду — делается подоконная плита, выводится как можно дальше. И вот у тебя получился наличник. Вот здесь у тебя колонки. Здесь балочки стоят, здесь орнаментом украшенная подоконная плита, под ней карнизики стоят. Сработал с окном — и у тебя есть на окне переплет. На окне две дверки, которые открываются, чтобы в них смотреть. Сверху остается незакрытая часть, оттуда светит. Там красиво, когда частый переплет, потому что такой свет получается мерцающий. А вот здесь кошка сидит, растения стоят, поэтому можно еще протянуть перевязочку, планочку, чтобы не разбили окно. И вот получилась архетипическая рама с ручкой. Получился наверху сандрик, вот колонки — это всё органично».

Д.О.: Существует ли в Вашем представлении некий идеальный храм?

В. В.: Я в сердце своем ношу якорь. Это храм Покрова на Нерли. Я съездил туда, там макет купил из пенополиуретана. И я его с собой везде таскаю, всем студентам показываю.

Я студентам говорю, что мне нужно из них сделать сознательных жителей Вселенной, чтобы они видели эту красоту и испытывали перед ней ужас. Потому что это качество жизни — когда вы захлебываетесь от радости, вы ошеломлены красотой, вы всё время благодарите Бога за то, что Он вам дает возможность это чувствовать. Чувствовать когда угодно совершенно, всё равно! Голова у тебя болит или не болит, травмирован ты или не травмирован, с деньгами или без денег — всё равно ты благодарен.

Д.О.: В храмостроении так часто случается, что только за это ощущение и держишься. Это не работа, не бизнес, не просто заработок. Движущая сила здесь — это благодарность за то, что ты можешь этим заниматься.

В. В.: Мы же за свой счет всё делаем. Кто нам что дает? Нам периодически что-то дается, когда у нас всё закончилось.

Д.О.: Да, это жизнь, служение.

В. В.: Я отродясь, все 35 лет, в течение которых занимаюсь этим делом, никогда как архитектор

денег не получал. Получал прорабские какие-то. Когда мы липицкий храм строили, я 18 лет получал 5 тысяч в месяц. И потом я эти 5 тысяч отдавал помощнику, иконописцу...

Вот мы сейчас храм на передовую делаем. Сначала я полгода делал матрицу, искал размеры панели, чтобы удобно было таскать. Истратил все свои сбережения, но сделал технологию, отвез туда несколько панелей. Показал мужикам, как они собираются, и они сказали: «Всё путем, всё нормально, давайте делать».

Мы приехали обратно — мне делать не на что. Тогда мой друг, напарник, с которым мы строим храмы, продал участок, который ему принадлежит, получил сумму, которую я вложил, и мы сейчас на его деньги уже почти построили прифронтовой храм-блиндаж на 20 человек. Он практически готов. Всё это за свой счет, там никто нам ничего не доплачивает.

А если доплачивают, мы, соответственно, знаем, куда это распределить сразу. Пока мы строили все храмы: пушинский, липицкий, лужьяновский, головинский и другие — я работал еще где-то, строил светские объекты. Был на нескольких работах. Кому-то дом построил, кому-то производственное помещение, кому-то кафе помог сделать. И мне что-то перепало, чтобы я сводил концы с концами.

Д.О.: А есть у Вас какие-нибудь любимые эпохи, направления? Я так понимаю, что это Древняя Русь?

В. В.: Можно сказать, что Древняя Русь с XII по XVII век.

Д.О.: Что Вы можете сказать про кокошники? Идея кокошника — ее ведь нигде нет. Ее нет на Западе. Это только Индия и Россия.

В. В.: Кокошник — это многомерное явление. Я сделал их столько, что со счету сбился совершенно. Когда мы строим храм, у нас нет значительных элементов, которые имели бы чисто геометрический характер или декоративный. Каждая деталь храма обладает своим многомерным смыслом. Начиная с креста: он бесконечен в своем осмыслении.

Кокошник — это, в первую очередь, одна из архетипических линий лика Спасителя. Это одно из значений. Он может быть одинарный, двойной, пятерной... Мы видим линию пробора — это верхняя часть чела Спасителя.

Когда у нас имеется тройной кокошник, как,

20

Гварино Гварини (1624–1683) — итальянский архитектор, математик, философ, монах католического ордена театинцев. В проектах опирался на стереометрию, много работал с формами спирали и овала.

21

Моисей Яковлевич Гинзбург (1892–1946) — советский архитектор, теоретик архитектуры. Один из лидеров конструктивизма.

22

Фрэнк Ллойд Райт (1867–1959) — американский архитектор, создатель «органической архитектуры», главным принципом которой является единение с природой.

23

Фёдор Осипович Шехтель (1859–1926) — русский архитектор, один из ярчайших представителей модерна.

допустим, на храме Петра и Павла в Новгороде, то мы можем различить надбровные дуги. Когда делают фигурные киоты с декоративными элементами, то у нас появляется еще линия над ушами. Здесь есть определенный запас пластики кокошника. Мой напарник своей жене и детям строит терем. И, исходя из этих смыслов, он так мне и говорит: «Я режу наверху кокошник, делаю пробор Спасителя».

В Византии говорили, что храм — это изображение Вселенной. Я бы сказал, что это целостный рассказ о ней. Но вы должны видеть, а не смотреть. Что значит видеть?

Вот есть фигурный крест. Православный человек в нем видит древо жизни. Он также видит древнеримское орудие смертной казни, на котором распяли Спасителя. И Он воскрес. Крест превратился в орудие воскресения, а не убийства. Еще упоминается, что он был из кедра. В совокупности всего этого крест стал символизировать древо жизни. Я люблю делать узорчатые кресты. Именно исходя из соображения, что это процветшее древо. Вот у этого креста листья и цветы. Вот у него капельки Христовой крови, но они процвели цветами вечной жизни. Солнце — это Христос, воскресший и вечный, который «телесно воссел одесную Бога и Отца»²⁴.

Еще меня спрашивают, что обозначает полумесяц на кресте. Первые христиане, чтобы римляне не надругались над изображением креста, якорь рисовали. Также это ладья спасения. Это также и Евхаристическая Чаша, и купель крещения. Но самое главное — это символ Богородицы. «Жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд»²⁵.

Здесь Луна обозначает Богородицу, стоящую пред крестом, как написано: «оружие пройдет душу»²⁶. Она стояла пред крестом как смертным орудием, видела, как разбитый в кровь, иссеченный Ее Сын умирает на кресте. Описывать это выше моих сил. А дальше произошло что? Ее Господь предупредил. Она держалась, крепилась и всех тоже поддерживала, потому что знала, что Он воскреснет. И когда Он воскрес, Она же не могла удержаться от слез при этом...

Католики подчеркивают, что Мария была «непорочно зачата». Они унижают Ее тем самым, потому что Ее подвиг — это подвиг простой земной женщины. Она стала «честнейшей херувим и славнейшей без сравнения серафим». И теперь Она предстоит перед древом жизни, в ветвях которого — вечно воскресший и живой Ее Сын возлюбленный. И слезы Ее материнские превратились в слезы радости, которые, как родник, дают начало. Из них начинается мир.

Всё, что связано с барабаном, — дом Пречистой Богородицы. Кокошник в этом осмыслении

изображает крылья. Одни крылья летят в одну сторону, другие — в обратную, так продолжается ряд кокошников. Это херувимы и ангельские чины, они вокруг парят и держат дом Божией Матери.

А купол символизирует Троицу Единосушную. Я его рисовал года четыре, пропорционировал. И, в конце концов, когда он получился, я кальку наложил на икону Троицы — и всё сошлось. Мир полноты бытия, Плеромы... Согласно гипотезе Пуанкаре, которую Перельман отгадал, Вселенная по сути своей сфероидальна. И это форма нашего купола. Ее называют луковичной формой, но какая же это луковица? Это сверхобъемная форма, символизирующая полноту бытия в Троице. В этом же смысле мы рассматриваем тройной кокошник. Он тоже символизирует Троицу.

Когда я об этом рассказываю это очень волнующе. Потому что я это вижу и переживаю. Вот здесь вижу небеса, над которыми парят херувимы, серафимы, затем дом Богородицы и Троица Пречистая. И над всем этим как единый принцип — крест. Потому что крест символизирует как Спасителя, так и древо жизни.

И потом точно так же мы идем вниз, вплоть до нижнего мира — мира деревьев, мира растений, мира животных. То есть мы поднимаем всю Вселенную. От мира земли, через мир живых существ, через мир людей. Но всё символизирует собой Мать-Церковь, Богородицу. Ее ведь еще называют «храм одушевленный», «град одушевленный». То есть, градостроительная ли у нас концепция, храмостроительная ли, мы всё равно на языке архитектуры делаем иконографию Троицы, Спасителя и Богородицы.

У меня все усилия уходят на то, что я пишу и реставрирую иконы, а потом, храня пластику этих линий, проектирую храмы. Задача в том, чтобы это не просто были мои фантазии: это должно на аскетическом уровне быть реальным, трезвым, ясным действием. Исихазм — это трезвение, это не фантазирование. Трезвение — настолько в мире православия потрясающая вещь, что она выше всяких фантазий.

Собираем прифронтной храм, и однажды получается так. Мне нужно в 10:30 съездить дать лекарство собаке, в 14:00 — еще раз дать лекарство собаке, а в 17:00 — на службу. А мы в Липицах собираем его на территории храма, у меня там трудятся директор цеха, рабочие. Как я буду вот так выбегать? Вдруг выясняется, что в 10:30 руководитель цеха должен съездить в Пушкино. Мы садимся и едем. Потом я думаю: так сейчас мне нужно будет сказать, что в 14:00 тоже надо ехать. Автобус ходит очень редко. Выясняется, что в 14:00 директору цеха обязательно тоже надо поехать. Возвращаемся, думаю, как мне на службу не опоздать. Но ему звонят и просят в 17:00 тоже куда-то выехать. Я сижу и чуть не плачу, потому что Господь милостив. Он меня, дурака, жалеет.

БОГ КАК ПРЕДВЕЧ- НЫЙ СОЮЗ, ОН КАК АТМОСФЕРА ЛЮБВИ. ОН — ПЛАМЯ ЛЮБВИ, СВЕЧА, ПАРЯЩАЯ НАД МИРОМ. ЭТО ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ФОН, НА КОТОРОМ МЫ РАБОТАЕМ.

Д.О.: А как архитектура может влиять на эмоциональное состояние пришедшего человека?

В. В.: Я это рассказываю, потому что живу в пламени эмоций. Я не умею плакать от горя. Но при строительстве храма всегда много эмоций, слез радости. Господь их все время дает. Ты идешь по слезам радости и понимаешь, что правильно идешь. Не из-за того, что ты слезливый, а из-за того, что начинаешь видеть. Всё потрясает тебя, ошеломляет. Хотя много на свете слезливых людей, тоже не назовешь это критерием. Есть люди, которые чуть что — сразу от положительных эмоций начинают всхлипывать. Разная эмоциональность, разные психотипы. Это одно дело, а другое — когда обожженные жизнью мужики плачут.

Меня офицер спрашивает: «Что это такое? В последнее время что-то глаза на мокром месте. Нервы уже барахлят...» Нет, это означает, что Господь рядом. По лицу видно, что он настоящий в том, что касается эмоций. Очень трудно отличать настоящие эмоции, настоящие мыслеформы от ненастоящих.

Всё время идет борьба. Начинаешь проектировать храм — у тебя воодушевление: как хорошо! Всё видишь ясно, получаешь первое вдохновение, первое одухотворение. А потом откуда-то выплывает глушитель. И начинает доказывать, что это всё не то, а вот посмотри сюда, как можно сделать по-другому... Начинаешь видеть много образов, перестаешь ориентироваться, какой образ правильный. Приходит утомление. В этот момент ты не созерцаешь, а думаешь. Здесь возникает мысль: «А зачем я с этим связался вообще?» Это пробивает чёрт дорогу. Его задача — тебя довести до беспамятства. Сначала сбить с толку, а потом довести до полной депрессии. Но ты берешь себя в руки и делаешь. Еще обязательно кто-нибудь подойдет и скажет: «Зачем тебе это, вон поехал бы в Абу-Даби, небоскреб строить!» Вот так

и начинается мучение.

Потом это преодолеваешь, и всё-таки что-то делаешь, и у тебя уже начинает получаться. И тут бес меняет тактику и говорит: «Мужик, ты нас полужил на лопатки, ты самый лучший незримый боец Вселенной!» Думаешь, что даже бесы говорят, что ты самый лучший боец, соглашаешься. И в этот момент они тебе делают подсечку. Ты башкой как хлопнулся — и стал посмешищем для всех вокруг! Ты был такой великий, а они по контрасту тебя роняют. И ты опозорился: что-то построил, а оно упало, что-то потекло...

У меня этих случаев вагон. Ты вроде всё преодолел, вроде вылез, вроде снова стал сильным, — но тебя подсекли, и ты снова хлопнулся. И на этом контрасте ты впадаешь в оцепенение от усталости. И в депрессию. У беса задача — человека довести до полного рассредоточения.

Д.О.: Есть ли какая-то мистификация, в хорошем смысле этого слова, в том, что различные архитекторы строят храмы по всему миру? При этом строят они как будто один храм. Потому что каждый храм на Земле — это вся Вселенная и вся Церковь. Это и есть образ высшей идеи, Града небесного. Может быть, этот небесный Град и строится через появление здесь земных храмов?

В. В.: Это и есть самое важное. Говорят ведь, что с собой на небеса ничего не возьмешь. И это правильно, но только отчасти. Потому что каждый из нас получает там то, что он построил здесь. Мы входим в мир, который здесь создаем, и продолжаем его строить дальше. Поэтому время земной жизни очень дорого: мы закладываем здесь то, что нас ждет там.

Я для себя этому объяснения не нашел — только то, что каждый человек носит с собой свою сущностную ситуацию. По себе это понял. В какой-то момент начал замечать, что за мной по пятам идет определенная ситуация. Всё время попадаю в определенную структуру. Я родился на Волге, на высоком берегу, среди таких-то людей, и я всё время, куда бы ни переезжал, попадаю в подобную ситуацию. Вплоть до того, что я в Японию поехал на тренировку по айкидо к одному из авторитетнейших сэнсэев. Мы приехали в горный город Саку. И там я попал в тот же самый отель, в котором жил в Пущино. У меня балкон такой же. Город примерно такой же по структуре. Я выхожу на балкон в Саку и меня заклинивает — я в Пущино. В чём дело? Это означает, что и в Японии меня ждет та же структура...

Везде меня ждет каркас моей же ситуации. На эту матрицу наматываются новые национальные особенности. И я понял, что это осознание — очень трепетная штука. Важно не потерять это сокровище. Матрица, которую мы здесь делаем, может превратиться в наше место на небесах, но стоит

только возгордиться — всё, до свидания. У индусов есть интересная притча на эту тему. Жил на свете самый святой отшельник. Ему гарантировано было, что он поднимается в мир самадхи, нирваны, чего угодно — без проблем совершенно, он же самый святой отшельник! Но к нему подошли ученики и спросили: «Благословенный, а правда, что ты самый святой?» Он не нашелся, что ответить. Ну действительно, вроде бы самый святой. Так и сказал: «Ну да». И тут же всё потерял. С самого нуля пришлось карабкаться.

Д.О.: Это путь делания. Он связан с внутренней работой над собой, с сосредоточенностью. И если мы говорим о созидании Церкви, о призвании через делание архитектора, тем более храмостроительного, то это всё очень непростое, связано и с бранями, и с пограничными ситуациями. Всё время, как Вы сказали, человек находится на рубеже. Но человек существует не сам по себе: есть ближние, с которыми мы разделяем жизнь. Жена, дети... Наши внутренние переживания переключаются на тех, кто у нас в сердце. Кого мы любим, кто нас любит. Как в Вашей жизненной истории близкие всё переносят?

В. В.: Мои основополагающие переживания — это трепет по поводу несусветной Красоты божественной. В первые годы работы у меня базовое желание было — построить храм, довести дело до конца. Здесь испытываешь много тревоги, ужаса. И я этот ужас преодолевал. Мне повезло, что у меня был замечательный помощник, молодой парень, и он мне принес книгу Никодима Святогорца «Невидимая брань». Я сел, прочитал... Ее читать можно десятилетиями, в ней огромный объем информации. Но я понял, что происходит. Ты берешься за храм, и тебе тут же соответствующие силы говорят: «А чего ты сюда приплелся? Ты здесь зачем? Ты скоро умрешь, как и все остальные. Думаешь, ты выживешь, что ли?» Здесь сам страх с тобой разговаривает. Трудность аскетической практики в том и состоит, что с тобой говорит сам страх, сам ужас. И ты это всё должен сделать и не сойти с ума. А он на тебя наваливается, ты чувствуешь, что он тебя в ужас бросил. И ты, как боец в незримой брани, смотришь — ты весь вибрируешь в ужасе. Ты ставишь перед собой икону Богородицы, начинаешь читать молитву Богородице — и ужас заменяешь образом Богородицы.

Д.О.: То есть изумление, небесная красота все-таки побеждает?

В. В.: Конечно, выдержать нападение деструктивной программы можно только так.

Д.О.: Есть еще такой интересный момент.

Когда ты начинаешь бранью отвечать на брань, начинаешь с ужасом бороться, это ни к чему не приводит. Можно пободаться, но это бесполезно. А если ты приподнимаешься над бранью — просто созерцаешь красоту и пытаешься держать свой ум в божественном, то это единственный путь, который может помочь всё это преодолеть.

В. В.: Ты должен быть как боец, потому что это война. Должен к Христу на защиту идти. «Да восстанет Бог, и расточатся враги Его, и да бегут от лица Его ненавидящие Его»²⁷. Читаешь Иисусову молитву, чтобы Господь внутри тебя был. Вспоминаешь, как «Господь крепок и силен, Господь силен в брани»²⁸. И вот ты просишь, чтобы Господь наполнил; и если Господь наполнит, то ты выдержишь брань, если не наполнит — извини, естественный отбор. Потому что сумасшедших в психиатрических лечебницах много. Из монастырей увозят в психиатрические лечебницы монахов, которые не выдержали незримой брани. У нас из монастыря в Серпухов возили. Психиатрия тут возникает запросто! Сначала приходит тщеславие, высокоумие, а ужас приходит потом. Они же на контрасте берут: сначала возносят, до небес рожают в тебе гордыню. А потом делают тебе подсечку, и ты падаешь в ужас. И вот на этом контрасте человек ломается. Он не должен ломаться, у него должна быть доминанта, у него должно быть служение. Что такое любовь к Родине, любовь к Церкви, любовь к людям? Они дают защиту, это доминанта. Если нет мотивации, то, прости, ничего не получится. Как только ты сказал: «Зачем тебе это надо?», ты просто загнешься на кровати, поскользнешься в ванной, разобьешь голову.

Д.О.: Мы рассуждали о различных структурах Вселенной. И действительно, есть небесные фракталы, которые выражены в галактике, в наблюдении за звездами... Есть микрокосмос — те же самые фракталы, но в атомной структуре Вселенной. И всё это явлено в красоте природы. Как Вы считаете, наряду с религиозной иконографией, возможно ли рассматривать природу и опыт ее естественного созерцания как своего рода путеводитель к божественному? И как можно это сопоставить, интегрировать, сочетать с архитектурой как таковой? Потому что, с одной стороны, сейчас люди пытаются экспериментировать с различными формами на основе научных данных, и в то же время у нас есть наша многовековая традиция... Размышляли ли Вы об этом?

В. В.: Конечно, есть красота в природе. Господь

вошел через Богородицу в мир, как через врата храма. А Богородица — это воплощение красоты природы, это красивейшая из всех земных женщин. Когда Ее Дионисий Ареопагит, хоть его авторство и оспаривается, но, если следовать преданию, увидел, Ей было уже около 70 лет. И он сказал о ней так: «Разум и сердце мои изнемогли от созерцания божественной Ее красоты. И если бы я не знал, что Господь Бог Един есть, я бы поклонился Ей как Богу»^{2 9}.

Бог Отец, захотев показать людям, какой Он есть, когда Он воплощается на земле как Богочеловек, явил Сына Своего Единородного. Рождается Сын, чтобы рассказать, каков Отец. Он — невероятно красивый, мужественный, сильный, повелевающий всеми деструктивными силами. Так и в случае Богоматери. Природа, которая рождает нас в этом материальном мире, чтобы показать нам свою истинную красоту, явила обычную земную женщину — Богородицу, которая, будучи рождена от Иоакима и Анны обычным человеческим путем, осуществила подвиг.

Наша задача — обожение материи и природы. Вот Богородица осуществила это в Себе. Через Рождество, через страшные мучения, через участие в подвиге Своего Сына. Богородица нам показала, что есть душа природы, красота природы, сущность природы и ее неразрывная взаимосвязь с божественной реальностью. После рождения Богородицы у нас нет абстрактной природы. У нас есть Богородица как ее душа. А всё остальное — как покров Божией Матери, Ее одеяние.

Это как у индусов есть, допустим, многовековые споры о покрывале майи. Есть сущность, а есть покрывало иллюзий. Я считаю, что индуизм должен быть частью истории аскетической мысли и дохристианской мысли. То есть в духовных семинариях должны адекватный курс читать: не говорить о том, что это ересь, а показывать, как в дохристианские времена люди пытались понять сущность, постичь ее полностью не могли, но зацепляли какую-то часть реальности и говорили очень вдохновенные вещи.

В Индии было много людей, которые были заражены тем, что мир лишь иллюзия, и все беды в таком понимании теряют смысл. Да ладно, что там большие лошади, собаки, люди? Это майя-вати, иллюзия! Все мы гости на этой земле! Это приводило

к тому, что страдания не производили впечатления на человека. Человек отмораживал душу. Потом пришел выдающийся учитель Шанкарачарья^{3 0} и сказал интересные, волнующие меня слова. Все вокруг считали, что майя есть тлен. И вдруг Ади Шанкарачарья говорит: «Эта майя не есть ни бытие, ни небытие, ни то, ни другое по существу [...] она в высшей степени чудной и неопишущей природы»^{3 1}. То есть, по крайней мере, майя — не ерунда на постном масле, не борщ вчерашний, а «в высшей степени чудной и неопишущей природы» нечто. И это был мост к дальнейшему, первый шаг. А следующий шаг в том, что эта майя взяла и родила Богородицу.

ПОДВИГ БОГОРОДИЦЫ В ТОМ, ЧТО ОНА, БУДУЩИ ПРОСТОЙ ЗЕМНОЙ ЖЕНЩИНОЙ, СТАЛА ВЫШЕ, ЧЕМ НЕБЕСНЫЕ ЧИНЫ. ВОТ ПУТЬ ПОЗНАНИЯ ПРИРОДЫ.

Богородица взошла на небо вместе с Телом, в этом суть праздника Успения. Мне приходилось слышать, как священник говорит: «Когда Богородица умерла...» Она же не просто умерла! Он не отдает себе отчет в том, что произошло. Богородица взошла на небо вместе с Телом!

Д.О.: Объединив в Себе всю природу.

В. В.: Фома пришел, хотел на Нее посмотреть последний раз. Открыли гроб — и нет Ее. Сам же Спаситель сказал об Иоанне Богослове, что ученик Его не познает смерти в мире^{3 2}. И Иоанна Богослова гроб тоже открыли — а его там нет. Кроме того, еще в дохристианские времена Илия Пророк тоже телесно взошел на небо.

2 9

Предположительно, речь об этих словах Ареопагита: «Свидетельствуюсь Богом, что, кроме Самого Бога, нет ничего во вселенной, в такой мере исполненного божественной силы и благодати. Никто из людей не может постигнуть своим умом то, что я видел. Исповедую пред Богом: когда я Иоанном, сияющим среди апостолов, как солнце на небе, был приведен пред лицо Пресвятой Девы, я пережил невыразимое чувство. Предо мною заблестало какое-то божественное сияние. Оно озарило мой дух. Я чувствовал благоухание неопишущих ароматов и был полон такого восторга, что ни тело мое немощное, ни дух не могли перенести этих знамений и начатков вечного блаженства и небесной славы. От Ее благодати изнемогло мое сердце, изнемог мой дух. Если бы у меня не были в памяти твои наставления, я бы счел Ее истинным Богом. Нельзя себе и представить большего блаженства, чем то, которое я тогда ощутил» (письмо Дионисия Ареопагита к апостолу Павлу о Богородице).

3 0

Ади Шанкарачарья (788–820) — индийский философ, религиозный реформатор, мистик и поэт. Основатель учения адвайта-веданты.

3 1

Шри Ади Шанкарачарья. Вивека Чудамани.

3 2

Иисус говорит ему [Петру]: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? ты иди за Мною. И пронеслось это слово между братьями, что ученик тот не умрет (Ин. 21:23).

Д.О.: Илия, Енох...

В. В.: Вот оно — возникновение моста между миром и трансцендентальным. Самое высшее таинство, которое у нас есть, — это когда в результате искренней аскетической практики потустороннее становится посюсторонним. Не то, что человек раз — и улетел в самадхи. У индуистов всегда был идеал: уйти в транс и попасть на высшие планы бытия. Но вот возник великий учитель Рамакришна³³. Его ученик Вивекананда просил дать ему транс, он тоже хотел улететь в самадхи, в нирвану, хотел всё постичь. А Рамакришна не дал ему удовлетвориться таким односторонним идеалом. Ученик должен был с открытыми глазами, здесь и сейчас, постичь божественное единство мира. Это вершина философской мысли классического индуизма, на мой взгляд.

Д.О.: Это действительно искушение духовных людей. Они хотят уйти из мира, он им не нужен.

В. В.: У нас идеал — Плерома, божественная полнота бытия. Первый этап жизни — жизнь в материальной оболочке. Второй этап — жизнь в тонкой оболочке. Сперва мы постигаем принципы жизни в материи еще не обожженной, потом постигаем принципы жизни в тонких сферах. И уже затем всё это интегрируем. Значит, после воскресения и начинается наша настоящая работа на строительстве Вселенной. Потому что Вселенная — это одна большая, гигантская, священная стройка.

Нужно на Земле успеть получить профессию. Я, допустим, архитектор, мечтаю в Горнем Иерусалиме строить дома приходящим праведникам. Поэтому я пашу день и ночь, разбираюсь, как устроен дом и как его для праведников строить в Горнем Иерусалиме. Не в минимализме, не в органической архитектуре, не в брутализме... Мне нужно строить так, как устроены дома в Горнем Иерусалиме. Бесконечно прекрасные, как вся земная природа.

Д.О.: Если вернуться в ветхозаветную историю, то там есть самооткровение Божества о Себе через красоту природы. Может ли сейчас созерцание стихий, таких как скалистый берег, ветер, океан, быть путеводителем к божественному? Океан — это очень многослойная смысловая фактура. С одной стороны, подсознание. С другой — первоматерия. Может ли это быть своего рода иконографией?

В. В.: Оно для того и создано. Борис Акунин в одной из своих книг, посвященной исследованиям

Фандорина, повествует о девушке, которая готовилась к монашеской жизни. Она стала неравнодушна к юноше и не знает, что с этим делать. И ее духовный наставник, говорит: «А ты его раздень». Она говорит: «Как раздеть?» «Представь себе, что ты с него кожу сняла, мясо сняла, а там сосуды. Какая отвратительная картина!»

Это может прозвучать как мудрость только для безграмотного, необразованного человека. Для меня всё иначе. Я беру в руки человеческий череп, и меня заклинивает его траектория. Я всю свою жизнь не могу понять, как устроены тазовые кости, потому что изучаю их, но теряюсь в траекториях. Это перетекание пространства — как грань четвертого измерения. Потом начинаешь проникаться, как под кожей лежат мышцы, одна за другой плетеночкой разложены. Полная феерия! Я даже подступиться к этому не могу. Меня просто заклинивает, и я не могу дальше двигаться — такой восторг.

Когда же ты начинаешь выяснять, какая структура у нерва, что есть аксон, в аксоне ядро, в ядре ядрышко, тут митохондрий, там рибосомы, тут биосинтез, там АТФ синтезируется для того, чтобы получить энергию, тут фосфорная группа оторвалась — значит, пошла энергия, там нужно, чтобы при помощи кислорода сгорело питание, тут нужны жирные кислоты... Всё это вяжется в какую-то дикую красоту! Пошел нервный сигнал через синапс, должен дофамин пройти или другой какой-то гормон, чтобы нервный сигнал прошел на аксон, здесь миелиновая оболочка, если она пострадает — будет рассеянный склероз, потому что сигнал не дойдет... Потрясающая красота. Для меня этот совет — «а ты его раздень» — это значит только начать углубляться в какую-то еще более несусветную красоту. Понимаете, для архитектора-структуралиста вся окружающая природа представляет собой нечто. В эту природу он может углубиться только отчасти, потому что заклинивает.

Д.О.: Это удивительно. Я так недавно в Хибинах разглядывал камни, разрезы.

В. В.: Да! Там такие пейзажи, растения, образы, горы, моря — это же невыносимо совершенно.

Д.О.: Мы можем это переносить в храмовую архитектуру? Раньше это всё было связано с появлением орнамента или с рисунком камня на полу. Возможен ли в этом плане какой-то эксперимент, связанный с развитием храмовой архитектуры при безусловном сохранении ее традиций?

В. В.: Я то, о чём Вы говорите, тоже очень сильно переживаю. Меня срезы камней потрясают. Это мне показывает, что такое пространство. Многомерное пространство.

На самом деле есть мириады возможностей увидеть всю эту красоту. Разные люди видят ее по-разному. Бесконечное количество красоты личной, проведенной через индивидуальную психику... Бог есть совокупность живых существ. Этой фразой всё не исчерпывается, но, в моем представлении, мы все в Нем содержимся, из Него состоим. И невероятная красота окружающего мира состоит в том, что мы не можем попасть в мир, где Бога нет.

Когда у нас раскрылись глаза на божественную реальность? Мы всегда в Нем. У меня сейчас есть девочка-пациентка, я ей помогаю от паралича подняться. Она мне пишет: «Я так хочу, чтобы со мной Бог беседовал, но Он никак ко мне не придет. Помолитесь, чтобы ко мне Бог пришел»... Бог приходит к нам всегда на рубеже, на пределе.

Д.О.: Да, это пограничное состояние.

В. В.: Симеон Новый Богослов гневался очень, когда ему говорили, что простой человек Бога не может слышать.

Моя мама была инвалидом. Она дожила до 84 лет, и последние лет 20 я просто на руках ее носил. У нее была родовая травма, и она постепенно теряла способность двигаться. А потом начали клетки мозга отмирать. Но она трезво мыслила, просто мне рассказывала, как у нее отмирают клетки мозга.

Она была очень сильной личностью, работала специалистом по автоматизированным системам управления. О ней на работе говорили: «Тамара Павловна — великая женщина, ее слова нужно высечь на мраморе». Затем она стала терять зрение, периодически падала и расшибалась. Потом лежала много времени. Были очень сильные, мучительные боли. Ходить могла только опираясь на что-то. Я ей специальные ручки сделал, чтобы она держалась и могла по дому пройти. Однажды она шла — и вдруг говорит: «На меня какая-то налетает темнота...» И у нее прострел, боли, она полтора месяца лежит, болеет. Много вроде бы хлопот, но она настолько меня любила, вложила в меня море своей любви, что я изо всех сил старался, чтобы она продержалась со мной как можно дольше.

Вдруг она упала так сильно, что мне говорит: «Я сегодня вечером очень странно упала». Ночью снится мне сон. Господь говорит: «Я твою мать хочу через два дня отпеть». И я превратился в маленького ребенка: «Господи, можно, она со мной еще лет десять проживет?» Прямо взмолился. Утром просыпаюсь, она говорит: «Нет, ничего вроде».

Но дальше происходит такая штука: она со мной осталась еще на несколько лет, но начала падать чаще. Эти последние годы она мучилась. Я думаю: как же так, ведь Господь ее хотел забрать...

Д.О.: Надо было отпустить.

В. В.: Надо... Но там развилка. Знакомая рассказала такую историю. Отец был в больнице, вдруг она видит сон — отец спрашивает: «Я тебе еще очень нужен?» А она говорит так трезво: «Да нет, мы с тобой всё решили». Наутро ей звонят: «Идите забирайте тело отца».

Здесь не должно быть такой крайности, очереждения сердца. В этой развилке ты поди разберись! Но я собой не управлял, просто превратился в ребенка. Я стал упрашивать, чтобы Господь ее оставил. Ответа не последовало, но на утро она сказала, что всё нормально. Потом мама зрение потеряла, отслойка сетчатки... Она всегда говорила, что жизнь в старости — это подвиг. Но она всё это воспринимала как полагается, поэтому, я думаю, она в хорошем месте.

Мои родные ко мне приходят в снах, рассказывают о разном. Потому что я работаю на этой грани. С одной стороны — тяжело, но зато я имею возможность какие-то вещи слышать и видеть. Когда они ко мне приходят и рассказывают, то еще стараются показать, что это не прелесть...

Сновидений бывает несколько типов. Первый — аскетические сновидения, как в Евангелии: явился ангел Господень Иосифу и сказал идти в Египет, потому что Ирод решил убить Младенца. Это сновидение аскетическое, это божественное сновидение.

Но есть демонические сны. Когда мы строили храм Архангела Михаила, мне всё время снилось, что колокольня упала. Ложусь спать — и мне снится этот сон, причем такой явный, что я не могу понять, что это сон. Демонические структуры присылают видение, а с ним — тоску. Я вижу, что колокольня упала, и позорище, и тоска сразу... Столько труда вложено! Абсолютно реальная обстановка. Потом просыпаешься: елки-палки, это, оказывается, сон! Но на вторую ночь ложишься, и она снова падает. И я стал понимать, что она падает в разные стороны. С облегчением понял: раз она в прошлый раз упала в эту сторону, а сейчас упала в другую, то не будет этого падения, она не может в обе стороны упасть. И всё, у меня эти сновидения прекратились.

Если приходит навязчивая мысль... Например, навязчивая мелодия застревает в голове, как эти песенки дурацкие, которые звучат по радио. Я на эту песенку пишу молитву, на эту мелодию начинаю молитву петь. Она исчезает моментально. Потому что бес не заинтересован, чтобы на его дурацкой мелодии вдруг укрепляли молитву. Вся эта мистика, с одной стороны, носит очень устрашающий характер, а с другой стороны — потом ты начинаешь в ней веселиться и в конце концов понимаешь, что бес — посмешище. Становится жить легче.

Д.О.: Какой Вы видите храмовую архитектуру через 20-30 лет? Кто-то считает, что нужно

только копировать прошлое, кто-то видит стеклянные купола и барабаны. Возможна ли некая трансформация традиции? Ведь всё меняется, институты меняются, обретает актуальность взгляд на Восток, взгляд на Север. Естественно, архитектура — иллюстрация культурного слоя, религиозного слоя. Ваш взгляд в этом контексте в будущее?

В. В.: Раньше, когда учился в МАРХИ, я был такой архитектор-концептуалист. Меня называли «самый левый студент института». Любил из стекла, из бетона что-то делать, модернизм, постмодернизм. Макеты мои фотографировали для студентов, то есть я был. авторитетным авангардистом. А потом мне Борис Григорьевич Бархин принес фотографию ратуши в Стокгольме. Принес и передо мною положил. И там такое массивное каменное кирпичное сооружение с белокаменными вставками, с башней, с аркадами, с внутренним двором. Великолепное сооружение начала XX века! На меня повеяло дыханием исторической архитектуры. Вот он мне повернул сознание капитально. Точно так же, как учитель рисования Николай Петрович Тюрин повернул мне сознание в сторону Микеланджело. В Стокгольме есть прекрасные набережные, как наш Арбат, и еще тонко-тонко сработанные каменные детали. Невыразимо красиво. И в этом плане я взял и переключился на строительство храмов. С тех пор совершенно не могу насытиться. Делаю кокошники сотнями, арочные окна, это всё выкладываю в кирпиче, рисую рамы, со штапиками, со всем. Своды сомкнутые, своды крестовые, своды...

Д.О.: Бесконечный космос, из которого не хочется выходить?

В. В.: У меня на то, чтобы весь «арсенал» пройти, ушло 30 лет. И мужикам тоже, с которыми я работаю: с одной бригадой 10 лет, с другой бригадой — 15. Я только-только, к 67 годам, оглядел этот «арсенал». Как в своды врезаются распалубки, какие там кривые второго порядка, какая это невероятная геометрия! Как на это всё ложатся росписи, технологии фресок, работа со стеклом: простым, граненым, цветным... Вот это всё предстало в какой-то невероятной красоте. В моем представлении я плаваю в океане этой красоты... Как в Черное море погружаюсь и в нем плаваю. Когда святую воду по утрам пью, представляю себе, что плаваю в океане вселенской агии. Она вся светится, она сияет, и она вся состоит из храмовых форм. Мы уже говорили, что XII–XVII столетия — золотой век российской архитектуры. Первичные кокошники претерпели изменения: сначала в XVII веке, как в храме Архангела Михаила в Тропарёво, потом в модерне попробовали делать их иначе. А вот

мне всё-таки нравится, как в XII веке.

**ГОСПОДЬ ВСЁ ВРЕМЯ
ТВОРИТ НОВЫЕ
И НОВЫЕ ПОКОЛЕНИЯ,
ОНИ ПОСТОЯННО
МЕНЯЮТСЯ. НО
Я СМОТРЮ НА СВОИХ
СТУДЕНТОВ — И МЕНЯ
ПРОСТО ОСЛЕПЛЯЕТ
КРАСОТА ЭТОГО
ПОКОЛЕНИЯ. ДЛЯ
КОГО-ТО ЭТО ПРОСТЫЕ
РЕБЯТИШКИ... А
Я ВИЖУ — У НИХ КОЖА
СВЕТИТСЯ, У НИХ
ГЛАЗА БЕЗДОННЫЕ.**

Это новое поколение нарисовано совершенно по-другому. Одежда у них — это всё то же самое, как мы проходили. Брюки — сначала «дудочки», потом клеш, потом «бананы». Это всё ходит волной: то шире, то уже... Мода на штаны, на рубахи — всё это «волнуется».

Д.О.: То есть человек — один и тот же на протяжении многих сотен лет. Есть некая единая база и есть разнообразная вариативность. Так и в архитектуре.

В. В.: Конечно. Да, появляется всё более изящная резьба, всё более стройные пропорции, всё более пронизывающий принцип золотого сечения... На мой взгляд, это как искусство шлифования. Я читал рассказ мальчика о том, как он учился шлифовать лакированные поверхности мебели. Был мастер, который шлифовал лучше всех, зеркальней всех, прозрачней всех, глубже всех, и этот мальчик у него учился. И это не другой лак, не другая поверхность, но всё более глубокое измерение, всё более бездонная глубина. Как у Тарковского. Мне посчастливилось его встретить в университете, он к нам приезжал, «Сталкера» привозил. Там был сюжет: камень падает в колодец, летит, летит, летит, и слышно, как он падает. Бездонная глубина... Измерение вселенское какое-то. Это, наверное, катарсис за счет углубления в тему.

Мне жизни не хватает на то, чтобы насытиться всеми этими луковичными куполами... Я их наделал столько, что со счету сбился: и на свои объекты, и на чужие. Мне опять хочется делать деревянные основы, и покрывать медью, и делать подкрестные шар и конус. Потом потрясающая процедура установки креста... Всегда она такая волнующая, всегда это связано с неимоверными приключениями. Потому что самая низменная мечта деструктивных сил — это уронить крест. У одного моего знакомого священника упал крест, когда он недостаточно серьезно к этому отнесся. Кресты — совершенно отдельная глава этой «книги». На каждом элементе: проектируешь ли крест, ставишь ли крест, подкрестный шар, подкрестный конус, купол ты ставишь или на земле делаешь и поднимаешь краном, — всё это прорастает таким количеством потрясающих вещей!

Вот это мое восприятие. И я за каждой формой, за каждым кокошником, за каждым сводом, за каждым ярусом колокольни вижу символику Богочеловеческого Тела и символику единого Тела Матери-Церкви. Для меня это живые соприкосновения. Я боюсь, что начну экспериментировать — а оно и улетит, и будет просто геометрия. Понимаете, моя самая большая награда на земле — что я чувствую руками Тело Матери-Церкви. Ради этого всё и делаю.

Сейчас мы дошли до самой важной точки, до самых главных переживаний. Я оканчивал МАрХИ, а в Советском Союзе было распределение. Меня друзья спрашивают: «Чего ты не беспокоишься о распределении?» А я мечтал попасть на кафедру архитектуры в Ульяновский политехнический институт, потому что сам из Ульяновска. Там институт стоит на краю Волги, колоссальная панорама, красоты такая... Меня отправили в Ульяновск на преддипломную практику, и я попал в Гражданпроект местный. Оттуда на меня послали запрос в МАрХИ. Приезжаю, и мне декан говорит: «Нет, в Ульяновский Гражданпроект мы тебя отправить не можем, туда посылает Самара своих студентов».

Я и успокоился. Думаю, значит, мне в Ульяновский институт не попасть, буду смотреть, какую ситуацию я заслужил. Друзья мне говорят, что я веду себя возмутительно, а я на Бога надеюсь. И вот я, значит, в какой-то момент иду по коридору МАрХИ. Навстречу мне — декан, освещенный косыми лучами солнца. И говорит: «Слушай, Варламов, тут пришла заявка на одно место в Ульяновский политехнический институт преподавателем. Не хочешь поехать?» И через две недели я уже там стоял и смотрел из окна. А Волга там почти 40 километров шириной, эпическая панорама, огромные небеса!

Я там проработал три года. У меня в этом институте были два гениальных дипломника. Они великолепные сделали дипломы и пришли ко мне перед отправлением на работу. Их куда-то отправили

прорабами на стройки, причем с бешеными зарплатами: рублей по 300, на сегодняшние деньги — тысяч 250.

О чём-то мы заговорили, я произнес слово «истина», а мне один из студентов: «А что есть истина?» Я ему показал на икону Богородицы и говорю: «Вот она, истина». Вот как-то так, да... Мать и дитя. Эта Вселенная — мы в ее ладонях. Каждый из нас — ребенок, и она нас держит в своих объятиях, и это состояние нужно в себе возобновить. У меня оно возобновляется, когда я строю храмы. Мне попадают храмы периода классицизма, конечно. И я тоже с ними работаю, но всё равно работаю с базой между XII и XVII веком. Вижу, что когда работаю в стилистике XII–XVII веков, в тех концептах, которых придерживаюсь, — то у меня не просто эмоции: я иду по этим «светлячкам».

Д.О.: То есть Вы видите развитие традиции внутри традиции? Это не копирование прошлого.

В. В.: Если посмотреть несколько отстраненно на эволюцию храмостроения, то вначале приходит византийская архитектура на Русь. Возникает Чернигов. Потом начинается владимирская архитектура, потом идет псковско-новгородская, потом — ярославская архитектура, потом — москвовская. И это всё громадные скачки стиля! Это у нас в сознании они слиплись воедино. Вот представьте себе, итальянцы построили в XV веке кремлевскую стену. Была она фортификационная, квадратные башенки, еще что-то... А в XVII веке вызывает Государь Бажена Огурцова. И говорит: «Давай башню сделаем как следует». И Бажен Огурцов вдруг бабахает Спасскую башню! Ну просто представим, что вот к этому низу квадратнейшему с аркой Бажен Огурцов, наш русский зодчий, приделывает что-то совершенно невероятное... Какой-то неопишемый стиль. Это не неоготика, это что-то улетное. Просто мы к нему привыкли. И Никольская башня, формально тоже неоготическая... Это какие-то рывки в глубину стиля.

Д.О.: Когда прошла эпоха классицизма, барокко, появился неовизантийский стиль. Тогда же старообрядцы получили свободу, и произошел поиск русского наследия, некоторый возврат к древнерусской архитектуре. В моде был модерн, и это сочетание породило так называемое неорусское направление в архитектуре храмов. Проявили себя Шусев, Покровский, Аплаксин, вся эта плеяда. Пошел очень интересный поиск, на котором всё и закончилось с революцией. Собственно, тогда же возродилась и философская мысль, и богословие в лице Сергея Булгакова, Соловьёва, Бердяева и других. Есть мнение, что нужно возвращаться именно к неорусскому направлению, от него отталкиваться, и что только в этом может быть

развитие и преемственность.

В. В.: Я думаю, что на этой эпохе есть некоторый налет отстраненного академизма. Там не хватает романтики плотницких кровельных работ. В моем представлении всё наиболее чисто выражено именно с XII по XVII век, потом идут вариации. В модерне очень увлекались формой купола (особенно когда небольшие были купола) как свечом свечи, и это неудачно. Потому что всё-таки форма купола — да, это отчасти горение души перед Господом. С другой стороны, это объединяющая форма, слишком трансцендентальная, чтобы в нее укладывалась свеча. Это то, что объединяет бытие Троицы Единосущной, это надмирная сфера.

Д.О.: Есть вариации — например, храм в честь Святого Духа в Талашкино, который Рерих проектировал и который так и не освятили. Там огромный купол, всеобъединяющий. Или, к примеру, Феодоровский собор в Царском Селе. Хотя, безусловно, в неорусском стиле присутствует некоторая шлемовидность в куполах, не всегда это отсылка к свече. К примеру, Покровский собор Марфо-Мариинской обители — да, две «свечи», но и объединяющий их большой купол.

В. В.: У меня на эту тему много информации, книгу могу написать. Здесь — лабиринт. В этом лабиринте есть боковые ходы, где ты в тупики попадаешь, но есть и возможности пройти. История архитектуры показала, какие вещи работают, какие — нет. У нас сейчас, скорее, время анализа и синтеза. Проанализировать традицию, опробовать традицию, слепить традицию... Но всё-таки отдавая себе отчет, что не художественная выразительность — самый важный аспект храмостроения, а именно озарение касанием к божественному Телу Матери-Церкви.

Д.О.: За материальной составляющей храмового здания стоит богословие. Хотелось бы поговорить о смысле храма, его основной идее.

В. В.: Каждая деталь храма символизирует определенную деталь Богочеловеческого Христова Тела и частицу красоты Богородицы. Но это на символическом языке архитектуры, который надо уметь читать.

Мы не можем, как буддисты или создатели статуи Христа в Рио-де-Жанейро, сделать большую скульптуру. У нас есть на это запреты — в принципе, мудрые. Есть правило, чтобы был только рельеф. Бывают и объемные скульптуры Спасителя на кресте, но это тоже высокий рельеф, скажем так. И в этом есть серьезная ограждающая традиция, чтобы мы не увлекались дословной реалистичностью. Даже на иконах мы пишем материю обоженную, поэтому тоже несколько измененную.

Был случай: для храма Благовещения в Липицах женщина написала икону Матронушки. Матронушка — инвалид, у нее закрытые глаза, и она пожилая. Вот эта женщина написала ее с морщинами. Но на иконе мы пишем уста, а не рот. Мы пишем очи, а не глаза. Мы пишем чело, а не лоб. Мы же пишем обоженную материю, а не обычную, и нельзя писать никаких морщин.

Поэтому я уговаривал священника: давайте поправим! Уж очень как-то получилось натуралистично. Но не хочет, и всё. Ну, пока его не было, принес я с собой краски и всё это залессировал, убрал. Получилось сделать уста из рта, потому что длинный рот такой: она на некоторых фотографиях улыбается, и кажется, что у нее рот большой. Матронушка — она же на Богородицу похожа, у нее очень Богородичный лик. Если смотреть на нее просто глазами, может показаться, что у нее что-то полное, где-то есть морщины... Возникает натуралистическое видение, это называется — смотреть, а не видеть.

Д.О.: Вообще, все женщины на иконографических изображениях похожи на Матерь Божию, а мужчин часто изображают с отсылкой к лику Спасителя. В этом есть идея многоипостасности и причастности во взаимоотношении души. Все становятся похожи.

В. В.: Конечно, вот и я в Матронушке вижу Богородицу. Я это видение взял и пролессировал, аккуратно морщинки все удалил. Там целый скандал назрел. «Не трогайте икону!» А я, значит, ее взял на свой страх и риск — и сделал. Правда, батюшка потом меня не хотел видеть, мы разошлись с ним надолго. Но сейчас он вроде забыл. Тем не менее, сейчас эта икона висит в храме. Я к ней с удовольствием подхожу и обращаюсь как к Матронушке.

Д.О.: Это элемент смелости, которого, мне кажется, очень сегодня не хватает в практике. Потому что можно было смиренно сказать: «Нет, чего я буду вмешиваться...»

В. В.: Да, при этом рекомендовать так поступать я не могу. Но меня Господь испытывает. Потом долгие годы придется терпеть изображение Матронушки в морщинах, а меня Господь спросит: «Чего ты боялся?»

Я стараюсь убеждать людей, если что-то явно ощущаю. Поначалу бывает так, что споры возникают. При этом, если я от своего ума это сделаю, то потом просто потеряю всё, никаких храмов не будет. Я всё время проверяю себя еще и тем, будет ли очередной заказ.

Д.О.: Да, если есть заказ — значит, ты до этого что-то правильно делал.

В. В.: Ниточка эта тянется, тянется, тянется... Я же это всё с трепетом делаю, поработав на рубеже и пройдя через такие моменты... Храм Архангела Михаила — сколько там народу погибло! Прямо на стройке только один погиб. А все остальные — просто вдруг, внезапно... И меня каждую ночь бесы терзали: «Вали отсюда, убьем сейчас всех этих людей!» Люди вокруг меня ложатся, я их столько перехоронил! Так это всё было тяжело — первая моя стройка...

Когда мне заказали второй храм, у меня мать в истерике была: «Неужели сейчас всё повторится?» К моему изумлению, на втором храме это всё повторилось, но смягченно. Господь милостив, Он тебе не дает взорвать нервную систему до состояния инвалидности. Но Он и задает следующие задания. Когда через эти вещи проходишь, становишься таким вот обожженным комом глины, как кирпич. То есть ты через огонь прошел — и уже не меняешься. И теперь мне важно, как кирпичу, встать на свое место, потому что каждый храм — это маленький кирпичик в теле единого большого храма. У нас на каждый храм уходит 10–20 лет, и это один маленький кирпичик.

**МЕНЯ
КАК-ТО СПРОСИЛИ,
СКОЛЬКО Я ХРАМОВ
ПОСТРОИЛ. ОТВЕТИЛ,
ЧТО МНЕ НЕУДОБНО
ОБ ЭТОМ ГОВОРИТЬ.
МЫ СТРОИЛИ ВСЕГДА
ОДИН ХРАМ: ЕДИНЫЙ,
ВСЕЛЕНСКИЙ ХРАМ
МАТЕРИ-ЦЕРКВИ.
НАША РАБОТА
ДОЛЖНА ПРИВЕСТИ
НАС К ОБОСТРЕННОМУ,
ЕЖЕДНЕВНОМУ, ПОСТО-
ЯННОМУ ОЩУЩЕНИЮ
СЕБЯ У МАТЕРИ-ЦЕРК-
ВИ В РУКАХ, КАК
НА ИКОНЕ ДЕСНИЦЫ
БОЖИЕЙ.**

Я только к 67 годам научился смотреть на разнотравье, потому что это такая дикая красота! Научился размышлять на тему структуры ДНК и РНК, как там есть двуветвевая ДНК, одноветвевая матрица РНК, как вирусы вмешиваются, как они рвут биосинтез. Я только-только к этому приспособился. Это как песчинки на берегу океана, и ты всё время, как мальчик, играешь с ними, а дальше — ужас такой божественный, дикой несусветной красоты, бездонный. Меня потрясают слова святых отцов, что даже ангелы и архангелы, херувимы и серафимы идут по бесконечной лестнице познания Премудрости и Красоты божественного замысла и никогда не достигают конца.

Д.О.: Но это про трансцендентность.

В. В.: Вот она, великая радость. Никакого конца. У нас самая большая проблема — эмоциональное выгорание. Сейчас мои ровесники очень часто выгорают. «Я хочу на покой». — «Какой покой?» — «Ах, я уже старый». — «Сколько тебе?» — «Шестьдесят». Я, как дитя маленькое, эти свои кулички леплю на берегу. Зазеваешься, и тебя в депрессию вгонит моментально! Но на это технологии духовные есть: Причастие, молитвы, святая вода, просфора из Свято-Данилова монастыря, чудесная совершенно... И вот ты снова ребенок. А у него бесконечные перспективы впереди.

Д.О.: Есть такое толкование слов Христа «Будьте как дети», что это не про детскую наивность, а про потенциал к восхищению и к бесконечному росту. К познанию... К открытости в бесконечном познании.

В. В.: Конечно, к деятельности, к познанию. Мне казалось, что я доживу до 57 лет. Начал приближаться к этому возрасту, и вдруг понимаю, что у меня архив впечатлений полностью переполнен. Мы же работали без выходных, без отпусков... Пахали — раз в пять лет на десять дней уедешь куда-нибудь. Бывает, выпадет выходной на полдня — я хожу по дому, думаю: елки-палки, неужели можно полдня не заниматься стройкой? И, в общем, к 57 годам я вдруг почувствовал, что у меня нет в голове пустого места, файл переполнен. «Телефон» требует всё стереть, потому что больше фотографий не сделаешь. Либо ты заканчиваешь свой жизненный срок, либо придумываешь какую-то операцию с опустошением. К моему счастью, я попал в колледж работать.

Д.О.: И передача знаний, и вдохновение... Всё перезагрузилось? Пришли обновления?

В. В.: Я в них растворился. И стал замечать, что они меня воспринимают совершенно без фамильярности. По взаимоотношениям. Причем студенты были разные.

Мне за 8 лет попались несколько наглецов. Один нагло себя вел — я его взял и спрессовал на занятии. Думаю: обидится на всю жизнь, надо как-то более мягко работать! Но он совсем обнаглел, вконец. И вот этот наглец, когда все вышли из аудитории, остался, сидит на столе, ноги свесил. Такими глубокими глазами — полнейший отморозок! — смотрит на меня и спрашивает: «Я Вас очень расстраиваю?» Говорю: «Ты что, я всё время думаю, как помочь тебе с твоей индивидуальной траекторией развития. Я не просто что-то навязываю, я же для тебя стараюсь, понимаешь? У меня все студенты — личности, я ведь не с массой работаю, а с индивидуальностью». Сидит, кивает головой...

Другой тоже вел себя абсолютно безобразно. Ушел к другому руководителю, диплом защитил. Словом, от меня ему ничего не надо, он от меня полностью спасен. Свободен, то есть. И вот он диплом получил, подошел и сказал: «Я прошу прощения, что так безобразно вел себя на практике». Такое поколение... Можно говорить, что оно другое. Нет, извините, у них такой потенциал к преобращению! Это не раз было, что люди меняются к лучшему. А что они делают, что они лепят, что они макетируют...

Вот это всё — такой океан событий, невероятных каких-то поступков, каких-то случаев. Это ткань храмостроения во всём многообразии человеческих характеров... Ты видишь, что Господь рядом с тобой, и с храмом, и с людьми, и с твоими переживаниями, и с образами. Это как раз полнота бытия, Плерома. То, что нас отличает от материалистов. У нас не идеализм и не материализм, а просвещенный материализм и просвещенный идеализм, потому что у нас — обоженная материя. Мы за гранью споров об идеализме и материализме. Кто считает, что вера — это победа идеализма над материализмом, тот ничего не понял. Потому что мы в Причастии, через материю причащаемся Телом и Кровью Христа. А так бы мы в духе были.

Д.О.: Мне кажется, есть такое православное искушение: уход в иное, в идеализм, исключительно в духовную жизнь, оторванную от реальности.

В. В.: Это оккультизм, а не православие.

Д.О.: Или неоплатонизм.

В. В.: Да, поэтому необходимо прорваться к истинному, жизнерадостному православию. Будущее православие пронизывает все сферы жизни государства. Это молитва — когда ученые, научные работники, администраторы умеют погрузиться, ощутить логосный проект, действуют под диктовку Божию.

У нас сейчас проблема какая? Мы должны научиться передвигаться в пространстве и времени. Вот мы научились в воде плавать, в воздухе летать, в вакууме передвигаться. Но нас же всё равно на край Вселенной не унесет, в следующую «солнечную систему». Не унесут ни жидкостные, ни даже фотонные двигатели. Нам нужно научиться следующей цивилизационной задаче — работать с пространством и временем. Для этого нужны мощнейшие источники энергии. Я и сам лично видел, что пространство и время — пластичные категории. В гравитационном поле искривляется пространство, при скоростях меняется время. Теоретические основы для этого в нашем распоряжении есть, но подойти к этому практически — это как дикарю подойти к атомной электростанции.

Должен произойти колоссальный цивилизационный скачок. Нам нужно пережить эпоху империалистических войн, потому что мы не должны в звездные войны перейти. Но мы же должны расселяться во Вселенной, нам чем больше народу, тем лучше! То есть мы сначала расселяемся в Солнечной системе, потом — в Галактике. Но для этого нам нужно передвижение в пространстве и времени, для этого нужен новый этап науки. Обычными мозгами этого не сделаешь. Нужен разум, способный прикоснуться к логосному проекту, соединиться с божественным замыслом. В этом суть представления Бога о человеке: Господь нас подготовил жить во Вселенной. Но мы можем только с пространством работать. Мы еще фотонный двигатель не создали, хотя, по сути, он уже есть. К высоким технологиям будущего, к высоким уровням научного познания мы можем подойти, только включив духовную суть. Надо учиться мыслить всем телом, надо перекидывать нагрузку на весь позвоночник, на все клетки.

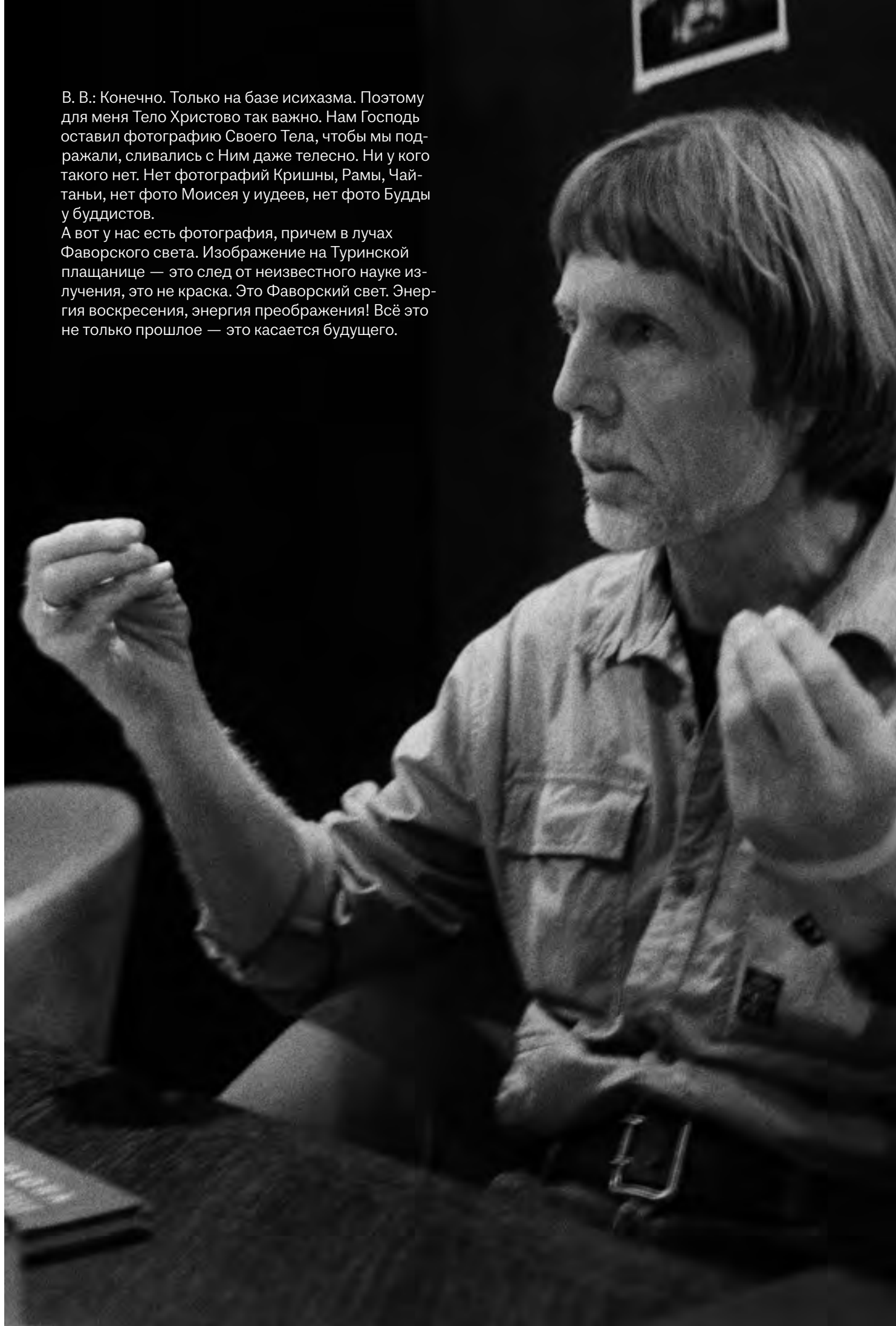
Д.О.: Есть остеопатические практики, когда люди и дышат, и мыслят всем телом.

В. В.: Конечно, я эти все технологии могу показать. Вот сейчас меня попросили выступить на конференции по болезни Паркинсона. Я пытаюсь выжить в этих всех перегрузках, поэтому разработал конкретные технологии на базе классических практик. Если я проходил айкидо, то учился в Японии, если проходил кунг-фу, то учился в китайской школе кунг-фу. То есть я эти гуманитарные технологии ухватил, чрезвычайно важные и практичные. Но, опять-таки, они для меня лишь ступени к исихазму. А исихазм нужно вскрыть, потому что более сильной созерцательной практики, чем исихазм, нет ни у кого.

Д.О.: Ее надо совмещать с телесной практикой.

В. В.: Конечно. Только на базе исихазма. Поэтому для меня Тело Христово так важно. Нам Господь оставил фотографию Своего Тела, чтобы мы подражали, сливались с Ним даже телесно. Ни у кого такого нет. Нет фотографий Кришны, Рамы, Чайтани, нет фото Моисея у иудеев, нет фото Будды у буддистов.

А вот у нас есть фотография, причем в лучах Фаворского света. Изображение на Туринской плащанице — это след от неизвестного науке излучения, это не краска. Это Фаворский свет. Энергия воскресения, энергия преображения! Всё это не только прошлое — это касается будущего.





VI



МИР, ГДЕ ЦАРИТ ПРЕМУДРОСТЬ

*ИСТОРИЯ И СИМВОЛИКА
БЕЛОКАМЕННОГО СТРОИТЕЛЬСТВА
ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ ЗЕМЛИ*

АННА БОЛОТОВА



Дмитриевский собор
во Владимире



Белый камень однажды сыграл в истории нашей страны, на самой заре становления ее государственности, определяющую роль — он стал символом роста политического значения, возвышения владимирских земель. А в глазах людей, которые стояли у истоков этого процесса, еще и символом богоизбранности и особого покровительства свыше тем процессам, которые происходили на владимирских землях.

О белом камне забывали и вспоминали вновь. Вспоминали, когда стали утверждать новый центр в Москве — и белый камень стал своеобразным символом преемственности статуса и Божьего Покрова над новой столицей государства, которое находилось в процессе собирания земель вокруг единого центра.

Вспоминали в Российской Империи, когда памятники начинали разрушаться и требовалась срочная помощь, в ходе которой, к сожалению, допускались грубые ошибки и утраты.

Вспоминали в советское время в рамках «пропаганды русской культуры» и как символ великих достижений предков.

Вспоминают сейчас, чтобы явить миру огромный пласт сокровищ, которые совсем рядом, которые уникальны и непохожи ни на что создаваемое в то время ни в Европе, ни в других княжествах Руси.

Статья предполагает погрузить читателя в историю белого камня, его символику и значение в контексте как прошлого, так и современности. И для этого необходимо не только вспомнить большой пласт источников и исследований, которые уже сделаны, но и услышать тех, кто занимается памятниками сейчас — сотрудников Владимиро-Суздальского музея-заповедника, которые хранят, исследуют и являют миру сокровища этой земли. Поэтому в статье вы встретите комментарии сотрудников Владимиро-Суздальского музея-заповедника, за что выражаем благодарность:

*ЕКАТЕРИНЕ ВЛАДИМИРОВНЕ ПРОНИЧЕВОЙ,
ГЕНЕРАЛЬНОМУ ДИРЕКТОРУ ВЛАДИМИРО-
СУЗДАЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА.
АЛЕКСАНДРУ СЕРГЕЕВИЧУ КАПУСТКИНУ,
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ГЕНЕРАЛЬНОГО ДИРЕКТОРА
МУЗЕЯ ПО РАЗВИТИЮ.*

*НИКОЛАЮ МАЙОРОВИЧУ ЛИВШИЦУ,
НАЧАЛЬНИКУ ОТДЕЛА ПО СВЯЗЯМ СО СМИ.*

*ОЛЕГУ ВЛАДИМИРОВИЧУ РЫЖКОВУ —
ЗАМЕСТИТЕЛЮ ГЕНЕРАЛЬНОГО ДИРЕКТОРА
МУЗЕЯ ПО НАУЧНОЙ РАБОТЕ*



*СЕРГЕЮ НИКОЛАЕВИЧУ
ВАХТАНОВУ — СТАРШЕМУ НАУЧНОМУ
СОТРУДНИКУ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА*



*ДМИТРИЮ ВЛАДИМИРОВИЧУ МУХИНУ —
МЛАДШЕМУ НАУЧНОМУ СОТРУДНИКУ
ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА*



ОЛЕГ РЫЖКОВ: Что для нас белокаменное зодчество? Это четко локализованные по месту и времени постройки памятники. Это те памятники, которые были построены за 80 лет четырьмя заказчиками: Юрием Долгоруким, Андреем Боголюбским, Всеволодом Большое Гнездо и Святославом Всеволодовичем на территории так называемого Суздальского ополья. И это постройки, выложенные полностью из известняка.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Значение его для нашей земли первостепенное, потому что именно это отличает нашу землю, культуру нашей земли, своеобразие нашей земли, от всех прочих княжеств и земель того времени.

XII век — кардинально новый период в истории русской архитектуры. Начав формироваться под всецелым влиянием византийского канона, в этот период она начинает искать собственный выразительный язык, который будет соответствовать новым формам государственности и являть русские земли не только и не столько наследниками византийской традиции, сколько самостоятельными и связанными со всем христианским миром.

Растет национальное самосознание, а с ним творческий поиск и его реализация в новых формах, материалах, способах выразительности.

Многие исследователи (С. В. Заграевский¹, А. И. Комеч², О. М. Иоаннисян³) рассматривают этот период как русскую романику. Академик Д. О. Швидковский называет это время периодом «между Византией и романикой»⁴. Но как бы ни назывался этот временной промежуток в истории развития русской архитектуры, все исследователи согласны в одном: в это время на русской почве переосмысливаются романские приемы храмоводательства. К ним относятся, в первую очередь: использование наружной рельефной скульптуры, строительство из гладко тесанного белого камня, использование перспективных порталов. О каждом из этих явлений стоит рассказать подробнее, что будет сделано ниже.

Период этот оказался недолгим. К нему относятся храмы, построенные при Юрии Долгоруком (1108–1157), Андрее Боголюбском (1157–1174), Всеволоде Большое Гнездо (1175–1212) и Святославе Всеволодовиче (1246–1248). Но именно в этот небольшой временной промежуток на этих небольших территориях были созданы самые совершенные произведения русского домонгольского зодчества, до сих пор приковывающие взгляды исследователей, архитекторов и привлекающие тысячи людей, которые способны разглядеть их скромную, самобытную красоту.

Однако, связывая этот период с увлечением романской традицией и поиском в ней новых выразительных средств, не стоит считать его подражательным. Как справедливо указывает Г. В. Скотникова, *«русское храмовое зодчество этого периода, не будучи ни чисто византийским, ни чисто романским по своему художественному языку, не только не является подражанием иноземным традициям, их провинциальным эхом, но представляет собой совершенно самобытное явление мировой архитектурной культуры»*⁵.

И строительство храмов из белого камня, и украшение их резным декором, и сам новаторский облик архитектуры владими́ро-суздальской земли вызывали и вызывают множество вопросов. Почему именно здесь и именно в это время родились такие памятники? Какие политические, культурные, религиозные влияния испытали эти земли и те, кто ими управлял?

Стоит немного погрузиться в контекст. Заканчивается второй век христианства на Руси. В религиозной жизни страны, которая в тот период составляет основу жизни в целом, главной силой становятся монастыри и монашество.

Формируется религиозно-нравственный идеал русского общества этой эпохи — идеал иноческий⁶. Количество монастырей растет, и даже среди князей распространяется обычай принятия схимы — как правило, на смертном одре. Хотя стоит заметить, что сама жизнь князей формально была далека от евангельских идеалов: убоицы, кровопролития и борьба за власть охватывают Русь. Но утверждение богоизбранности княжения, поиски благословения свыше на власть становятся очень важны для утверждения этой самой власти.

Начало белокаменному зодчеству в Залесской земле положил Суздальский князь Юрий Долгорукий, отец Андрея Боголюбского. К середине XII века связи Ростово-Суздальского княжества с Киевом ослабли, зато появился другой союзник — Галицкое княжество. Там давно уже строили из тесаного природного камня известняка пришедшие мастера из соседних земель — Малопольши и Венгрии, воспринявшие стиль и приемы романского зодчества. По мнению ряда исследователей, строители первых белокаменных храмов на суздальской земле были присланы Галицким князем Владимиром Володаревичем⁷.

В 1157 году Юрий Долгорукий умирает, князем Владимирским, Ростовским и Суздальским становится его сын Андрей Юрьевич, прозванный Боголюбским. Еще за 2 года до смерти отца он навсегда уезжает из Киева, хоть Юрий Долгорукий

и хотел видеть его на Киевском престоле, Андрей уже тогда решает выбрать для своего княжения небольшой и незначительный тогда город Владимир вблизи Суздаля и переезжает сюда. Сюда же он привозит чтимую икону Божией Матери Умиление, получившую впоследствии название Владимирской и ставшую первой чудотворной иконой на Руси и самым известным памятником древней иконописи (создана в начале XII века в Византии).

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Ведь Суздальское княжество, которым управлял Юрий Долгорукий, — это было самое крупное удельное княжество на Руси. Самое мощное княжество. Для него это был трамплин на Киевский престол, он не собирался в Суздале задерживаться, он черпал отсюда ресурсы, но ему нужен был Киевский престол. А вот Андрею Боголюбскому Киев был не нужен, и он очень хорошо дал оценку этой ситуации, и он уходит из Киева даже не дожидаясь своей очереди, еще при жизни отца, во Владимир и здесь начинает создавать не просто свою столицу, у него была идея создать там новый центр Руси.

На этих землях князь Андрей начинает утверждение единоличной власти, стремясь сделать Владимир не только политическим, но и религиозным центром. С этой целью он предпринимает шаги к перенесению во Владимир митрополии. Он даже отправил посольство к Константинопольскому патриарху Луке Хрисовергу с просьбой о создании митрополии, но патриарх отказал. Но у Андрея Боголюбского уже был свой ставленник — Феодор, белый (женатый) священник. После отказа князь не покорился, и Феодор стал самовластно пользоваться чином «нареченного» повелителя Ростово-Суздальской епархии, что продолжалось до 1169 года.

Князю Андрею было важно утвердить свою независимость, и делает он это как раз через храмоздательство.

Первым шагом был отход от сложившейся тогда и взятой из Византии Софийской программы и посвящение главного собора Божией Матери. Город Владимир строится как удел Богоматери, как место Ее пребывания и Покрова. За короткий промежуток появляются главные Богородичные храмы владимирской земли: Успения во Владимире (1158), церковь Рождества Богородицы в Боголюбове (1158–1165), церковь Покрова на Нерли (1165). Вся эта территория в пределах 13 км воспринималась целостно — вся она «Ее Царство», вне времени и пространства.

И именно храмы стали главными опорами этой идеологии. Храмоздательство определило и утвердило идеи Андрея Боголюбского, оно идеологически

связало духовные и политические притязания князя, отразило его амбиции.

Выше мы упомянули, что сама жизнь князей того времени была далека от евангельских идеалов. Князь Андрей не исключение. Он яростно боролся за власть, в том числе и со своими братьями. Но почитали его за другие добродетели. И вот храмостроение было одной из важных княжеских добродетелей. При этом миссионерская роль храмостроения в этот период снижается. На первый план выходит утверждение власти, в том числе церковной. И утверждение, вопреки разрешению патриарха, своего митрополита закреплялось строительством храмов, не по византийскому образцу, по Софийской программе, которая идет еще от Софии Константинопольской, а уже по своему собственному пути.

Храмы должны были утвердить эти земли как удел Богоматери, а правителей этих земель как богоизбранных и благословленных свыше. И здесь очень важно сказать о библейском осмыслении храмового строительства, которое мало встречается в исследованиях, делающих упор в основном на национальные и политические аспекты.

Андрей Боголюбский в летописях остался, в первую очередь, как храмоздатель, уподобляясь царю Соломону. Как говорит Ипатьевская летопись, «*вторыми мудрыми Соломонъ бяшетъ же*»⁸. И не только потомки проводили эти параллели. Они были важны для самого князя Андрея. Поэтому не стоит считать их лишь литературной метафорой — эти параллели стали образом духовной самоидентификации эпохи⁹. Строй жизни и вера Руси того периода имела много общих черт с ветхозаветными: усобицы, кровопролития в соединении с устремлением к святости, важность буквы, канона, формального следования правилам и уставам, и всё это вполне объяснимо «молодостью» христианства на Руси. И эти ветхозаветные взгляды выразились и в отношении к храмозданию.

Соломон выступал как идеальный образец правителя, построившего храм в знак исполнения божественного обетования и достижения мира для своего народа. Эта идея становилась особенно актуальной для владими́ро-суздальской земли, где князь Андрей стремился укрепить свою власть, перенести центр политической и духовной жизни с юга Руси на северо-восток.

Цитаты из библейских текстов (особенно 3 Царств 6:14–33) вдохновляли архитектурную программу Андрея. Текст «Повести об убиении Андрея Боголюбского» четыре раза сравнивает князя с Соломоном, а храмы Рождества Богородицы и Успенский — с Соломоновым храмом.

Белокаменные стены, золочение деталей, изысканная резьба и использование мотивов херувимов, пальм, цветов — всё это перекликалось с описаниями Соломонова храма. В текстах упоминается, что Андрей Боголюбский украшал свои храмы так, чтобы они восхищали посетителей богатством и светом, подобно тому, как Соломон украсил свой храм золотом и драгоценностями.

Н. Н. Воронин¹⁰ указывает, что именно тексты о храме Соломона стали образцами для построек князя Андрея — в постройках Владимира и Боголюбова присутствует оковка золоченой медью порталов и барабанов куполов, полы из медных плит, в порталах Успенского собора висели двери, «писанные золотом». А также белокаменные стены, белокаменная вымостка двора перед дворцом, белокаменный «холм», сооруженный, по исследованиям ученого, в основании церкви на Нерли¹¹. Такие параллели стали не просто попыткой князя сравнить себя с великим Соломоном, но глубокой программной установкой, которая легла в основу всей храмоздательной парадигмы князя.

Строя храм, Соломон исполнял обетования Бога об израильском народе. Господь обещал Давиду: *«Я дам ему покой от всех врагов его кругом: посему имя ему будет Соломон. И мир, и покой дам Израилью во дни его. Он построит дом имени Моему, и он будет Мне сыном, и Я ему отцом, и утвержу престол Царства его над Израилем навек»* (1 Пар. 22:9–10).

«Покой от всех врагов» и «утверждение престола царства навек» — вот чего искал князь Андрей. Он чувствовал себя одиноко в своих стремлениях, он опережал время, и надеяться ему оставалось на покровительство свыше. Он нашел в Священном Писании руководство к действию и, восприняв его буквально, планомерно и старательно претворял в жизнь описанные в Писании образы.

Уподобление Соломону позволяло князю легитимизировать свою власть и претензии на общерусское лидерство, хотя бы в собственных глазах, а также, как он надеялся, перед Лицом Бога. Создание новой митрополии во Владимире, попытки вывести Церковь из-под влияния Константинополя и Киева подкреплялись символизмом храмового строительства.

Начатое князем Андреем продолжил его брат Всеволод в строительстве Дмитриевского собора. По исследованиям М. С. Гладкой, собор отражает идею воссоздания разрушенного храма Соломона и преемственности византийского православия. Храм в честь святого Димитрия Солунского символизировал идеальный Третий Храм¹².

Стоит обратить внимание и на элементы римской ордерной системы — полуколонны, пилястры, коринфские капители, мотив арки. Такая ориентация на античное наследие была характерна для европейских построек, а на русской почве отсылает к идее царственности архитектуры. Что вполне соответствует общему замыслу и идеологии времени.

В таких условиях шло формирование образа русского храма во второй половине XII века. И образ этот действительно был новым. Важный момент, на который обращает внимание Т. Н. Вятчина, — это появление языка фасадов, которые «заговорили». Для византийских и первых русских храмов фасады были лишь изнанкой, основной символизм и эстетика были сосредоточены в интерьере. Во владимирских же храмах внешнее и внутреннее равнозначны¹³.

Здесь большую роль сыграли привнесенные с европейских территорий архитектурные мотивы, а также программа скульптурной резьбы.

Итак, как же на русской почве были переосмыслены основные приемы романской архитектуры? Первым и самым заметным, конечно, является белокаменное строительство.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Белокаменное строительство в Центральной России, представленное соборами и другими памятниками Владимиро-Суздальской Руси, является примером высокоразвитой строительной техники, которая зародилась в XII веке. Эти сооружения поражают не только своей архитектурной красотой, но и техническими решениями, включая использование особого белого известняка.

Каменные соборы строились в Священной Римской Империи, характерно это было и для Северной Италии, где если само здание возводилось и не из камня, а из кирпича, то облицовывалось камнем. Напомним, что византийской традицией, которую переняла Русь еще на рассвете каменного зодчества на новых крещеных землях, была либо кладка из плинфы, либо смешанная техника *opus mixtum* (плинфа и камень). И именно она была распространена на практически всех землях Древней Руси.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Интересно, что белокаменные и плинфяные постройки возводились одновременно. например, во Владимире одновременно был построен Дмитриевский, перестроен Успенский и Княгинин, и вот последний — из плинфы, потом его после разрушения достроили из кирпича. То есть какие-то памятники было решено возвести из белого известняка, которого здесь нет,

который приходилось таскать. С точки зрения заказчика, это самый дорогостоящий вариант строительства. И мы объясняем это политикой, иначе никак не объяснить.

Белокаменное строительство — явление редкое. Во-первых, из-за высокой цены. Ведь камень приходилось доставлять, рядом с Владимиром его не добывали. Вопросы, связанные с добычей и выбором строительного материала, остаются актуальными в контексте реставрационных работ и изучения культурных и торговых связей древности.

Строительство велось из известняка, добытого в Подмосковье. Геологи и палеонтологи провели детальное изучение образцов известняка из древних сооружений. Методом микропалеонтологического анализа выяснилось, что использовались нижнемячковские известняки среднекаменноугольного возраста, добываемые в каменоломнях Подольска, Домодедова и Съян^{1 4}.

Расстояние от мест добычи до мест строительства, таким образом, составляло около 500 километров. Камень перевозили по рекам: с реки Пахры в Москву-реку, далее волоком до реки Вори, затем по Клязьме до Владимира. В другие города, такие как Суздаль, Нерль и Нижний Новгород, камень доставляли по Клязьме и Оке.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Мы на самом деле толком не знаем, откуда брался известняк. Основных версий две — это Мячково (Подмосковье) и Волжская Булгария. Но по определенным причинам второй вариант особо не рассматривают, хотя, на мой взгляд, это более вероятно, чем Мячковские горизонты. Геологи из ВСЕГЕИ в Петербурге создали карту месторождений, в том числе у них есть карта месторождений строительного известняка. Там есть все месторождения, откуда можно добывать строительный белый камень. У нас с ИА РАН есть задумка взять соскобы со всех камней, которые лежат в кладке. Для каждого месторождения геологи сделали анализ ракушек, из которых он сложен. И по совпадению ракушек можно понять, откуда камень. Это уникальная возможность, можно с точностью до 100% определить, из какого месторождения блок у тебя в кладке. И мы сейчас такое происхождение хотим реализовать, но, как обычно, пока наталкиваемся на определенное противодействие...

ДМИТРИЙ МУХИН: Есть три версии, откуда брался камень. Первую мы в житии Андрея Боголюбского берем — о том, что из болгар вывозили двоелетием. Заграевский указывает, что это мячковский известняк, из Москвы.

А вот Виктор Петрович Глазов, сильный полевой исследователь, исходил пешком всю Владимирскую область. И он другую теорию выдвинул: что известняк брался из Ковровского района. Это значительно ближе к Владимиру, чем, скажем, Москва. Он нашел остатки древних карьеров.

Белый камень отличался прочностью, пластичностью и декоративными свойствами, что позволяло создавать сложный скульптурный декор. Однако работа с этим материалом была значительно сложнее, чем с кирпичом. К тому же белокаменные постройки обходились примерно в 10 раз дороже кирпичных.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Интересно, что используются не выломанные куски камня, а именно квадраты. То есть их специально вытесывали, и они достаточно крупные. Мало того, что тяжелые, их надо было еще ровно вытесать, чтобы один к другому подогнать. Они очень плотно один к другому подгонялись, чтобы появлялась гладь стены. Что такое белокаменная кладка? В двух словах, это полубутровая кладка, когда толщина стены состоит из двух стенок, внутренней и внешней, а между ними идет забутовка камня на известном растворе. То есть когда раствор схватывается, получается монолит. И вот эти внешние и внутренние стенки как раз очень качественно подгонялись один к другому.

Все исследователи сходятся в одном: использование белого камня — исключительно идеологический момент, связанный изначально с политикой, когда Юрий Долгорукий хотел соперничать с Киевом в красоте и благолепии своих земель, а впоследствии получивший и религиозное обоснование при его сыне князе Андрее.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Да, белокаменная техника была в десять раз дороже кирпичной. Но еще кирпичные здания и прочнее белокаменных.

Юрий Долгорукий отказывается наотрез от кирпичного строительства. Это давало ему возможность отличаться от всех прочих русских князей. Никто больше так не строил, никто больше не вкладывал такие средства в каменную храмовую архитектуру, как Юрий Долгорукий. Причем он берет европейскую технологию, ведь белый камень — это благородный материал в то время, по сравнению с дешевым кирпичом.

Юрий Долгорукий строит храмы небольшие, они практически ничем не украшены, у них нет каких-то особых заявок на то, чтобы превзойти киевскую архитектуру. Поскольку он собирался быть Киевским князем,

и ему не нужно было превзойти Киев. Эту задачу ставит уже его сын Андрей Боголюбский. И вот здесь кардинально меняется вопрос в отношении постройки белокаменных храмов. И не только храмов, у него был свой замок фактически, который мы в то время больше на Руси нигде не видим. Но именно вот эта архитектура становится такой парадной, помпезной и имеет явную задачу превзойти те храмы, которые в стольном Киеве тогда находились. То есть они выше, они украшены. Более того, в декоре появляется резьба, которая развивается больше и больше.

Одним из первых при Андрее Боголюбском строится Успенский собор в городе Владимире, на высоком берегу реки, торжественно возвышаясь над городом, он вызывает *«ассоциации с небесным Иерусалимом, с видением парящего над городом и людьми чудесного олицетворения Богоматери, Ее покровы»*¹⁵. Собор и сейчас выглядит как связующее между небом и землей, «лестница небесная». Академик Д. С. Лихачёв, исследуя семантику Успенских храмов на Руси, одним из первых из которых был как раз владимирский, приходит к интересному выводу о том, что *«пространство между небом и землей, воздух — стихия Богоматери»*¹⁶. А ведь этот собор и был в первую очередь местом хранения Владимирской иконы, благословения, которое князь Андрей забрал из Киева.

ДМИТРИЙ МУХИН: Конечно, играла роль репрезентативность этой архитектуры, ее представительность. Вы же представляете, город целиком и полностью из деревянных изб, и тут посередине, на самом красивом княжеском месте, на самом древнем в городе Владимире, появляется этот собор, куб белого цвета, скорее всего раскрашенный. Внутри зеленая поливная плитка, которая имитирует траву. Это к теме иеротопии. И люди, заходя внутрь, как будто оказываются в другом мире, на небесах, вверху парит купол. Дорогие ткани, драгоценная утварь, красивые голоса и князь. Всё это производило впечатление. Это был как раз тот необходимый символ, который требовался Андрею, чтобы создать новую столицу. Лишние визуальные доказательства власти и мощи. Всё, как у европейских партнеров.

Окончательный свой облик собор приобрел при брате князя Андрея Всеволоде Большое Гнездо. Он увеличил размеры храма, пристроив с севера, запада и юга три притвора. С севера собор был соединен с епископским двором, с юга — с царскими покоями, что могло символизировать единство в служении двух властей¹⁷.

Храмоздательная программа Андрея Боголюбского была посвящена Богоматери, все важнейшие храмы посвящены Богородичным праздникам. Собирая белокаменные Золотые ворота, он посвящает надвратную церковь празднику Положения Риз Богородицы. Погребальные ризы Богоматери, хранившиеся во Влахернском храме Константинополя, не раз спасали город от вражеских нашествий. И именно этот градозащитный смысл обусловил выбор князем Андреем посвящения.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Андрей Боголюбский, конечно, стоит особняком в вопросах белокаменного строительства. Если остальные князья строили из белого камня храмы, то он построил себе резиденцию в Боголюбове, и там были палаты. Оставшийся храм — маленькая часть этого замка. Так называемый Боголюбов град, с непростой судьбой, к сожалению, не дошедший до нас практически. И он мало того, что строил из белого камня стены, он еще любил выстилать из белого камня площади, как в Италии. Никто больше, кроме него, так не делал.

В своей резиденции Боголюбове он возводит храм Рождества Богородицы, а само Боголюбове по своим размерам и значимости было полноценным городом, вполне сопоставимым с Суздалем, Юрьевом-Польским или Дмитровом. К сожалению, до сегодняшних дней дошли лишь немногие остатки от бывшего величия его белокаменной резиденции. По замыслу Андрея Боголюбского, это должен был быть небольшой, но хорошо укрепленный замок, по примеру западноевропейских. Он был окружен мощными земляными валами, имевшими в основании до 20 м и высоту до 6 м. Поверх валов были воздвигнуты белокаменные стены с боевыми башнями. За валами располагались рвы, наполненные водой.

Недалеко от Боголюбова, в месте, где река Нерль впадает в Клязьму, князь Андрей возводит храм Покрова Богородицы — белоснежную жемчужину, встречавшую проходившие здесь суда купцов и гостей. Конечно, она имела репрезентативную функцию, будучи окружена тогда галереями, а по некоторым версиям, даже имея вымощенную белым камнем площадь вокруг, церковь свидетельствовала о высокой культуре, набожности и политической мощи этих земель — всем том, к чему князь Андрей так стремился, но не успел развить и укрепить, будучи убит в результате заговора в 1174 году.

Само строительство храма было затруднено, и технологии, которые применены, свидетельствуют о высоком уровне инженерной мысли. Церковь возведена на низменном пойменном берегу, где полая вода поднималась при разливе более

чем на три метра. Бутовый ленточный фундамент из булыжников на известковом растворе был продолжен основанием стен, высотой 3,7 м, которые были засыпаны глинистым грунтом насыпного холма, облицованного белым камнем. Таким образом, фундамент уходил на глубину более 5 м. Подобная технология позволяла противостоять подъему воды при разливах реки. Мастера придали холму регулярную форму, покрыв его панцирем из белокаменных плит с водосточными желобами и лестницами, сбегаящими к пристани.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Перед Боголюбским строят белокаменную церковь Покрова на Нерли, то есть в месте впадения Нерли в Клязьму. Это ворота Владимира, его столицы. Любопытный, начиная от торговых людей до иноземных послов, видел это благолепие. Не дикость какая-то, ведь считалось, что на Руси по деревьям только что научились лазить. Ничего подобного! Уже в XV веке, когда Аристотеля Фиораванти отправили во Владимир с посылом «вот так, как построен Успенский собор, сделай у нас в Кремле», он приехал и сказал, что это «не ваших, а наших мастеров рук дела». Он не поверил, что русские мастера когда-то могли создавать такие вещи, что когда-то здесь была такая культура высокая.

Импульс, данный князем Андреем, продолжил его брат Всеволод Большое Гнездо, достроивший Успенский собор и создавший Дмитриевский недалеко от него.

Типологически схожий с храмом Покрова на Нерли, но абсолютно иной по архитектурному образу, его смысловому наполнению Дмитриевский собор стал итогом эволюции владимиросуздальской архитектурной школы. Гармония общего и целого, уравновешенность, завершенность... Таким образом, одновременно величественный и легкий — он стал итогом многолетних поисков пропорций и форм.

Собор может свидетельствовать, что на территории Владимиро-Суздальского княжества уже сложилась своя архитектурная школа, которая представляла собой сложную профессиональную среду, объединявшую мастеров разных регионов. Основанная на синтезе западноевропейских и местных традиций, эта школа стала центром передачи знаний и умений, благодаря чему мастера смогли постепенно развивать свои художественные приемы и композиционные решения. Дмитриевский собор — это результат многолетнего совершенствования архитектурного языка, который включал как привнесенные элементы, так и уникальные разработки^{1 9}.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: У каждого белокаменного храма, и не только храма, и на Андреевском замке тоже, имеется аркатурно-колончатый пояс. Вот в церкви Бориса и Глеба еще только пояс арочек, колонок еще нет. В Переславле-Залесском и арочек нет, только на апсидах с восточной части. Но при Андрее Боголюбском появляется очень декоративный аркатурно-колончатый пояс, украшенный резьбой. Стены и фасады еще больше и больше покрываются, как ковром, этой резьбой. И, конечно, здесь в глазах стоит Дмитриевский собор. Но при этом очень подчеркнута архитектурность самого памятника. Выступают пилястры из стен, и эти архитектурные детали тоже сильно влияют на восприятие, меняют его.

Развитие системы декорации фасадов, включая оконные проемы и закомары, стало одним из ключевых этапов в развитии архитектурного языка эпохи.

Последним собором в ряду белокаменных, завершившим их историю в домонгольский период Руси, стал Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. О нем интересно поговорить в контексте белокаменной резьбы.

До середины XII века в северо-восточной Руси декоративная резьба на камне практически отсутствовала. Украшения храмов ограничивались простыми орнаментами, создаваемыми теми же мастерами, которые выполняли архитектурные детали. Например, в Спасском соборе Переславля-Залесского основным декоративным элементом был пояс орнамента на карнизах^{1 9}.

С приходом к власти Андрея Боголюбского ситуация изменилась. Появляются полуколонны с капителями, фигурные консоли, рельефы с зооморфными и антропоморфными изображениями. Этот период также характеризуется появлением сложных ордерных элементов.

Продолжилась и развилась эта традиция после смерти князя Андрея Боголюбского при его брате Всеволоде Большое Гнездо и Святославе Всеволодовиче.

Скульптурный декор фасадов Покрова на Нерли, Дмитриевского собора, Георгиевского в Юрьеве-Польском — предмет исследований десятков ученых, вдохновения для художников, восхищения для сотен тысяч гостей города, которые из разных городов и стран прибывают на владимиросуздальские земли. Так много вопросов они оставляют и так много версий и догадок уже было выдвинуто.



Дмитриевский собор
во Владимире



Важно, что подобный скульптурный декор — исключительно самобытное явление, не знакомое ни Византии, ни западному зодчеству в таких масштабах и смысловом содержании. Ни истоков, ни прямых аналогий, ни продолжения подобного скульптурного декора не обнаруживается.

Тем не менее, истоки подобного декора исследователи ищут всё-таки на Западе. И тут существует несколько версий:

- Германия. Такой версии придерживаются Н. Н. Воронин²⁰, А. И. Комеч²¹, Г. С. Колпакова²².
- Северная Италия, Ломбардия или Эмилия-Романья. В этом мнении сходятся А. М. Гордин²³, В. В. Седов²⁴.
- О версии сборной артели из западных приатлантических провинций Франции, а также из Германии и Сербии говорил О. М. Иоаннисян²⁵.
- Версию об одном архитекторе, пришедшем от Фридриха Барбароссы и являвшемся как императорский зодчий «автором и ответственным исполнителем строительных проектов», выдвигает С. В. Заграевский²⁶.

Для той эпохи, эпохи крестовых походов, приход на русские земли иноземных мастеров не был из ряда вон выходящим явлением. Большие массы людей перемещались по территории Европы и Ближнего Востока, и это было привычным явлением. Существуют версии, что и сам князь Андрей был участником крестовых походов, но в любом случае его связи с Европой были обширными, и сам он себя видел в ряду европейских монархов.

В целом, результаты обширных исследований и постановка различных гипотез о происхождении владими́ро-суздальских мастеров демонстрируют, что владими́ро-суздальский декор — это общероманское явление, и сложно локализовать его истоки на уровне конкретного региона. И будучи романским в своей основе, на почве русского искусства, мироощущения и культурной и политической обстановки он стал самостоятельным явлением, которое необходимо воспринимать само по себе.

Скульптурный декор владими́ро-суздальских храмов — это в прямом смысле картина мира их создателей. И именно здесь зримо явилась та библейская тема, о которой говорилось выше.

В храме Покрова на Нерли на трех фасадах изображена в центре фигура пророка Давида — олицетворение главной темы андреевского правления — прославление властителя, помазанника

Божьего, демонстрация его силы и могущества. Консоли церкви включают зооморфные и антропоморфные фигуры, отражающие не только религиозные сюжеты, но и мифологические мотивы. Также на фасадах присутствуют изображения львов как символов царской власти, девичьих ликов, связанных с культом Богородицы, аркатурно-колончатые пояса, капители с листовыми пальметтами и деревьями.

Интересно, что резьба украшала и не сохранившиеся галереи-гульбища и лестницу, по которой на галерею всходили, фрагменты резьбы были найдены при археологических работах рядом с храмом. Среди этих фрагментов — две плиты с изображением барсов, стоящих на задних лапах и обращенных друг к другу, и две плиты с фигурами грифонов²⁷.

Один из самых ярких белокаменных памятников резьбы, построенный уже после смерти Андрея Боголюбского, но продолжающий выбранные им темы и идеи, — Дмитриевский собор. Здесь резьба украшает верхнюю часть храма, включая восьмигранный барабан, большую часть фасадов, а также архивольты и капители перспективных порталов. В центре композиций изображен вновь царь Давид. Рельефы Дмитриевского собора включают изображения ангелов, святых воинов, мучеников, а также семейный портрет князя Всеволода. Встречаются и мифологические, и апокрифические картины, посвященные теме мироустройства, места человека в мире. Подвиги Геракла, любимое на Руси «вознесение» Александра Македонского, кентавры, львы, олени, овцы²⁸. Переосмысляются языческие мотивы — распространенная тенденция в искусстве того времени как на Руси, так и в Европе.

Уже с 1840-х годов исследователи уделяют пристальное внимание рельефному оформлению фасадов, стремясь расшифровать изображения, раскрыть их символическое значение и понять иконографическую программу. Эти задачи остаются актуальными до сих пор, вдохновляя новые исследования и гипотезы, которые вносят вклад в понимание этого выдающегося ансамбля.

Одни из самых значимых исследований на сегодня — труды Магдалины Сергеевны Гладкой, которая около 30 лет отдала работе в реставрационной мастерской г. Владимира. М. С. Гладкая каталогизировала и научно описала белокаменные рельефы Дмитриевского собора во Владимире и представила храмовую декорацию как целостный ансамбль древнерусской пластики, а также выдвинула обоснованную концепцию иконографической программы резьбы, которой сейчас пользуются исследователи и которая рассмотрена в этой статье. Труд Магдалины Сергеевны

по каталогизации и описанию белокаменной резьбы продолжают ее ученики.

Храмы владими́ро-суздальской земли XII века, благодаря своей красоте, позволяли людям ощутить близость к небесному, увидеть освящение земного мира и увериться в покровительстве и защите высших сил. Убранство фасадов — это символ земного мира, где торжествует Премудрость и Божие обетование. Этот земной мир помещен снаружи, вне территории сакрального. Внутреннее пространство уже свободно от земного, и подобных образов там не встречается.

Апогеем стал Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Д. О. Швидковский называет его *«энциклопедией русской романики»*^{2 9}: *«Не было и нет на Руси церкви с большим количеством наружной скульптуры — всего здесь более 450 отдельных рельефов»*^{3 0}. И все эти рельефы несут в себе множество загадок и дискуссионных проблем.

ДМИТРИЙ МУХИН: Этот храм князь Святослав Всеволодович построил в 1234 году, в 60-е годы XV-го века он обрушился, восстанавливал его Василий Дмитриевич Ермолин, которого прислали для восстановления собора. Он собор восстановил, но резные блоки, большей частью, оказались не на своих местах. Всё-таки собор рухнул, у него рухнул купол, часть стен. А в средствах он был стеснен, поэтому устанавливал как раз из того лома, который частично остался, поэтому часть пригодных блоков он употребил не совсем по назначению. Одним словом, собор превратился в такой гигантский ребус, который до сих пор разгадать не могут.

Реконструировать, как были изначально расположены рельефы и сюжеты на Георгиевском соборе ученые пытаются до сих пор.

Г. К. Вагнер считает, что именно Георгиевский собор с его системой монументальной пластики *«символизировал всю владими́ро-суздальскую землю, одухотворенную Божьими лучами красоты мироздания»*^{3 1}.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: В Георгиевском соборе традиция продолжалась уже не силами европейских мастеров, уже свои бригады работали в XIII веке, причем одновременно в разных городах. У того же Георгия Всеволодовича одновременно работало несколько бригад, которые в разных городах строили белокаменные храмы.

Наиболее богатое рельефное убранство владимирских храмов XII века принадлежит

великокняжеским храмам, отражая заботу своих строителей о решении земных проблем и их вписывании в историческую и эсхатологическую перспективу (перспективу конца земной истории).

Князь Андрей Боголюбский стремился к художественному универсализму, храмы для него становились не просто местами поклонения, но символами могущества и утверждения богоизбранности.

В той миссии, которую он видел перед собой, он был упорен, дальновиден, но одинок и непонят. Но оставшиеся от его времени памятники зодчества стали свидетельством включенности русской архитектуры в широкий мировой контекст, и, прежде всего, яркого проявления ее самобытных сил^{3 2}. Храмовоздательная парадигма Андрея стала духовным «каркасом» северо-восточного зодчества XII века. Некоторые ученые именно этому периоду приписывают формирование «русского храма»^{3 3}.

Но, возможно, именно смелость и взгляд далеко вперед стали роковыми для князя Андрея.

ДМИТРИЙ МУХИН: Существует мнение, якобы византийские партнеры увидели в этом попытку Андрея отклониться от провизантийского курса в сторону западного. А византийцы же славилась своей изощренностью, интригами, и повлияли некоторым образом на Андреево боярство, можно сказать, убрали чужими руками.

Белокаменное строительство стало не просто украшением, символом для своего времени. Оно повлияло на последующее становление Московского княжества, оно влияло на архитекторов, обращавшихся к традициям древних зодчих, оно влияет и сейчас на поиски образа русского храма, русской самобытности, оно впечатляет всех, кто встречается с ним.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: История белокаменного строительства — это не только свидетельство высокого мастерства зодчих, но и отражение экономических и культурных связей эпохи.

Еще для нас важно, что именно отсюда пошла независимая государственность. Есть такой термин «место развития». Да-да-да. Вот если говорить о месте развития нашего современного государства, то это оно. Но также это и символ Древней Руси, свидетельство ее высокой культуры. Ведь архитектура — это апогей, если у тебя нет высокой культуры, неоткуда взяться архитектуре. Она объединяет в себе всё.



▲
Церковь Покрова на Нерли, XII в.
Фото: Ю. И. Аввакумов



▲
Георгиевский собор
в Юрьеве-Польском, XIII в.
Фото: Ю. И. Аввакумов





▲
Церковь Бориса и Глеба
в селе Кидекша, XII в.
Фото: Ю. И. Аввакумов



▲
Спасо-Преображенский собор
в Переславле-Залесском, XII в.
Фото: Ю. И. Аввакумов



▲
Дмитриевский собор во Владимире, XII в.
Фото: Ю. И. Аввакумов

Поэтому для нас это однозначный символ высокой культуры древних.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Этот взлет культуры, экономики и политики владимирской земли привел к тому, что начинает формироваться великорусская народность. Ведь это всё в одной упряжке идет. И татары, видя это, дают ярлык на Великое княжение именно Владимировскому князю. А что такое ярлык? Это первый на Руси князь.

Когда в XIV веке начинается возвышение Москвы, князьям было важно перенести статус как политический, так и культурный с Владимирских земель, где он сохранялся со второй половины XII века.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: И важно, что происходило потом. Уже в XV веке, когда произошло укрепление Москвы как центра. Для того, чтобы опознать себя центром, они переносили традицию. Ты должен как царь короноваться, и ты хочешь это сделать в Москве. Тебе нужен для этого Успенский собор. Пока у тебя нет Успенского собора, ты едешь короноваться во Владимир. Поэтому первой задачей было построить Успенский собор.

Анализируя архитектуру Владимиро-Суздальского княжества, можно понять те влияния, которые испытала на себе русская культура, и увидеть ту долю самобытности, которая сформировалась в синтезе с европейскими, восточными и местными традициями.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Эти домонгольские храмы, на мой взгляд — совершенно конкретный маркер принадлежности к европейской культуре. Пусть и отдаленная ее восточная часть, но это Европа. Для мира, с точки зрения мирового наследия, — это памятники европейского каменного зодчества, самобытного, сформировавшегося под влиянием местной культуры, взглядов, политической ситуации.

Значение этого региона в формировании русской культуры, образа русского храма предстоит еще переосмыслить, возможно, пересмотрев всё то, что было сказано раньше, уже без наслоений идеологических и политических целей.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Мы до сих пор заложники советской пропаганды. Потому что в послевоенные годы большое внимание уделялось домонгольскому наследию, и наш владимирский ученый Николай Николаевич Воронин изучал это наследие, его переоткрыл, описал, ему даже две премии дали, и Сталинскую, и Ленинскую. В рамках советского исторического нарратива этому уделялось очень

большое внимание как символу возрождения, победы. И мы до сих пор в рамках этой пропаганды. Это так и называлось — пропагандой русской культуры.

Тогда, конечно, запрещали говорить про европейское влияние. Это всё мы сами придумали. Это наш русский гений. Этот нарратив советский хорош, он сработал в свое время, сплотил народ, но он уже часть истории. Современность требует другого нарратива, другого рассказа про это наследие. И этот рассказ, он сейчас формируется в узких научных кругах историков. И он практически сформировался, его надо популяризировать. И мы на уровне музейной работы это пытаемся делать, конференции проводим, выставки организуем. Это главная просветительская проблема, что это наследие надо переосмыслить на современном уровне научных знаний, пора рассказывать про русскую культуру, как явление как таковое. Это очень увлекательно!

Сегодня белый камень — визитная карточка владимиро-суздальской земли, не единственное, но одно из важнейших сокровищ, драгоценных жемчужин, которые важно сохранить.

Белый камень всегда становится важной частью экспозиций выставок, посвященных владимиро-суздальским землям. Одна из самых значимых за последние годы — «Великое княжество. Сокровища владимиро-суздальской земли» в Третьяковской галерее в 2023 году. «Золотой век» княжества, связанный с именами князей Андрея Боголюбского и Всеволода III Большое Гнездо, был проиллюстрирован именно элементами длинного резного декора и специально изготовленными слепками с памятников белокаменного зодчества XII–XIII веков. Но важная задача — не только говорить, анализировать, показывать, но и сохранить памятники. Сказано уже много, а храмы постоянно находятся под угрозой постепенного разрушения.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Сейчас острое научное поиска лежит в архитектурной археологии. Раскопки, раскопки и еще раз раскопки вокруг памятников. Так, от Дмитриевского собора к югу чуть-чуть покопали, наткнулись на фундамент княжеского дворца.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: Сейчас уже прошло время книжных исследований, важны и интересны полевые исследования, реставрация. Для реставрации также нужны исследования. Потому что, например, побелка — это не просто декоративный слой, это изоляционный слой, который сохраняет белый камень от внешних осадков, мороза, кислотных дождей.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Есть два важных понятия, о которых стоит помнить, если мы говорим об утрате и реставрации: первое — это человеческое небрежение, и второе — это ущербное осовременивание. Владимиро-суздальские земли пережили и то, и другое.

СЕРГЕЙ ВАХТАНОВ: К нам в собор (Рождественский собор в Суздале) иногда приходят реставраторы и удивляются: «Как это у вас 800 лет стоит, ему же гарантия 300 лет!» Всё, дальше белый камень разрушается. То есть это порода, которая нас в принципе не может быть долговечной. И действительно мы имеем очень большие проблемы. Грунтовые воды там подпирают, всё замерзает зимой, сам камень крошится и превращается в муку. И в конце 90-х годов вообще проблемы были страшные, прекратилось всё финансирование и реставрации нашей владимирской земли, собор стал разваливаться буквально на глазах.

Реставрационные работы должны учитывать особенности оригинального материала. Использование инородного камня или цемента может повредить памятникам. Кроме того, перекрытие грунтов плитами нарушает естественную циркуляцию воды, что приводит к разрушению стен и фресок из-за капиллярного подъема влаги. Геологические и археологические исследования позволяют не только уточнить историю строительства, но и помогают разрабатывать правильные методы реставрации.

ДМИТРИЙ МУХИН: Почти 90% объема белого камня составляют микропоры, которыми он «дышит», по ним ходит воздух снаружи, внутрь и обратно, туда, где давление, создаваемое разницей температур, больше или меньше. Если поверхность не защищена, то материал вбирает воздух, в котором содержатся 3 остаточные кислоты: серная, соляная, угольная. Кальций, щелочной металл, реагирует с кислотой, и получаются сульфаты, которые по объему больше, чем поры камня. Поры разрываются, и сульфаты выходят на поверхность в виде «муки» (так называемое мучнистое разрушение), оседают внутри блока, отрывая поверхность камня, — это уже шелушение поверхности. Вместе с гладким камнем отрываются, выкрашиваются и осыпаются рельефы. За последние 100 лет в силу промышленной активности человека количество кислот в воздухе увеличилось в сотни раз, и скорость разрушения белокаменных памятников возросла многократно.

ОЛЕГ РЫЖКОВ: Если мы видим угрозы, то это недостаточный поддерживающий ремонт.

У музея на поддерживающий ремонт средств нет, а Минкульт дает только на крупные реставрации. Мы всегда проводим параллель между памятником и человеком. Как за человеком ухаживают врачи, точно так же надо ухаживать за памятником. То есть надо иметь его анамнез, надо за ним наблюдать. И если ты занимаешься профилактикой, ты до операции не доведешь. Соответственно, если заниматься поддерживающим ремонтом, то крупной реставрации не будет. Вторая большая проблема — это протопление. Эти храмы строились изначально холодными. Сейчас самый лучший вариант — это теплые полы, уже опробованный в некоторых старых храмах метод. Еще один важный момент — это мониторинг. Мониторинг — дело затратное, надо ставить приборы и результат его не очевиден. Мы ставим прибор и смотрим отклонение стены. Но его может не быть 10, 20, 50 лет, а потом оно пойдет. И когда ты его увидишь невооруженным глазом, будет уже поздно. Поэтому этот мониторинг, который требуется и в рамках нахождения в списке всемирного наследия ЮНЕСКО, очень хотелось бы организовать современными технологическими аппаратными методами.

Литература:

- 1 Заграевский С. В. Юрий Долгорукий и древнерусское белокаменное зодчество. М., 2001. URL: <http://rusarch.ru/zagraevsky7.htm> (дата обращения 12.11.2024).
- 2 Комеч А. И. Архитектура Владимира 1150–1180-х гг.: художественная природа и генезис «русской романики» // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 231–254.
- 3 Иоаннисян О. М. Зодчество второй половины конца XII века // История русского искусства: в 22 т. Т. 2. Ч. 2: Искусство второй половины XII века. М., 2015. С. 16–139.
- 4 Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. М., 2016. С. 14.
- 5 Скотникова Г. В. Красота русских храмов XII века как воплощение национального духовного идеала // Научный журнал Санкт-Петербургской Духовной Академии Русской Православной Церкви, № 4, 2021. С. 168.
- 6 Вятчина Т. Н. Храм домонгольской эпохи // Архитектура русского православного храма. М., 2013. С. 37–86.
- 7 Тимофеева Т. П., Новаковская-Бухман С. М. Церковь Покрова на Нерли. М., 2003 URL: <http://rusarch.ru/timofeeva3.htm> (дата обращения 9.11.2024).
- 8 ПСРЛ, 2 т. изд. 2-е. СПб. 1908. С. 580–595.
- 9 Вятчина Т. Н. Храм домонгольской эпохи // Архитектура русского православного храма. М., 2013. С. 80.
- 10 Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII – XV веков. Том I (XII столетие). М., 1961. С. 338–339.
- 11 Там же.
- 12 Гладкая М. С. Древовидные мотивы в резьбе Дмитриевского собора во Владимире. // Церковные древности. Сборник докладов конференции (27 января 2000 г.). М., 2001, С. 116—131.
- 13 Вятчина Т. Н. Храм домонгольской эпохи // Архитектура русского православного храма. М., 2013. С. 82.
- 14 Заграевский. Юрий Долгорукий и древнерусское белокаменное зодчество...
- 15 Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: домонгольский период. СПб., 2007. С. 310.
- 16 Лихачёв Д. С. Градозащитная семантика успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского кремля: материалы и исследования. М., 1985. С. 17–23.
- 17 Скотникова Г. В. Красота русских храмов XII века... С. 171.
- 18 Комеч А. И. Дмитриевский собор во Владимире как итог развития архитектурной школы // Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания. М., 1997 // РусАрх. URL: <http://www.rusarch.ru/komech2.htm> (дата обращения: 15.11.2024).
- 19 Лифшиц Л. И. Белокаменная резьба Северо-восточной Руси // История русского искусства. В 22 т. Т. 2, ч. 2: Искусство второй половины XII века. М., 2015.
- 20 Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XIV веков. Т. I. М., 1961. С. 329–342.
- 21 Комеч А. И. О романских источниках архитектурных форм Успенского собора во Владимире // Искусство Руси и стран византийского мира XII века: тезисы докладов конф. Москва, сентябрь 1995. СПб., 1995. С. 25–26.
- 22 Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. СПб., 2007. С. 340.
- 23 Гордин А. М. Об истоках владимирской белокаменной резьбы // «Хвалам достойный...» Андрей Боголюбский в русской истории и культуре... С. 168–183.
- 24 Седов В. В. Лестничная башня в Боголюбове (по материалам раскопок 2015 года) // Краткие сообщения Института археологии. 2017. Вып. 249. Ч. II. С. 131–150.
- 25 Иоаннисян О. М. Андрей Боголюбский и Западная Европа. Опыт исторической реконструкции (К вопросу о возможностях памятников средневекового зодчества как исторических источников) // «Хвалам достойный...» Андрей Боголюбский в русской истории и культуре... С. 147.
- 26 Заграевский С. В. Архитектор Фридриха Барабароссы // «Хвалам достойный...» Андрей Боголюбский в русской истории и культуре... С. 184–195.
- 27 Лифшиц Л. И. Белокаменная резьба Северо-восточной Руси // История русского искусства. В 22 т. Т. 2, ч. 2: Искусство второй половины XII века. М., 2015. С. 382.
- 28 Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. С. 246–296.
- 29 Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры... С. 53.
- 30 Там же.
- 31 Вагнер Г. К. «Моление Даниила Заточника» — скульптура Георгиевского собора — «Слово о гибели Русьских земли» // ТОДРЛ. 1966. Т. XXII. С. 48.
- 32 Скотникова Г. В. Красота русских храмов XII века... С. 171.
- 33 Скотникова Г. В. Красота русских храмов XII века... С. 165.



Дмитриевский собор
во Владимире



VII



ЯЗЫК ОРНАМЕНТА: ЗАБЫТЫЙ ИЛИ НЕЗАБЫВАЕМЫЙ?

ЛЮБА ТЕПЦОВА

ЛЮБА ТЕПЦОВА — ХУДОЖНИК, ФИЛОЛОГ,
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ОРНАМЕНТА, МОДЕЛЬЕР И АВТОР
БРЕНДА ORNAMENТЫ



В 1910 году в статье «Орнамент и преступление» архитектор Адольф Лоос писал: *«Орнамент, потеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения. Орнамент, который создается в наши дни, не является больше произведением живого творчества определенного общества и определенных традиций, это растение без корней, не способное расти и размножаться»*¹. Звучит как суровая правда жизни. Действительно, язык символов почти ничего не говорит современному человеку, смыслы выхолащиваются, понятия подменяются, налицо распад того общественного договора, в рамках которого существовал традиционный орнамент. Для широкой общественности орнамент сегодня — это всего лишь декоративный прием из прошлого. Более узкие круги изучают и копируют его образцы, бережно сохраняют и популяризируют наследие. И практически никто не скажет, что пользуется орнаментом как метаязыком или как инструментом для создания конкретных эффектов. А стоит ли? Зачем вообще нужен орнамент как метаязык и может ли он сегодня стать частью живой культуры, выражением ее эмоций, потребностей и социальных структур, или так и останется симулякром, эрзацем и слепой модой на украшательство?

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, мало окинуть взором историю орнамента от палеолита до наших дней. Нам потребуется целостный взгляд на это универсальное явление. Попробуем дать орнаменту более широкое определение, сделав шаг за пределы общепринятого понятия в область гуманитарных и естественных наук.

С точки зрения истории искусств нас интересует в первую очередь геометрический орнамент как

¹

Лоос Адольф. Орнамент и преступление = Adolf Loos. Ornament und Verbrechen / [Пер. с нем.: Элла Венгерова]. — М.: Strelka Press, 2018.

самый архаичный и древний художественный язык. При этом древность не означает примитивность. Археологические образцы традиционного искусства, начиная с XII–X веков до нашей эры, уже содержат в себе основные математические группы симметрии. Древность, скорее, означает близость к первоисточнику, своего рода истинность. О зарождении традиционного народного искусства, неотъемлемой частью которого является орнамент, прекрасно писал индийский философ и искусствовед Ананда Кентиш Кумарасвами: *«Народная мудрость простирается назад в века до точки, в которой она становится неотличимой от самой первоизданной традиции, следы которой более всего известны по священническим и царским искусствам; и именно в этом смысле, а не в «демократическом» понятии, закон народа, выражаемый в его культуре, есть Слово Божье»*².

С точки зрения лингвистики орнамент — это язык. Его семантическое поле состоит из простых понятий, таких как порядок, изобилие, справедливость, равновесие и красота. Его знаки — это геометрические формы, его грамматика — это ритм. С другой стороны, немаловажна сама этимология слова — латинский глагол *ornare* означает «оснащать, вооружать». Древнейшие употребления его связаны с оборудованием военных кораблей, а также с риторикой передачи смысла³. Так выходит на поверхность «защитная» специфика орнамента. Магическое сознание, характерное для традиционного общества, предполагает, что защитить можно не только мечом, но и символом, словом. Зная об этом, наши предки считали необходимым потратить внушительный ресурс на «украшение» предмета орнаментом. Из этнографических данных XIX–XX веков известно, что прялку без орнамента сочли бы опасной и не стали бы ей пользоваться, а передача приданого часто сопровождалась обрядом «чтения» рушников и подзоров. Важно, что в традиции орнамент был неотделим от предмета и автора, по сути демиурга и творца. Предмет с орнаментом становился для человека волшебным помощником и открывал ему дорогу в иное царство, к иным возможностям. Таким образом, с точки зрения этнографии и антропологии, орнамент следует рассматривать как часть символической практики, которая помогала проживать определенные эмоции, скрепляла ткань повседневности и утверждала общественный договор о «красивом»⁴. (рис. 1)



▲
рис. 1
Деревянные прялки,
XIX век, Архангельская область

2

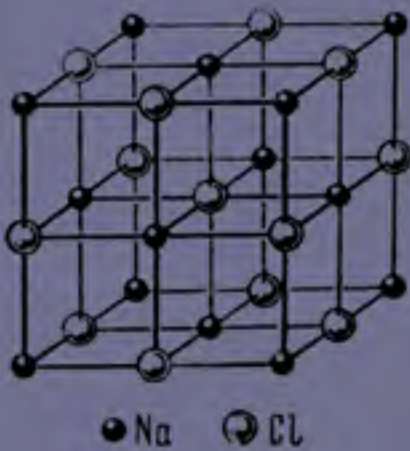
Кумарасвами Ананда (1877–1947). Восток и Запад: религия, мифология, символика, искусство. — М., 2015.

3

Там же.

4

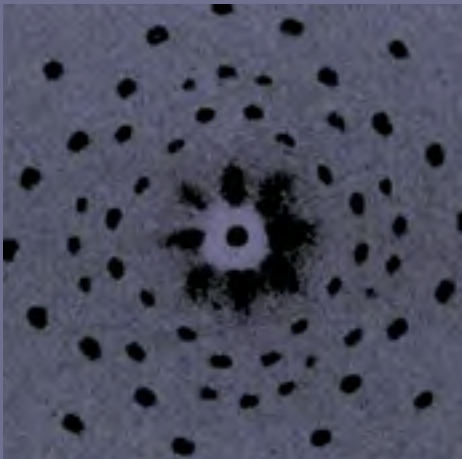
Первичные знаки / назначенная реальность [Текст] / С. Б. Адоньева, И. С. Веселова, Ю. Ю. Мариничева, Л. Ф. Петрова (Матвиевская). — СПб., 2017.



▲ рис. 2
Дифракция нейтронов на кристалле соли
▼

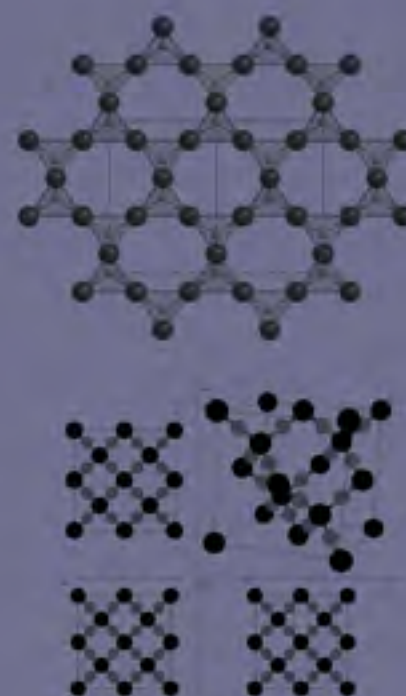


▲ рис. 3
Дифракция нейтронов на кристалле берилла

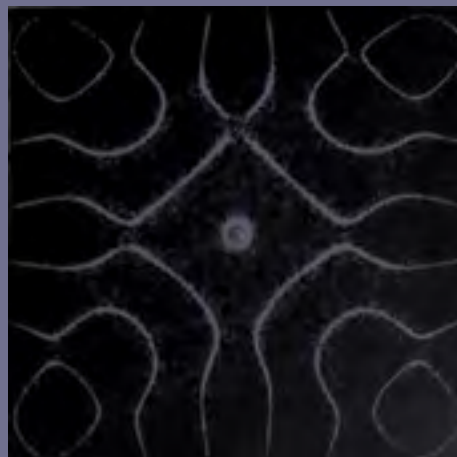


История показывает, что орнамент сохраняет свои коды сквозь года и культуры так же легко, как природа сохраняет свои паттерны, а материя — свои структуры. Там, где в природе возникает орнамент, всегда присутствуют функциональность и смысл, схожие с традиционной картиной мира. Например, понятие порядка и устойчивости. В природе, с точки зрения организации атомов, есть только два состояния: хаос или порядок, кристаллическое состояние или аморфное. При этом хаос стремится к порядку, если речь идет о стойкости и выживании системы: аморфный по структуре воск требует шестигранной сетки для меда. Свойства кристалла — устойчивость и потенциал — обусловлены строгой геометрической структурой. Чтобы впечатлеться потенциалом атомного орнамента, достаточно вспомнить о том, что именно в кристаллах возникает такое хорошо изученное явление, как пьезоэлектричество, открытие которого повлекло за собой весь технический прогресс XX и XXI веков. Закрепить впечатление помогают иллюстрации из учебника по геометрической кристаллографии, на которых проступают символы традиционного орнамента.

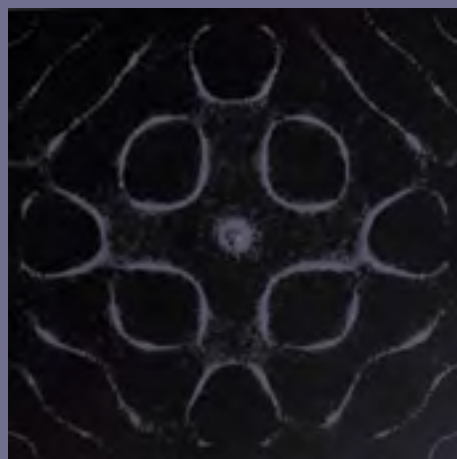
(рис. 2–4)



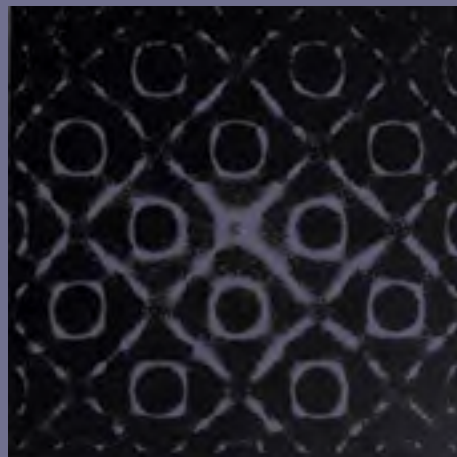
▲ рис. 4
Кристаллическая решетка кварца



▲
рис. 5



▲
рис. 6



▲
рис. 7

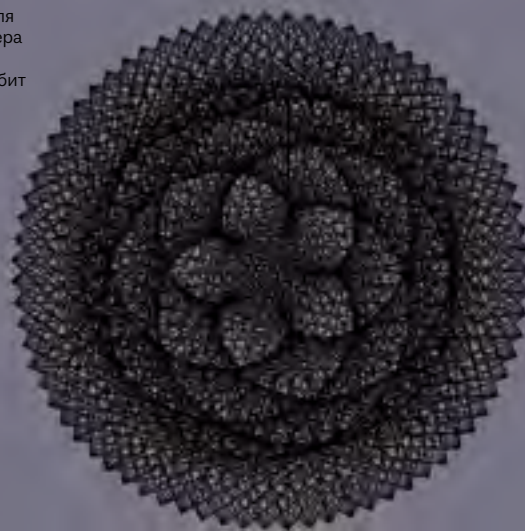
Еще одно универсальное значение орнамента раскрывается в акустике. Когда направленный звук встречается с металлической пластиной — она начинает вибрировать. Насыпанная на нее мелкая соль проявляет хаотичное броуновское движение. Но у пластины и входящей волны может случиться резонанс. Собственная частота пластины должна совпадать с входящей частотой. Они должны подходить друг другу. Тогда на пластине возникает так называемая стоячая волна, которая образует из мелких частиц великолепный орнамент. Если понимать весь мир в терминах вибрации, то явление резонанса — это основополагающий принцип взаимодействия всех живых систем. Когда люди эффективно взаимодействуют, они испытывают резонанс, который является невидимым орнаментом. С этой точки зрения любопытно посмотреть на традиционную одежду, орнаменты которой порой так поразительно схожи с рисунками резонанса разных звуковых частот. (рис. 5–7)

Такие понятия как цикличность и движение создают орнаменты в астрофизике. Устройство галактик, солнечных систем, атмосферных циклонов и потоков воды происходит по единой геометрической схеме. Работы, полученные астрофизиком Джоном Мартинэу при сопоставлении движения двух планет по их орбитам в пространстве и времени, показывают легко узнаваемые мандалы, символы лотоса и звёзды традиционных орнаментов. (рис. 8–10)

С физико-математической точки зрения сама по себе симметрия оказывается очень важным семантическим кодом. Подтверждением тому служит теорема Эмми Нётер, наиболее общая формулировка которой гласит, что законы сохранения есть прямое следствие наличия у физической системы тех или иных видов симметрий. Например, закон сохранения импульса соответствует сдвиговой симметрии пространства, а закон сохранения энергии соответствует однородности времени. Так симметрия становится воплощением концепции сохранения, то есть выживания. Там, где есть симметрия, нечто сохраняется. С этой точки зрения народные орнаменты можно рассматривать как своего рода аккумуляторы информации. Какие физические величины сохраняет благодаря своей симметрии народный орнамент, остается пока загадкой, которую предстоит разгадать.

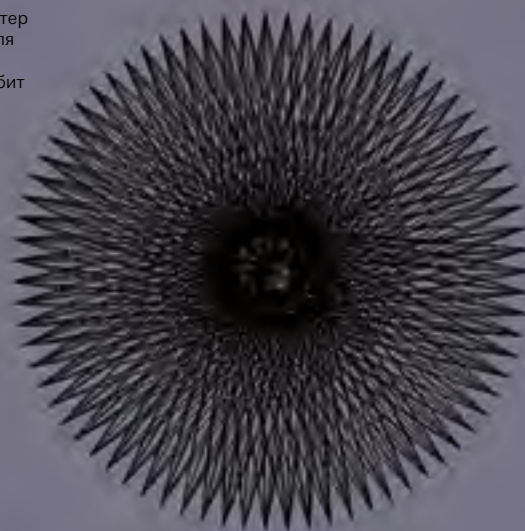
Не менее фундаментально орнамент обнаруживает себя в теории чисел. Как писал знаменитый математик Карл Фридрих Гаусс, математика — королева наук, а теория чисел — королева математики. Есть в этой теории волшебная загадка — простые числа, которые делятся только на единицу и само себя. Охота на них идет уже

Земля
Венера
8 орбит



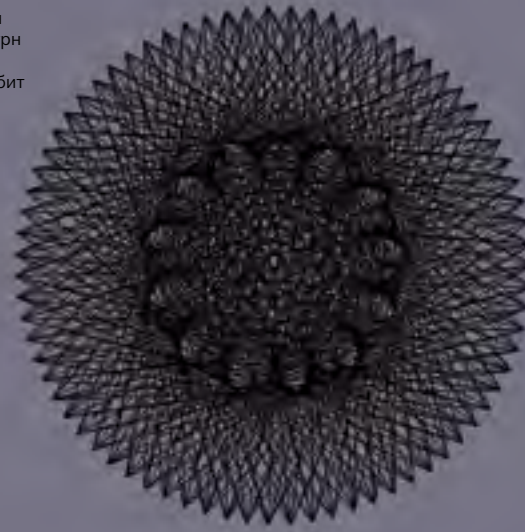
▲
рис. 8

Юпитер
Земля
7 орбит



▲
рис. 9

Уран
Сатурн
7 орбит



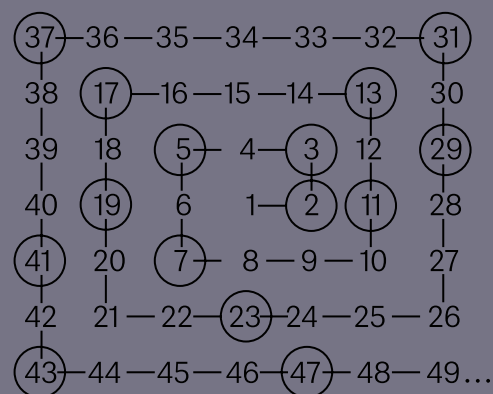
▲
рис. 10

более 4000 лет, а современные технологии цифровой безопасности (пароли и защита данных) существуют только благодаря им. Многие процессы в биологии и физике организованы с помощью простых чисел. По мере удаления от единицы их становится всё меньше, несмотря на то что еще Евклид доказал их бесконечное количество. Поиск новых простых чисел остается вызовом для современных математиков. И здесь им на помощь приходит орнамент, а точнее — скатерть Улама, или спираль простых чисел. Открытие, которое сделал польский математик Станислав Улам, позволило отринуть идею хаотичного расположения простых чисел в числовом ряду и указало на закономерность их положения, тем самым значительно облегчив их дальнейший поиск. Достаточно было расположить по спирали все числа по порядку от 1 до бесконечности и выделить в этом ряду известные простые числа, как орнамент дал о себе знать. (рис. 11, 12) Очевидный яргический символ, который проявляется на скатерти Улама, свидетельствует о высокой организации хаотичных на первый взгляд процессов и снова заставляет задуматься об орнаментальных структурах, которые лежат в основе нашей Вселенной.

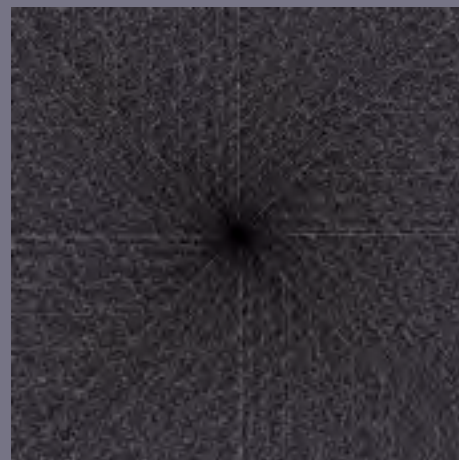
Рассуждая об устройстве Вселенной, сложно обойти стороной такое орнаментальное явление, как фрактал. Чисто математически, фрактал предполагает бесконечную длину в конечном пространстве. Вечное подобие малого большому подразумевает идею полноты и бесконечности.

Поэтому фрактальные антенны в современной соотой связи позволяют принимать более широкий диапазон сигналов, в отличие от обычных антенн, настроенных на прием только одного сигнала. (рис. 13) Возможно, именно благодаря значениям бесконечного изобилия и полноты фрактальные изображения активируют глубинные структуры головного мозга, отвечающие за выживание, и запускают процессы восстановления и регенерации в коре больших полушарий, а также актуализируют программы, заложенные в генетическом опыте⁵. (рис. 14–16)

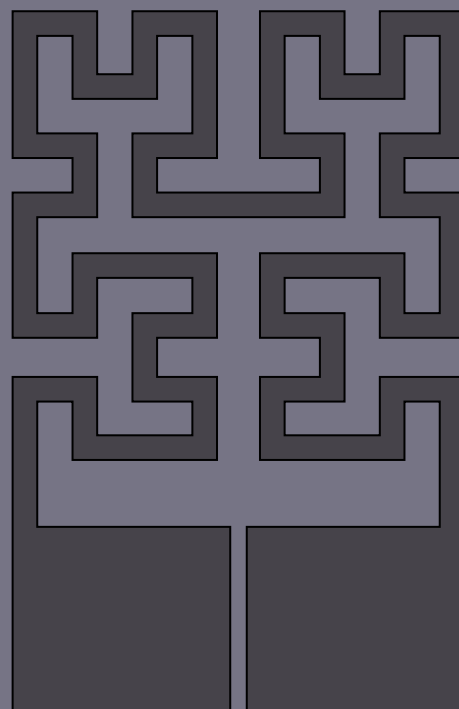
Важно отметить, что многие положительные воздействия орнаментальных структур на человека были зарегистрированы эмпирическим путем, не учитывая фактор сознательного восприятия, скорее наоборот — стремясь к чистоте эксперимента, исключая субъективное мнение испытуемого. А между тем, фактор сознательного восприятия орнамента является ключевым для понимания его как системы знаков. Согласно теории Чарльза Пирса, одного из основателей семиотики,



▲
рис. 11



▲
рис. 12
спираль Улама от 1 до 40.000



▲
рис. 13

⁵

Ткачёва Любовь Олеговна. Воздействие фрактальных динамических изображений на функциональное состояние человека / Вестник СПбГУ. Сер. 12, 2010. Вып 2.



▲ рис. 14



▲ рис. 15

знак состоит из трех элементов: означаемого и означающего, а между ними — система интерпретации, то есть система ценностей и картина мира того, кто воспринимает знак. Таким образом, сознание человека становится ключевым фактором, определяющим ход событий. Об этом свидетельствует и квантовая физика, в которой именно «наблюдатель» «провоцирует» декогеренцию — переход частицы из волнового не проявленного состояния в материальный мир четких координат во времени и пространстве. Согласно работам Дэвида Хокинса и других ученых в области кинезиологии и динамики нелинейных систем, сознание является физически измеримой величиной⁶. Именно по этой причине сегодня уже не представляется возможным далее разделять материю от духа, мысли от реальности, а орнаменты от их невидимого воздействия.

Учитывая вышеизложенное, следует сделать вывод о том, что орнамент — это проявление универсального жизнеобразующего закона или некой меры порядка, которая противопоставлена вечной энтропии хаоса. Такое понимание орнамента может стать сегодня основой для создания нового общественного договора, в рамках которого всё больше людей будут включать приведенные в этой статье значения орнамента в свою картину мира и систему ценностей. Чем шире будет круг, тем эффективнее будет действовать этот инструмент. Привнесенный в повседневную практику, орнамент вполне мог бы стать решением таких насущных проблем современного человека, как повышенная тревожность, апатия, низкая концентрация внимания. Сегодня люди активно ищут смыслы и стремятся выделить свою индивидуальность, сохраняя при этом чувство причастности к общему целому. Метаязык орнамента в таком случае помогает назвать себя, обозначить свои ценности, найти опору и сконцентрировать внимание, внести порядок в сознание и в жизнь. Очевидно, что орнамент обладает огромным потенциалом для того, чтобы снова стать частью повседневной культуры и актуальным средством реализации эмоций и потребностей человека.

Антропологи говорят, что, когда культура утрачивает определенную художественную или символическую практику, вместе с ней исчезает соответствующий пласт реальности. Вероятно, это утверждение работает и в обратную сторону. Что, если, восстанавливая утраченную практику орнамента как метаязыка, мы расширяем свою реальность до новых пределов?

⁶

Хокинс Дэвид. Сила vs насилие, скрытые мотивы человеческих поступков. — СПб.: Весь, 2023.

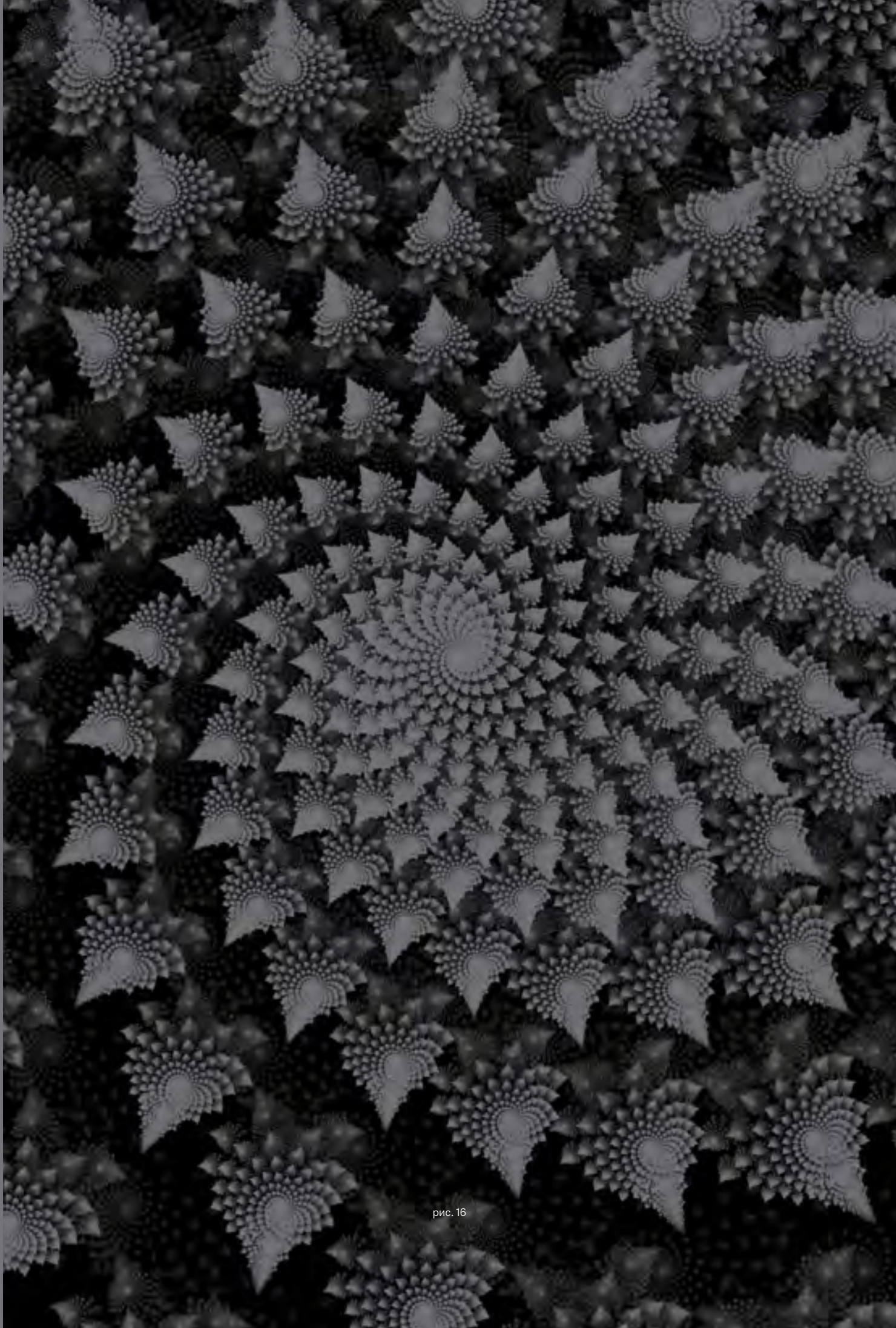


рис. 16



VIII



**САКРАЛЬНАЯ
АРХИТЕКТУРА.
ИСТОКИ, ИСТОРИЯ,
СОВРЕМЕННОСТЬ**

ДМИТРИЙ ОСТРОУМОВ

ДМИТРИЙ АНДРЕЕВИЧ ОСТРОУМОВ — АРХИТЕКТОР,
 БОГОСЛОВ, РУКОВОДИТЕЛЬ МАСТЕРСКОЙ «ПРОХРАМ»,
 ПРОФЕССОР МЕЖДУНАРОДНОЙ АКАДЕМИИ
 АРХИТЕКТУРЫ, ЧЛЕН СОЮЗОВ АРХИТЕКТОРОВ РОССИИ
 И БЕЛАРУСИ, СОВЕТА ПО ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ САР,
 ЧЛЕН БРАТСТВА СВЯТОГО АРХАНГЕЛА МИХАИЛА



Лекция на симпозиуме «Архитектура сакрального», который прошел в рамках публичной программы фестиваля «Открытый город» (Москва).

16 августа 2024 года

Важно определиться с терминологией. Сакральное, священное, святое... Что обозначают эти слова? Можно ли их считать синонимами — либо здесь присутствует разница смыслов? Ключ к возможному ответу на этот вопрос дают два классических языка античности — греческий и латинский.

В латыни есть два слова со схожей, но не идентичной семантикой: *sanctus* и *sacer*. Это прекрасно разбирает Михаил Ямпольский в своем труде «Книга рая: путь. Морфология непостижимого и недостижимого». *Sanctus* — это то священное (сакральное), что затрагивает определенное усилие людей в сторону трансцендентного. А *sacer* — это как раз-таки святое: то, что так или иначе субстанционально относится к Божеству как таковому. Если *sanctus* — это результат произведенного действия, то *sacer* — это естественное состояние идеального бытия.

Следуя латинской парадигме, священное (сакральное) — это то, что находится на периферии святого и, как стена, служит для отделения, даже для изоляции святого в его собственной непостижимости. Вхождение в контакт с сакральным не гарантирует встречи со святым (*sacer*), то есть с божественным. Латинская традиция проводит четкое разделение между святым и профанным; священное является некоей границей между ними, причем, как правило, не связывающей святое и профанное.

Эта парадигма отразилась со временем в мировоззрении Католической Церкви, согласно которому связь с божественным происходит

исключительно через служителей алтаря, владеющих ключами Царства Небесного, и те божественные энергии, о которых, к примеру, говорит святитель Григорий Палама, человеку недоступны. Собственно, это является следствием учения о *filioque*, согласно которому Святой Дух исходит не только от Отца, но и от Сына и даже является некоторым связующим звеном любви между ними. Несколько теряется личностное значение Духа. Предпосылки отсутствия ясного понимания Святого Духа как независимой, но нераздельной с Отцом и Сыном Личности, привели к развитию глубоких догматических парадигм западного богословия и сакрального искусства как богословия в образах. Эти богословские парадигмы, определяющие духовный опыт, подразумевают то, что Сын Сам о Себе свидетельствует, а Святой Дух если и мыслится коим-то образом, то, скорее, как будто викарием Сына, а иногда и связующим звеном любви между Отцом и Сыном, что делает, с некоторой смысловой условностью, Троицу самозамкнутой. Но это свидетельство остается недоступным, так как нет и истинного богопознания, основанного на приобщении Святому Духу в нетварных энергиях. Православные святые отцы указывали, что имена Лиц лишь выражают Их взаимоотношения, не указывая на различие сущности. То есть, говоря в нашем контексте, на то, что хоть святое и священное (сакральное) различны, однако, в отличие от латинской парадигмы, святое проникает в сакральное. Это делает практику духовного опыта наиважнейшей и само сакральное искусство — одухотворенным. Собственно, подлинное христианское учение говорит о том, что священное изливается во всем мире и стирает границу между святым и профанным, делая, по сути, всю вселенную единым большим сакральным пространством. Но это если смотреть глобально. И это, скорее, раскрывается (или раскрывается) в эсхатологической перспективе.

Одухотворение мира отражено в иной, в сравнении с латинской, греческой парадигме. В ней тоже есть два разных слова: священное (сакральное) — *ἱερός* и святое — *ἅγιος*. *ἅγιος* аналогично латинскому *sacer*: это божественное как таковое, его трансцендентная суть. А вот *ἱερός* — это область проникновения божественной силы, того самого *ἅγιος*, проявляющегося в имманентности. Это не то, что заслоняет собой святое, и не то, что отделяет святое от профанного: это место встречи человека с божественным, со святым.

В Таинстве Евхаристии *ἱερός*, то есть священное, в виде хлеба и вина и далее в теле человека, становится вместилищем *ἅγιος*, то есть святого. Это же проецируется по подобию — но не по единую — на икону или здание храма. Вот почему Вселенский патриарх Никифор критиковал императора-иконоборца Константина V за то, что

тот мыслил соединение священного со святым только в Евхаристии, что и давало запрет на все иконы, а Евхаристия мыслилась как единственно возможное изображение Бога. Патриарх Никифор утверждал, что само подобие устанавливает особую связь между первообразом и иконой, наполняя священное пространство доски или здания храма святостью с помощью некоторой энергии. Этот момент очень важен: в сакральных пространствах, в иконной доске присутствует определенная связующая видимый мир и бытие Сущего энергия.

Икона, храм, любой священный символ имеет в себе святость благодаря действию первообраза и связи с ним, хотя сам первообраз остается неосоздаваемым. Сакральные символы рожают сакральность общественного пространства, внутри которого они излучают святость. Такой сакральный символ, будь то изображение, храм, тектоническая конструкция или пространство — уже не просто поверхность формы, заслоняющая или изолирующая святое; это не *sanctus*, но *ἱερός*, соединяющий со святым (*ἅγιος*), но сам по себе святым не являющийся. Конечно, мы сейчас говорим в контексте христианской парадигмы, и важно, в данном случае, с чем, с каким именно *ἅγιος* соединено *ἱερός*, с каким пониманием святого, с какой идеей связано сакральное.

Следовательно, с определенной долей условности можно сказать, что есть святое пространство — умозрительное место бытия Самого Бога, а есть пространство священное (сакральное): это некоторая интеграционная зона, которая выполняет функцию связи с божественным, пространство, в котором это божественное проявляется. Связи, которая может реализоваться на разных уровнях: через психику, через тело, через изображение, через чувство. Но если говорить, опять же, о христианском храме, то его алтарь мыслится как полноценно близкий к идее святого, он и есть святое пространство, так как в нем, на престоле, совершается Евхаристия и он становится местом явного присутствия Бога. Собственно, на этом настаивал иконоборец Константин V, называя только Евхаристию единственно возможной иконой. Мы не можем увидеть Его суть там, но можем вкусить, увидеть ее в символе (в понимании его в связи с онтологическим значением) и приобщиться ей.

Так, храм с алтарем, где совершается Евхаристия, — это место божественного присутствия, иначе говоря, полноценно святое место. Часовня же — это, скорее, пространство священное (сакральное), но не святое, потому что там не происходит Евхаристии как таковой, однако там, к примеру, может находиться иконописный образ, несущий функцию священного символа. С некоторыми оговорками, это же можно сказать

о молельном пространстве храма, если его мыслить отдельно от алтаря и не воспринимать храм как единое целое, зонируюя.

Как иконы, так и сакральные пространства являются средами энергий, местами движения и перехода святости от божественного первообраза к материи. Они немыслимы в западных категориях *sanctus / sacer*, но могут быть выражены в восточном варианте *ἱερός / ἅγιος*. Сакральное пространство — это пространство активности, пространство имманентности движения и проявления божественного. Это поле распространения святого в мир.

Поэтому, говоря именно о сакральных пространствах, важно понимать их идейный исток и то, что, собственно, это поле проявления святого как такового. Только такие пространства можно полноценно именовать сакральными, или священными. Всё остальное — лишь архитектурно-дизайнерские размышления на тему сакрального, аллегории, но не символы святого, если они не несут в себе этой связи.

Как икона, так и храм или любое подлинно сакральное пространство является символом. Он не единосущен святому (*ἅγιος*), но соединен с ним. Он колеблется между противоположностями, в промежутке метаксиса, и маркирует переход от имманентного к трансцендентному и обратно.

Такой символ призван погружать воспринимающего его в некоторую точку покоя, при этом соединяя с его внутренней духовной динамикой.

Нам интересна связь этого сакрального пространства и движения.

Эта связь очень удачно определена как хореография — от *χώρα* (пространство) — в отличие от *τόπος* (место). Родственное *χώρα* — *χορός* — выражает идею коллективного упорядоченного движения. Ясно, что слова «хоровод», «хореография», говорят о том, что движение это круговое, или спиральное, вместе с круговым восходящее и нисходящее.

Если *τόπος*, место — замыкает вещь в себе, то *χορός*, пространство — организуется как развернутость движения. У пространства есть горизонт (не важно, явный или умозрительный), у места же есть границы.

По сути, *χώρα* (пространство) есть протяженность встречи между Сущим и здесь бытием, или, иначе, по Хайдеггеру, *χώρα* есть принцип различия между вечно Сущим и меняющимися земными реалиями. Тем самым подлинное сакральное пространство есть область пограничья и рубежа, пространство

метаксиса и символа, связующего земное и духовное. Пространство, вечно движущееся в творении нового.

Интересна эта особенность сакрального пространства непрерывно производить в себе новые формы (будь то реальные образы либо умозрительные мыслеобразы) в этом условном движении, как в среде присутствия. Это акт бесконечного божественного проявления и творческого откровения. И, конечно, эта среда, при ментальной, духовной или хотя бы физической включенности в нее, дает возможность синергийного творчества человека с этой динамичной в своих проявлениях бесконечной потенцией выражений трансцендентного, непознаваемого и святого. Абсолют не может быть замкнут, это всегда открывающаяся любовь, красота и истина, но, антиномично, с сокрытой в божественном мраке своей сущностью, что всегда удивительно в неожиданностях ее имманентных проявлений. «*Се, творю всё новое...*» (Откр. 21:5).

Собственно, подлинное сакральное пространство символа, являющееся будто динамичным отпечатком Иного, сущего, — есть та единственная среда, которая делает видимым и непрофанированным невидимое святое (*ἅγιος*).

Божество не заключено ни в своей трансцендентности (хотя, по существу, только в этом божественном мраке хранится Его подлинная суть), ни в каком-либо месте, но у Него есть способность быть и каким-то образом особенно проявляться в некотором пространстве, что и делает это пространство священным, или сакральным. При этом такая способность не умаляет Его свойства быть одновременно и везде. Это всё так же подразумевает некоторую творческую динамику в бесконечном многообразии форм проявлений, которое несет неимоверный потенциал для творчества человека в концептах сакральных пространств, при единственном условии — связи с Сущим, со святым (*ἅγιος*), раскрывающемся в пересечении вечно бытия и изменяемого становления.

Так, только темная теология божественного мрака есть единственно верное приближение к божественному, однако подход к этому мраку возможен через имманентные теофании Сущего в символических образах и рождающихся поверхностях форм; собственно, сами эти проявления и создают эту форму (или формы) и образы.

Таким образом, можно обозначить сакральное, или священное, как то, что связано со святым и божественным, является проводником к нему и в котором одновременно это божественное проявляется. Сакральное (*ἱερός*) есть имманентность трансцендентного святого (*ἅγιος*). При этом

святое в различных культурах может мыслиться по-своему, но объединяет все понятия сакрального то, что оно, так или иначе, имеет связь с Абсолютом, или с метафизикой, через онтологию. Всё иное, что не имеет этой связи, можно назвать скорее аллегорией сакрального либо символизмом — не прямым, а символизмом второго, третьего или десятого уровня, в котором т.н. сакральное становится настолько профанированным, что далеко отстоит от метафизических начал и уже не несет функции связующего звена. Собственно, в этом ключе подлинно сакральным может быть только религиозное, потому что понимание религиозного как такового мыслится как связь, соединяющая человека с божеством (от лат. *religare* — быть соединенным со Всевышним; *religare* — воссоединять, в смысле восстановления разорванной связи между человеком и Богом). Если сакральное пространство или сакральный символ несет эту функцию связи, то его можно именовать таковым.

Перейдем к истокам и историческому развитию сакральной архитектуры, начиная со времени условного премодерна, Золотого Века и первых веков известной истории.

С появлением человека появляется и культура, и архитектура как объединяющий принцип, собирающий в себе все искусства. На мой взгляд, древнему миру был более присущ принцип холизма, объединяющий его с онтологией, что открывается в изначальном монотеизме. Собственно, с этим временем и связаны все мифы о Рае, будь то описанные в книге Бытия, или Ригведе, или же, к примеру, Авесте.

Неизвестно о каких-либо священных постройках того мифического времени, однако мы знаем о запечатленных в архитектуре пространствах, наиболее близких в нему.

Среди древнейших построек, связанных с сакральным как таковым, — объекты так называемой

эпохи неолита. Это кольцевые сооружения, наверное, самое известное из которых — Стоунхендж. Первоначально это всё строилось из бивней мамонта, частично из камня.

Такие сооружения связаны с числом и ритмом, а также с небесными светилами. Пример — мальтинская пластина, датируемая 22000 лет до н.э.^❶ На ней запечатлены спирали, круглые лунки, число которых сопоставимо с продолжительностью полных циклов движения Луны и пяти известных на то время планет: Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера и Сатурна. Подобные группы лунок есть и на так называемых мальтинской рыбе и мальтинской черепахе, обвитой змием.

Безусловно, эти объекты связаны не только с небесными светилами, но и с календарем. Есть мнение, что календарь сам по себе, или, иначе, священный год, понимался древними как своего рода откровение Божества о Себе Самом. Если в нашу эпоху мы можем говорить о христианстве — Логос пришел на землю, Слово стало плотью, — то до этого были иные понимания монотеизма. Всё течение жизни, весь годовой круг, весь цикл проявления божественного в стихиях — это так называемый первый монотеизм, дающий возможность в естественном созерцании красоты окружающего мира приходиться к познанию божественных начал и принципов мироздания. Так, год, или проявление стихии, или космос, является проводником к Сущему, становясь, таким образом, сакральным.

Через созерцание природы мы можем восходить к божественному, через видимую красоту дерева, человека, через чувства и переживания — подниматься к видению божественной красоты. Конечно, подлинное боговедение, познание всегда темно, оно восходит к так называемому божественному мраку, ибо только трансцендентность неведения может увести от обусловленностей теми или иными названиями Божества. Но, при этом, мы всё равно имеем Откровение, в котором происходит имманентное раскрытие духовного мира.

Древние понимали год, природу как откровение Бога. И, собственно, из этого появился дальнейший политеизм. Ведь человеку свойственно всё принижать, и он стал просто обожествлять природные стихии. Отсюда появление множества божеств, идолов, а впоследствии — грубого пантеизма.

Как это проявлялось в архитектуре? Существуют сжатые записи астральных чисел в пещерах Европы — таких, как, к примеру, известная пещера



Мальтинская пластина. Верхний палеолит

❶ Обнаружена близ села Мальта Иркутской области.

Эль Кастильо. Записи, по сути, выстраивались по принципу кратности фиксируемых точек той или иной продолжительности календарного цикла. К примеру, появление планеты на небосводе в определенных точках фиксировалось и переносилось на некие носители, в том числе на календарно-хронометрические сооружения культового значения. По сути, это выстроенный в материи ритм циклов, соответствующих ритму движения небесных светил. Если светило есть проявление божественной красоты Единого, то таким путем человек пытался зафиксировать в архитектуре, в форме всё мироздание, переходя через это фиксирование в форме или пространственных композициях к умозрению Сущего и некоего Его присутствия здесь, в символическом изображении или пространстве. Следовательно, человек в древних сакральных сооружениях неолита материализовал священную для него информацию о ритмах времени, являющихся некоей иконографией замысла Бога о мире. Время обретало пространство в архитектуре, некоторую упорядоченность в материи.

Религиозная идея (если говорить о христианстве — богословское понятие) выражается в образе. Синтезом образа и понятия является символ. Сейчас в обиходе очень сильно смешиваются понятия знака, аллегории, символа. Символ отличается от аллегории и знака тем, что одновременно принадлежит двум мирам. Мы говорим: символизм архитектуры, храм как символ Церкви, храм как символ мироздания... Символ соединяет высшее (в случае религиозного символа — высшее духовное понятие), то есть идею, если использовать терминологию Платона, и ее выражение здесь, на земле, в образе. Есть, допустим, понятие «Церковь» — Единая, Святая, Соборная и Апостольская; есть понятие «ангел»... Ангел нематериален, это некоторая духовная субстанция, как и Церковь с большой буквы. Но мы можем выразить понятия «ангел» и «Церковь» на языке земных образов. Церковь может быть изображена в виде храма, ангел может быть изображен в облике человека с крыльями или херувима. Но эти выражения в образах связаны напрямую со своими высшими значениями и тем самым являются большими самих себя, если смотреть только на сам видимый образ. Так это изображение становится символическим. Таким же образом стало возможным изображение Бога не только через образы откровения Его в красоте космоса, но во Христе. А изображение Его замысла о мире как Церкви таинства взаимообщения в Духе — в персонифицированном образе Богородицы как Первоцеркви христианства, через Которую человечество приемлет Слово и соединяется с Ним.

Символ — это то, что соединяет. Он принадлежит одновременно миру высшему, миру метафизики,



Буддийский комплекс I–II вв.

онтологии — и реалиям земной материи. И, конечно, то, что Слово становится плотью, открывает огромный простор творческому символизму, потому что Христос «поженил» в Себе небесное и земное, духовное и материальное. Он всецело Бог и всецело Человек, соответственно, Его божественное раскрывается в Его человеческом. И, действительно, это дало огромный толчок развитию христианского искусства как такового. До христианства было непонятно, как изобразить Божество.

Таким образом, небесное находит воплощение в земном, духовное — в материальном. Говоря образным языком форм, можно сказать, что сферическое обретает выражение в кубическом. Сфера и круг в целом — это символ вечного, высшего, духовного: отсюда все эти сферические конструкции, купола. А куб — это символ твердости, земли. Таков первоначальный архетип храмовой архитектуры.

Буддийский храмовый комплекс I–II веков на территории Узбекистана очень хорошо отражает соединение сферы и квадрата. Такой архетип присущ всем религиозным традициям различных культур Запада, Востока, Севера и Юга. Собственно, классический крестово-купольный храм содержит эту же идею.

Существует концепция камня как первого символа неслитного и нераздельного соединения сакрального и профанного, символа божественного присутствия. Но, чтобы камень стал символом, ему нужно придать какой-то смысл. Это либо смысл, который придает человек — ведь символа не может быть без воспринимающего его. Либо имеется обрядовая сторона — священнодействие, возлияние елея, молитва, то есть наделение каким-либо смыслом через ритуал.

О присутствии этого аспекта в семитской культуре, в авраамических религиях написано много. Одним из первых об этом заговорил румынский

историк, религиовед, культуролог Мирча Элиаде². Он приводит, к примеру, библейскую историю со сном Иакова, описанную в 22 главе Книги Бытия. Иаков был в пути из Вирсавии в Харран, уснул в Вефиле — и в видении узрел лестницу, которая восходила от земли до неба. По ней опускались и поднимались ангелы. Иаков был поражен этим видением, открыл очи и воскликнул: *«это не иное что, как дом Божий»* (Быт. 28:17). Что он делает далее? *«И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником, и возлил елей на верх его. И нарек [Иаков] имя месту тому: Вефиль»* (Быт. 28:18–19). То есть он совершает определенные ритуальные действия, освещает место теофании — проявления божественного. Мы знаем, что эта лестница стала прообразом Божией Матери, потому что Она в Себе тоже соединяет небесное с земным. Лестница Иакова — образ первого храма, проявленный в Ветхом Завете, и Богородицу можно назвать Первохрамом христианства. Она вместила в Себя Божество и стала Первоцерковью.

Иаков нарекает имя. То есть с наречением имени месту он придает ему некоторое бытие. Когда что-то именуется, оно начинает быть в онтологическом смысле. Кто нарекает имя, тот также имеет власть. Это отдельная особенность: например, в таинстве монашеского пострига, когда епископ или старец нарекает имя, он имеет власть над своими постриженниками уже как отец.

В давние времена семиты почитали определенные камни, которые именовались «бетили» (*baytili*); возможно, эта связано с местом, где Иаков увидел свой сон. Бетиль (или, в более привычной нам транскрипции, Вефиль) означает дом Бога. Такие камни почитались не просто в качестве камней, но означали некоторое божественное присутствие в данном месте. Для низкого сознания потом это обернулось одухотворением самих камней в плохом смысле слова, то есть люди стали поклоняться камням, а потом даже появился бог Вефиль, с которым монотеистическая религия вела упорную борьбу — об этом можно почитать в Книге пророка Иеремии.

Однако всё равно нужно учитывать, что в любом случае камень представлял собой символ теофании, то есть божественного присутствия, даже с искаженным ее восприятием — когда подлинная теофания была подменена явлением природной стихии либо когда, возможно, имело место проявление чего-либо сакрального, то есть уже не столько теофания как таковая, а иерофания.

В данном контексте важно сделать ремарку: необходимо разделять понятия теофании и иерофании. Теофания есть проявление божественного как такового, от греческого слова *Θεός* — Бог. Например, если говорить об авраамических религиях, то Купина неопалимая, из которой говорил Бог, явление Божества на горе Моисею являются теофаниями. Иерофания же — это просто проявление духовного мира, к примеру, ангелов.

Не так давно современный исследователь, византолог Алексей Лидов ввел понятие «иеротопия» — сакрализация пространств. В принципе, это то же самое, что иерофания, просто перенесенная на тот или иной географический участок. По Лидову, например, иеротопия Святой Земли проявлена в Новом Иерусалиме. Когда патриарх Никон строил Новый Иерусалим под Москвой, он там развернул пространственную икону того Иерусалима, который находится в Палестине. Это и называется иеротопией — переносом одного священного места в другое. Подобные пространственные иконологические переключки прослеживаются, к примеру, в книге Рихарда Краутхаймера «Три христианские столицы», где он разбирает взаимосвязи Рима, Константинополя и Милана. Можно говорить об иеротопии небесного Града, описанного в Книге пророка Даниила и в Откровении апостола Иоанна Богослова. Проявление топографии небесного Града в описании построения пространства в архитектуре становится иеротопией.

В любом случае, нас интересует то, что камень в древности, если мы говорим об истоках сакрального, обозначал присутствие духовного в данном конкретном месте. Для простых туземцев, семитских крестьян-арабов, подобный знак представлял собой божество в камне. А для монотеистической элиты он был уже символом божественного присутствия при восприятии символа как связующего звена между небесным и земным. И не зря именно камни как символ божественного присутствия ставили в качестве «свидетелей» Иисус Навин при заключении завета между Богом и Его народом, Лаван — при заключении своего дружеского союза с Иаковом. Но, к сожалению, процесс смешения знака с Божеством в народной массе зашел слишком далеко и исказил смысл религиозного символа. Именно чтобы избежать подобного смешения, верная Моисееву закону элита истребляла любые каменные изваяния.

В процессе раскрытия Бога человеку облик камня менялся. Сначала камень был необработанным: Моисей собирал свой жертвенник из неотесанных природных камней, Иаков спал также на природном камне. Мы видим здесь камень как определенную природную субстанцию. И это интересно тем, что в природном неотесанном камне есть след божественного возделывания материи.

Постепенно камень приобретает более обработанный вид. Кубическая форма начинает доминировать над другими. Царь Соломон уже приносит для постройки храма камни, обтесанные за пределами стройки. Второй храм в Иерусалиме — кубический по форме, он тоже из обработанного камня.

В момент перехода к точке воплощения Христа это вид камня обработанного, драгоценного. Он обретает высший смысл, и мы помним, что Самого Христа называют краеугольным камнем. Это высший, испытанный, выстраданный, ограненный, драгоценнейший камень. Если обратить внимание на христианские храмы, мы увидим, что престол в алтаре — это центральное место в храме, он особым образом выделен, имеет определенный декор. Далее камень переходит в образ потаенной драгоценности, того Камня-Христа, который, как сердечную жемчужину, человек носит в себе: *«Царство Божие внутри вас есть»* (Лк. 17:21).

Налицо постепенная историческая трансформация от символа камня неотесанного, первозданного, которого не касалась рука человека, к камню драгоценному и украшенному. То же самое происходит в архитектуре. Мы видим первые природные сооружения, напрямую связанные с мирозданием как его продолжение. Эта неотесанность, природность есть представление о первом монотеизме, о присутствии Божества с нами, об откровении Бога о Себе Самом через красоту природы. То, что сейчас можно понимать как практику естественного созерцания.

Это очень актуально для познания персонифицированного Бога — как в различных течениях суфизма, в некоторой степени в буддизме: там действительно есть соединение с божественным, как с некоторым предчувствием Его, но нет персонификации, нет Бога как Личности; есть определенные аватары, но Логос как Личность присутствует только в христианстве. И для многих путь к этой Личности идет через трансцендентность, имманентность которой раскрывается в природе, в ее мистическом естественном созерцании.

В этом плане можно поговорить об иконографии стихий. Я полагаю, что сегодня эта тема очень актуальна, потому что сейчас много говорится о сакральном: что такое сакральное в целом, сакральное религиозное и внерелигиозное... Думаю, этот возврат к неотесанному камню, к иконографии стихий как таковых может быть путеводной нитью ко встрече с персонифицированным Божеством. Ведь сейчас для человека часто очень важно просто выйти из иллюзорности смыслов и симулякров, в которых мы живем. Это иллюзии, которые порождают иллюзии, которые порождают

следующие иллюзии — и человек в этих симулякрах живет совершенно оторванно от подлинной метафизики.

И здесь первый путь — это путь религиозных практик и течений, то есть вся аскетическая история, переданная нам святыми отцами и иными подвижниками различных традиций. Конечно, мы рассуждаем в рамках православной традиции, но понятно, что мистические практики разных традиций имеют схожие основания, при разности вероучений. Может быть, они и ведут к разному, но это другой вопрос. А второй путь — это как раз соприкосновение с проживанием сакрального в природе. Известно, что многие мистические опыты, переживания божественного у людей связаны с неимоверными проживаниями опыта встречи со стихией: встречей бурного потока ветра, погружением в глубины океана, созерцанием рассвета и так далее. Это хотя бы немного вырывает человека из обусловленности иллюзиями и в качестве определенного проводника может привести ко встрече с Богом как Личностью, потому что Он также раскрывается в этой красоте мироздания, как в откровении.

Думаю, что современная сакральная архитектура должна уделить этому некоторое внимание, потому что так или иначе она сейчас несколько самозамкнута. Мы говорим о религиозной архитектуре, о символах, о традиции — и чем дальше, тем, кажется, больше она сама в себе закрывается. От этого, как видится, и пала Византия. Мол, мы неминуемые наследники Царства Божия, у нас есть культура, у нас есть патриарх, есть император — я сейчас говорю про Византию, — вот эти два крыла великого орла, и вот мы в этом всем существуем, и больше ничего не надо. Весь мир оторван от этой ойкумены, а с нами Бог — разумеете языцы и покоряйтесь! Такой, в некотором смысле, мистический идеализм.

Сейчас мы имеем нечто подобное, пусть с некоторыми оговорками. С одной стороны, конечно, нужно беречь собственную культуру — и действительно, сейчас, если говорить о русской культуре, это важная задача, и благо, что интерес к ней только растет. Я очень рад, что к этому наконец-то пришли, сейчас много дизайнеров занимаются русской айдентикой, но в то же время здесь должна быть некая открытость иному.

Представляется, что подобная открытость возможна через как раз-таки архитектуру природы. Например, водная стихия: море, океан — это что-то глубинное и бессознательное, об этом много говорится в юнгианской психологии, и это можно сейчас использовать в контексте проектирования сакральных пространств. Можно использовать символизм и стихию огня как



▲ Купол Пантеона в Риме. II в. н.э.

▼ Зиккурат в Уре. XXI в. до н.э.



такового — это проецируется на огонь любви, который и обжигает, и в то же время освещает. Мы можем говорить об иконографии стихий ветра, земли, природы, о дереве... Растительный мир сам в себе перерождается, тем самым являя образ вечной жизни. Растение умирает, оно сеет семена, из семени вырастает новое растение, и это бесконечная череда перерождений. Жизнь живет, жизнь продолжается. Посмотрим на царство грибов: если дать волю мицелию и не вмешиваться в его разрастание, то грибы просто поглотят всё. И это тоже удивительный мир где-то между природной стихией и живыми организмами. Мне кажется, что за этим есть определенная философия, которая может перейти в богословие. Полагая, что для архитекторов в этих умопостигаемых размышлениях может крыться некоторая новая точка, на которую стоило бы обратить внимание в контексте линии сакральной архитектуры.

Конечно, если говорить о традиционной культуре, то самый ясный ее образ — это сфера, которая обозначает в том числе небо. Первый человек поднимал глаза на небо, видел небесный свод, на нем — звезды, и для него это ассоциировалось с чем-то бесконечным, божественным. Движение планет как самооткровение Бога о Себе... Человек видел эту красоту, и в культуре это становилось архитектурой куполов. Здесь мы также видим твердое основание — символ земли, на которой покоится всё.

Но есть, конечно, и другая история: пирамидальные постройки, так называемые зиккураты. Там, скорее, идет концентрация. Земля переходит в точку. С одной стороны, точка — это ничто, с другой стороны — это центр мира, нечто собирающее в себя бытие, потому что архитектура пирамиды распространяется дальше на пространство мира, и это пространство собирается в такой архитектуре, переходя через связь со звездами к божественному миру. Вот он, концепт одухотворения материи: это либо пирамидальная конструкция, соединенная в точке, либо сфера и куб. Собственно, купол, особенно кокошничкообразный, также сходится к точке, либо же, глядя иначе, наоборот, проистекает из нее, а еще точнее — из средокрестия креста. То же можно сказать и о точке пирамиды — как в нее собирается архитектура, так же, можно сказать, она из нее проистекает.

Истоки архитектуры берут начало в природе мироустройства, упорядоченной Богом материи. Мы видим соотношение тех или иных пропорций в природе, из этого возникает определенная взаимосвязь объемов, отсюда же выходят золотое сечение, принципы фрактальной геометрии... Сейчас активно развивается фрактальная и параметрическая архитектура. Думается, что это тоже очень интересно, это тоже можно использовать при реализации сакральных пространств, храмов, потому что построение галактик, построение атомов человека и, например, рисунок листа дерева — это всё от мала до велика имеет фрактальную структуру. Это некий принцип проявления божественной премудрости в материи, сам орнамент мироздания, заложенный Богом при творении, так сказать, визуализированная идея структуры бытия видимого мира. А фракталы — это соотношение пропорций. Можно посмотреть на число Фибоначчи: если фрактал разбить на числа, то появляется определенная числовая последовательность, всё время повторяющаяся.

Удивительно здесь то, что принципы построения мироустройства действительно одинаковы — но это не голая структурированная демиургия, ведь дьявол кроется в четко заданной структуре. В этом есть жизнь, потому что мы не знаем ни одной пары одинаковых галактик, одинаковых снежинок, одинаковых деревьев, одинаковых людей, одинаковых клеток. Хотелось бы не видеть и типовых проектов храмов.

К архитекторам иногда обращаются с запросом: у вас есть какие-то типовые проекты храмов? Конечно же, нет! Это совершенно недопустимо с богословской точки зрения. Если храм есть символ чего-то высшего — Человека, Церкви, Вселенной, — то в природе нет ничего повторяющегося, хотя принцип построения один. А это значит, что не может быть и типовых храмовых построек, их

недопустимо клонировать, хотя они могут быть спроектированы по схожим принципам. Могут быть интерпретации, но не типовые проекты.

Система пропорций — это определенные числовые соотношения. Таким образом, число приобретает символическое значение ввиду того, что пропорция есть также проявление Бога в откровении миру, отсюда выстроены все нумерологические теории — каббала и так далее. А геометрические фигуры — это более формальное проявление идеальных и абстрактных чисел.

Здесь можно вспомнить платоновы тела — правильные многогранники, грани которых являются правильными многоугольниками с равными углами: тетраэдр, гексаэдр, октаэдр, икосаэдр, додекаэдр. Первым упомянул их Платон в своем трактате «Тимей» (360 г. до н.э.). Философ сопоставляет эти фигуры со стихиями: пирамиду (тетраэдр) с огнем, гексаэдр — с землей, октаэдр — с воздухом, икосаэдр — с водой. Интересно сказано по поводу додекаэдра, который больше всего похож на фрактал. По Платону, *«его бог определил для вселенной и прибегнул к нему в качестве образца»*.

Сейчас на основании платоновых тел развивают определенные фигуры — например, «звезды»: можно посмотреть, что такое звездчатый октаэдр, звездчатый икосаэдр. Это переходит уже в параметрическую архитектуру и, опять же, в архитектуру фрактальную, предполагающую пропорциональное увеличение на основании числовых конструкторов. Разумеется, всё должно встраиваться в пропорции. Поскольку в архитектуре отражена философия мироустройства, то принципы сакральной геометрии находятся в основе построения классических архитектурных форм. Пифагорейцы сакрализировали число, видя в числах символическую схему мироустройства. Это же унаследовало христианство. Мы знаем, что 3 — это Троица, 4 евангелиста, 4 стороны света, 1 — это единица, точка, ничто и в то же время всё. Точка пересечения небесного и земного, линии вечности и линии протяженности времени. 7 — семь даров Святого Духа, или семь церквей Апокалипсиса. 8 — символ вечного «восьмого дня» и т.д.

Затронем также тему модуля. Сегодня этот подход редко используется. Для нас модулем является просто метр или миллиметр, потому что всё на нем строится. В древних культовых постройках, конечно, были несколько иные модули. Строители византийских храмов, как правило, находили какую-то древнеримскую колонну, причем она могла быть совершенно любых размеров, и на основании этой колонны выстраивали весь объем храма. В этом есть некоторые смысловые интересные, как то, что христианская культура строится

на греческих и римских обломках. Это правило открыл Николаос Муцопулос, исследователь византийской архитектуры.

Можем вспомнить древнерусские сажени, это тоже система, по которой выстраивалось пространство. Или — разумеется, условно — за модуль могла быть взята, к примеру, какая-то привезенная реликвия. На основании пропорций формировалась определенная система архитектурной тектоники. То есть всё так или иначе сводится к пропорциональности.

Действительно, в архитектуре логика построения пространств на пропорциях очень важна. Сегодня, конечно, мы часто это всё делаем интуитивно: прикинул — будто бы сходится... Можно себя проверять, например, с помощью циркуля золотого сечения. Что-то нарисовал — примерился — вроде да, попал. Но, при этом, конечно, в здание заложена и логическая пропорциональность, или структура, сетка.

Сакральная архитектура может быть также выстроена по системе пропорциональности определенного графического орнамента. Орнамент — это ведь не что иное, как графическое повторение тех или иных пропорций. На основе орнамента мы получаем числовые координаты, исходя из которых, можно построить собственно сооружение, то есть задать зданию математическую логику.

Безусловно, архитектор всегда ищет новое посредством геометрии. К примеру, архитектура авангарда, Баухауса — это некий феномен изменения архитектурной парадигмы. Австрийский архитектор Адольф Лоос, автор книги «Орнамент и преступление», вместе со своими единомышленниками полагал, что нужно отказаться полностью от орнамента и работать с чистой геометрией, чистыми объемами. Но, по сути, если эту линию продолжать, то мы всё равно придем к системе соотношений, и на это можно взглянуть как на орнамент. Отказ от орнамента как декора, но всё равно возврат к орнаменту — просто несколько в других композиционных масштабах.

Вне всякого сомнения, геометрию оживляет сложность и выстраивание пропорций в соотношении объемов. Именно на пропорциях построено мироздание. В веществах это соотношение одних элементов с другими, тех или иных атомов с другими... Если поменять пропорции, то уже получается другое вещество. Этот принцип используется в медицине, в древности он был важен для алхимиков. Значение имеют как сами элементы, так и то, как они соотносятся между собой.

Само слово «орнамент» происходит от латинского *ornare* — украшать. Другие его значения — приводить в полноту, вооружать. Исследователи междисциплинарного подхода к культуре и знатоки древнейших традиций говорят о том, что орнамент приводит произведение к его полноте. Возьмем частный случай — женские украшения. Православные святые отцы не были против них, но всегда были против чрезмерного украшательства. А вот когда появляется какое-то небольшое украшение — оно дополняет облик человека, приводит к состоянию завершенности.

В таком же ключе можно рассуждать о храмовой архитектуре. Сегодня зачастую ставятся вопросы: насколько нужен вообще в храме орнамент, насколько допустимо это украшение, сколько его должно быть, нужна ли роспись? Оглядываясь на историю традиции, можно ответить, что всего должно быть в меру, как бы банально это ни звучало. Орнамент, декор, роспись добавляют полноты, если их использовать умеренно, делают объект завершенным.

Весь наш мир полон орнаментов. Можно предположить, что Бог говорит с человеком и на языке орнамента, поскольку тот же фрактал мы можем видеть во всём — от галактических конструкторов космоса до человеческой клетки, до растений. Это великое в малом, это та единая линия самооткровения Божества о Себе, которую человек может считать в природе, в сетчатке собственного глаза, во взгляде в галактическую структуру Вселенной. Благо что современные технологии позволяют увидеть и математически описать то, что так или иначе связано с фрактальными проявлениями божественной премудрости, софийности в нашем мире. Человек, настраивая свой внутренний камертон в точку гармонизации со Вселенной, в точке покоя, подключается к этому потоку или, иначе, приливу, и вводит это в изобразительное искусство.

Орнамент существовал всегда — и в древности, и в недавнем прошлом. С помощью орнамента осуществлялась коммуникация, это был язык межкультурного общения между людьми, по орнаменту на одежде можно было считать некую информацию о человеке. И сегодня, мне кажется, орнаменты с помощью точных наук открывают новые возможности, их можно выводить в объемно-пространственные структуры, строить объекты, гармонизирующие человека. Являясь символом Вселенной, космоса, храм также может быть выстроен по фрактальным принципам. Используя современные прочтения божественной премудрости, данные нам во фрактальных структурах, в орнаменталистике, мы можем раскрыть взаимосвязи пропорций и объемов, что поможет создавать новую интересную архитектуру.

Православная субкультура во многом консервативна и замкнута, но сейчас нам будто бы открывается некая новая дверь, новый поток. Порой видится, что мы стоим на грани некоторой трансмутации — не в смысле революционного слома, а скорее в смысле здорового, положительного развития или витка великого наследия, опыта и традиции. Всё зависит от нашей собственной настройки, открытости. Здесь должен проявляться евангельский принцип *«будьте как дети»*. Ребенок, который всегда вопрошает, который всегда удивлен новому, открыт новому и готов к развитию, — он ищет, что ему несет красота мира и божественное откровение. В нем заложена жажда познания.

Одним из принципов построения храмового пространства является двувекторность, или двунаправленность. Она простирается, с одной стороны, с запада на восток. Первые христианские базилики несли в себе такую направленность, связанную с древними византийскими процессиями, с движением людей вместе со священниками и императором. Это был выраженный в архитектуре путь с запада на восток — к Солнцу Правды. Человек был направлен вперед, в сторону алтаря. Но был и обратный вектор — от алтаря к человеку, к сообществу, к еkkлeсии, к Церкви. Сам Христос в образе первосвященника благословлял людей, выражением чего служил возглас: *«Мир всем!»* и Евангелие, звучащее из алтаря.

Но впоследствии появляется более интересная крестово-купольная форма храма. С ней мы обретаем вертикальную линию — вектор снизу вверх и сверху вниз. Человек, попадая в храм, смотрит на небо. Безусловно, сохраняется движение с запада на восток, но точно также есть движение от земного к небесному. На Евхаристическом каноне священник, держа на дискоме Агнца и всю Церковь в образе вынутых частиц, поднимает его вверх с восклицанием: *«Твоя от Твоих Тебе приносяще, о всех и за вся»*. Тем самым он собирает на дискоме весь мир, всё человечество — и возносит его в вертикальном векторе.

«Горé имеем сердца!» Человек приходит в храм со всеми своими нуждами, печалью, радостями, а самое главное — он просто отдает свою жизнь Богу: *«Вот оно — Твое...»* И в руках священника это поднимается вверх. Здесь также имеется обратный вектор — теoфания, ответ Бога человеку на его преданность и благодарность. В Евхаристическом каноне после возгласа: *«Твоя от Твоих Тебе приносяще, о всех и за вся»* и евхаристической молитвы на Дары снисходит Святой Дух, преисуществляя простой хлеб в Тело Христово под видом хлеба и вино в Кровь Христову под видом вина. Мистерия сошествия Духа на Дары есть обратный вектор движения по вертикали, ответ Бога

человеку. Это связано с архитектурой и, конечно, связано с жизнью: совершая шаг навстречу Богу, человек получает ответ. Его чаяния освящаются, всё собранное на дискосе становится Церковью.

Русский православный храм в его общем объемном архетипическом виде в полноте несет в себе этот образ, потому что своими внешними формами он устремляется к небу. Мы видим это на примере объемных (т.н. луковичных) глав, мы видим кокошники, которые, как пламя, восходят к небесам: они символизируют и ангельские чины, и весь объем Церкви, который поднимается вверх и сводится в единой точке кокошника кверху.

В отличие от греков, которые по темпераменту, скорее, созерцатели, русский человек очень деятельный, он устремляется всё время к чему-то за-предельному. Вечно ему что-то надо, вечно у него какой-то поиск, он ищет горизонты бытия и рубежи жизни... Здесь рождается пресловутая русская тоска — почему? Потому что человек не удовлетворен земным. Русский храм собирает это в себе и возносит вверх. А внутри храма, в интерьере, мы имеем обратный вектор, потому что внутри уже это всё раскрывается в теофании. Здесь задействованы и система сводов, и иконография, в которой явлено «умное небо», и игра света в пространстве храма.

Если во внешних формах храм возносит своим образом вверх, то, попадая внутрь, мы оказываемся в пространстве ответа Бога человеку. На пересечении этих векторов — с запада на восток и с востока на запад, снизу вверх и сверху вниз, — рождается крест. Если посмотреть на него сверху и представить, что крест находится в сфере, то получится спираль, поднимающаяся вверх, постепенно утончающаяся. В «Экфрасисе святой Софии Константинопольской» Павел Силенциарий³ пишет о движении энергии в храме с помощью ангельских чинов по спирали — как раз-таки снизу вверх и сверху вниз. Это бесконечное движение в творении некоторой новой сферы бытия и самооткровения Бога человеку. И это, безусловно, имеет отношение к спиральным галактикам, к гамматическому кресту, к фрактальным концепциям, когда большое движение открывается в малом. Здесь подразумевается и многочастный символизм, связанный с человеческим телом — тоже своеобразным храмом, в котором также двигаются энергии, и сердце есть престол этого храма.

Следует упомянуть о каноне и об экзистенции

проживания пространства. Бытует предрассудок по поводу того, что есть так называемая каноническая архитектура. А ведь в реальности канона как некоей жесткой системы, которую можно приравнять к догматике, не существует.

Да, есть определенная традиция, храмы должны строиться по определенным принципам и взаимосвязям пространств, обусловленных литургическим действием. Но мы должны видеть разницу между догматическими вероучительными истинами, которые никак нельзя нарушать, и правилами в церковном искусстве и архитектуре, которые задают огромный простор для творчества. Просто мы привыкли, что из века в век те или иные понятия имеют те или иные выражения. Допустим, священник, который хочет построить храм, обращается к архитектору и говорит: пожалуйста, постройте по канону. Мудрый архитектор в любом случае скажет: конечно, мы вам только по канону и построим, мы исключительно по канону действуем! И батюшка останется доволен.

Но так называемый канон может совершенно не работать. Человек придет в храм, там всё будет канонически выверено, там будет роспись, крест будет сверху стоять православный, обязательно с наклонной перекладиной... Но человек там может просто не почувствовать присутствие божественного. Ведь в конце-то концов всё сводится к тем экзистенциальным переживаниям, к тому опыту, который человек проживает во время посещения культового сооружения, когда это сооружение, так сказать, оживает в богослужебном священнодействии. Человек проживает ощущение величия Божия, или красоты, или смирения, покаяния... У него происходит встреча с Иным. Конечно, тут работает определенное «волшебство», или мистика благодати, когда нисходит Святой Дух в это место, и человек это просто ощущает, даже на телесном уровне. Думаю, современные храмы должны работать на это ощущение.

Но сообщество архитекторов, проектирующих храмы православной традиции, этой психологии восприятия человеком среды уделяет очень мало внимания. Зато нам важно украшательство: чтобы иконы были, чтобы орнамент «правильный» был. Конечно, надо, чтобы это всё было гармонизировано, выстроено, взаимосвязано, — но порой за украшательством теряется подлинная красота, теряется момент встречи.

А современные средства дизайна на самом деле дают очень многое. Мы можем использовать свет, мы можем использовать пустые и чистые пространства стен, потому что они могут акцентировать внимание на чём-то главном. Когда всё в главном — в евангельских сценах, в золоте, — то просто бегают глаза и сознание.

³

Павел Силенциарий — византийский поэт VI в. «Экфрасис», представляющий собой подробное описание храма святой Софии, был написан им в 562 году по заказу императора Юстиниана в честь повторного освящения храма.

Раньше украшательство было актуально, потому что весь мир был аскетичен. Человек, попадая в пространство храма, восхищался, видя всю эту красоту. Он удивлялся, рассматривал. Второй момент — храмовая роспись была «Библией для неграмотных». Человек, рассматривая сюжеты, имел возможность познавать божественное через просмотр, восходить умом, интеллектом к тому же Евангелию, которое не всегда мог прочесть.

А мы живем в эпоху обилия образов, цвета, материала. Визуальная информация буквально везде, человек постоянно скроллит экран смартфона, у него всё время мозг забит визуальным контентом. Поменялась парадигма, и храмовый декор должен работать несколько иначе, чем века назад. Кстати говоря, это даже с экономической точки зрения более выгодно: можно сделать хорошую штукатурку, при этом явные иконографические образы, открытое пространство. Всё, опять же, для того чтобы человек проживал пространство храма, чтобы у него работало так называемое храмовое сознание, чтобы происходило то, ради чего храм построен.

Храм строится вокруг Литургии. Литургия — это Таинство. Происходит пресуществление Святых Даров, снисходит Святой Дух, люди причащаются Тела и Крови Христа. От этого ничто не должно отвлекать. Человек призван встречаться с Иным, с Высшим. И это огромное поле для действия — как, допустим, совместить эту культовую архитектуру с архитектурой, связанной с природой, со стихиями... И самое главное, что при столкновении с консервативным церковным сознанием это направление поисков просто отсекается. Мы, дескать, должны сохранить то, что есть, и не надо фантазировать, это какая-то ложная эзотерика и приведет не к тому. Так мы оказываемся в самозамкнутости идеализма и получаем уроборос — змею, которая в конце концов пожирает сама себя.

Храм есть встреча с Иным — великим, сильным, страшным и божественно красивым одновременно. Эта встреча призвана всегда несколько шокировать человека, приводить в состояние некоторого кризиса в хорошем смысле слова. В начале Литургии священник возгласом: *«Благословенно Царство Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков»* в прямом смысле слова разрывает время. Начинается иное время, иное пространство. Миф о вечном возвращении обретает христианское звучание — мы вечно возвращаемся к проживанию мистерии смерти и чуда Воскресения. Если же говорить о внеконфессиональном сакральном, то это возвращение к себе, на что работают те или иные, к примеру, сакральные пространства для медитации. Или же возвращение к откровению Абсолюта через видимый мир, через являемые у человека ощущения.

На мой взгляд, в сакральной архитектуре должна происходить встреча Эроса и Танатоса. То есть это восхищение любовью и красотой — и встреча с ними может произойти через познание божественного либо через естественное созерцание, — и в то же время встреча со смертью, потому что смерть — это точка перехода в Иное. Попадая в сакральное пространство, человек несколько выходит из потока времени. В христианском храме мы проживаем за каждой Литургией мистику смерти. Вроде бы люди в храм приходят радостно: общая молитва, общее служение... Но по сути — что мы проживаем? Мы каждый раз проживаем распятие, заклание Агнца, жертву Христа и Его Воскресение.

То есть храм — это место смерти, которая побеждает смерть. Потрясающая трансмутация! И в этом есть красота, есть некий Эрос с большой буквы. Ведь это любовь распинаемая. В нашу эпоху, которую, согласно индуистской парадигме, называют Кали-югой, божественное распинаемо. Иначе говоря, божественное связано с определенной трагедией, и, может быть, через эту трагедию, через боль и через смерть божественное обретает силу и возвращается к себе, вместе с собой возвращая к онтологии и причастного человека, и весь мир. Смерть со Христом приводит к воскресению с Ним. На этой смерти божественного построено христианство, потому что центр его — это мистерия Великой Пятницы, схождение в ад и дальнейшее Воскресение.

Любой храм — это, по сути, встреча со смертью и переход смерти в жизнь. Любой храм посвящен смерти, побеждающей смерть и становящейся жизнью. Это прослеживается еще со времен Древнего Египта с его мистагией смерти фараона, переходящей в иную жизнь. Конечно, в христианстве это звучало совершенно иначе, полноценно и действенно.

В этом плане в храме соединяются светлая и темная теология. Светлая теология — это то, что сейчас понимается под, условно, теозстетикой, это видение божественного через проявление красоты, утверждение жизни и спасения. Но темная теология часто кажется гораздо правдивее. Она — про отрицание любых форм, манифестаций, понятий, про не-утверждение за божественным чего-либо явного. А иногда и про рай, начинающийся в аду. Ведь божественное трансцендентно, оно больше, чем какие бы то ни было манифестации и идеи.

Да, мы не можем говорить только о трансцендентных практиках, потому что всё равно трансцендентное проявляется в имманентном. Темная теология проявляется через светлую — но темная в некотором смысле глубже. Близость Танатоса

и Эроса, смерти, любви, красоты, их пересечения... Всё это призван прожить человек в хrame.

Христос соединил материю и Дух. Это тоже очень важный момент, ведь что вообще происходит на земле? Мы переходим из небытия в бытие. Архимандрит Софроний (Сахаров)⁴ называет это бытийствованием. Человек и мир из состояния несуществования через обретение формы, через тело, через культуру, через всю общемировую историю осуществляют переход в подлинное бытие, через соединение со священным — к святому. Сперва существует некоторая идея, «предвечный совет», некий замысел Божий о мире. Но пока она остается абстрактной идеей, пусть и имеющей силу потенции. Эта идея обретает вербальную форму: «в начале было Слово». Предвечный замысел, который существовал еще до начала начал, обретает условно вербальное выражение, то есть становится словом. И впоследствии раскрывается вся красота мира, как мы знаем из Шестоднева. Рождается пространство. Это глобальный Софийный проект.

В сакральной культуре так рождается архитектура сакрального. Материя тем самым обретает смысл, будучи связанной с метафизикой. Ее основания лежат в ином, вне времени и пространства, но первоначальная идея, или энергия, уже вербализируется и обретает форму — можно сказать, обретает форму в нас самих, в наших телах. Бог проживает Свою историю в нас, и Церковь становится Церковью, обретая свое становление, вернее сказать, тело, здесь, на земле. То есть надо пройти через муки материи, или через складку реальности, как это называет Хайдеггер.

Духовные идеи проявляются в виде объектов; человек участвует в синергичном творчестве, он рождает культуру, оформляет пространство в тектонику форм. Тем самым энергия становится земной. Так рождается символ — энергия обретает форму. Если впоследствии убрать архитектуру и человека — архитектура разрушается, человек умирает, — то эта энергия, которая была бесформенной, проживая свое существование в материи, оставляет будто некоторую телесность света. Материя как таковая уходит в землю, она исчезает, но остается уже обретенное тело. Точно так же мы знаем, что, когда умрем, наши тела уйдут в землю, но впоследствии будут воскрешены. Это будет некоторое иное качество материи, иное качество реальности.

Думаю, что всё мироздание через творчество человека обретает некоторую телесность, получает

воплощение и выражение. Происходит построение телесности инобытия, о котором мы мало что знаем — только намеками можем судить о таинстве так называемого будущего века, когда закончится время и свернется пространство. Так или иначе, мы к этому идем. Когда это будет — непонятно. Но как время начало быть, так однажды оно перестанет быть. В этом, конечно, можно предположить некоторое гегельянство, в каком-то смысле — самообретение формы божественного через бытие в мире и переход в качество тела. Но после изменения качества пространственно-временного континуума, как предвозвещает эсхатология, произойдет оставление этого тела уже в духовном смысле. Если мы пытаемся жить в духе и заниматься своим творчеством — архитектурой, сакральным искусством и так далее, — то, собственно, мы вступаем в некоторую синергию, в прямом смысле слова участвуем в построении инобытия. Совершается алхимическая, в хорошем смысле, работа: мы участвуем в трансмутации мира материи.

Не зря считается, что христианство — сугубо материалистическая религия. Христианство — это про преобразование материи, про работу с телом, про работу с пространством, про работу с космосом. Мир пронизан божественными энергиями, и в синергии с ними человек, призванный к творчеству, выстраивает те или иные произведения искусства и строит образ инобытия. Конечно, за этим стоят и более глубокие факторы: божественное в самом человеке проживает себя, со всеми нашими светлыми и темными сторонами, ощущениями и так далее. Человек обретает тело, он что-то чувствует — и переходит уже в иную фазу: не чистой энергии, а имеющей форму.

Природа — тоже храм. Она проходит тот же путь в своей жизни. В ней жизнь обретает формы, проходя различные метаморфозы. В этом контексте очень интересно подумать о синтезе природы и архитектуры. Я не имею в виду бионическую архитектуру, подобную той, которую проектирует бюро Заха Хадид, а именно синтез природы, камня, творчества человека. Строя сакральные объекты, выходящие за грань только материи, мы их связываем с метафизикой. Когда мы вводим туда природу, то тем самым преобразуем ее в творчестве. В храме собирается весь мир, точно так же как на литургическом дискосе собирается всё человечество. И эта архитектура как бы возводит-ся выше, поскольку она символична.

Общемировая сакральная архитектура и вообще дизайн сегодня имеют два направления. Первое — это сакральное внеконфессиональное, переходящее в естественное созерцание, через которое оно пытается включить связь с метафизикой. Это просто проживание чего-то иного, проживание

⁴

Архимандрит Софроний (Сахаров; 1896–1993) — православный богослов, мистик, биограф преподобного Силуана Афонского.

разлившегося в природе духа, и мы это можем как-то упорядочить и создавать те или иные пространства, которые помогают человеку в этой сонастройке. Вторая линия — это сакральное, связанное с той или иной духовной традицией. На мой взгляд, мы подходим к точке, когда эти два направления можно объединить.

Через соединение с природой, через погружение в созерцание стихий и соприкосновение с ними можно прийти к естественному созерцанию божественного. Это сродни истории пророка Илии: *«И вот, [...] большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, [и там Господь]»* (3 Цар. 19:11–12). Религиозные традиции, в свою очередь, дают проекции догматических учений, и это действительно очень рабочие паттерны, тут много историй, которые можно использовать, это живой символизм. Будущее именно за синтезом двух направлений сакрального, потому что сейчас делаются либо вещи, связанные с естественным созерцанием — набирающие популярность в мире комнаты тишины, какие-то пространства, настроенные на внутренние переживания человека, на связь с природой и так далее, — либо чисто религиозные здания, конструкты, часто вырванные из контекста природы.

Две линии сакральной архитектуры — это как платонизм и аристотелизм. Платон учит о мире божественных идей. Конфессиональное сакральное — оно, собственно, про инобытие, которое здесь, конечно, проявляется, открывается, но мы всё равно возводим свой ум к чему-то высшему, к другому миру. Если ориентироваться на православных мистиков, то мы это проживаем здесь и сейчас, если обратиться к западному богословию — то там речь идет о встрече с божественным где-то после смерти.

Аристотелизм же — это проживание божественного, когда идея сама в себе и уже присутствует здесь, в мире. Мы можем встретиться с духовным в красоте человека, в красоте реки, в красоте неба... Стоит подумать и о более глубоких парадигмах. Посредством проживания неких подсознательных вещей, эмоций и тому подобного человек познаёт божественное через внеконфессиональный, но, безусловно, религиозный, контекст. Внедрение этого опыта в практику мистического делания, чему способна поспособствовать архитектура, может дать новый толчок даже развитию богословия как такового.

Конечно, мы не можем войти с идеями чего-то радикально нового, «созерцательных площадок»

и так далее внутрь литургического пространства. Как бы там ни было, это достаточно устоявшийся конструкт. Но сегодня набирают популярность так называемые интеграционные площадки. Это, так сказать, «паперть» церкви — еще как бы не храм, но уже и не город. Можно с этим работать. Приходской дом в той или иной мере является интеграционным пространством. Храмовый двор с кафе — тоже интеграционное пространство, уже не городское, еще не храмовое. Можно устраивать там инсталляции, работать со светом, работать со стеклом, делать современные культурные форматы мероприятий и малых форм, которые помогают человеку прожить единство со стихией, соприкоснуться с чем-то Иным — пускай это и не будет строго в традиции христианской парадигмы либо иной культуры, для которой создается подобное пространство, но через это можно прийти к порогу храма. Просто важно соприкосновение с Другим. Как я упоминал выше, важна связь с метафизикой, а не с фантазиями на тему метафизики. И очень важна интерактивность. Человек не просто смотрит на объект как зритель: важен момент проживания.

В этом контексте большой толчок может дать грамотный предпроектный анализ, которому сегодня, опять же, уделяется мало внимания. Что было на месте проектирования, какая его предыстория, как живут люди вокруг, какие происходят социокультурные процессы? Если это совершенно новая застройка в чистом поле, то о серьезном предпроектном анализе сложно говорить. Но если брать городскую среду, то эта морфология пространства может дать ключевой импульс к дальнейшему проектированию.

Возьмем несколько примеров сакральной архитектуры. Намеренно исключим из обзора православные храмы, потому как хотелось бы взглянуть именно на общемировой уровень.

Речь не идет о том, что именно эти проекты нужно брать за основу: как правило, в них отсутствует личностное присутствие божественного. Там нет персонификации Божества во Христе. И часто современные даже христианские западные храмы больше похожи на то, о чём апостол Павел говорит: *«Я нашел [...] жертвенник, на котором написано: “неведомому Богу”»* (Деян. 17:23). Но в то же время там есть очень много классных вещей, которые, к сожалению, наша традиция упускает.

Кроме храмов, часовен и разного рода павильонов для медитации, рассмотрим также несколько музеев в разных частях света, где человеку дается возможность получить опыт проживания того или иного пространства.

Тадао Андо⁵, храм Воды. Мы говорили об океане как о стихии бессознательного. И действительно, здесь есть коридор, спуск вниз, то есть человек погружается прямо в воду, хотя физически ее не ощущает. Это очень интересный образ работы со стихией.

У Андо нужно различать два храма: есть храм Воды, а есть храм на Воде. Храм на Воде — это христианская часовня, предназначенная, в основном, для венчания. Условным алтарем в ней является гладь воды.

Еще у него есть храм Света. Это очень простая конструкция. Мы видим, что свет просто запускается в пространство храма, получает определенное преломление. Лавочки сделаны из опалубки, из которой отливался бетон. А через путь по скошенной линии человек проходит в храм. Узкими воротами он входит в какое-то иное пространство. И здесь, конечно, самую большую роль играет крест — прорезь на восточной стене.

Еще одна интересная сакральная постройка Андо — храм, где тоже организовано пространство света. Это 2023 год, реплика предыдущей архитектуры. Храм стоит на холме, как бы вмурован в него. Внутри тот же самый принцип, о котором уже шла речь, только теперь этот свет падает через крестообразную прорезь уже сверху. И если говорить о мраке нашего бытия, о темной стороне человеческого существования, то в этом храме мы реально видим вторжение света. Я думаю, что определенные подвижки сознания, метаморфозы собственного восприятия могут состояться, если человека оставить в этом пространстве на некоторое время, забрать гаджеты, и он сможет что-то в себе понять. И, конечно, здесь присутствует христианская надежда на Крест. Может быть, это допустимо воспринять не только с точки зрения христианства, потому что крест свойствен разным культурам. Средокрестие — это пересечение протяженности времени и входа в нее вечности.

Следующая замечательная с точки зрения архитектуры постройка Андо — храм Будды. Сам Тадао скульптуру Будды не проектировал, она уже стояла на том месте. Архитектор, собственно, занялся ее обустройством. Снаружи высажены ряды лаванды. Когда это всё цветет, получается удивительной красоты холм. Также там есть тоннель, в который попадает человек, движется в этом бетонном мрачном бытии — и наконец переходит в некое пространство величия, в данном случае пространство с Буддой. Рядом с храмом, опять же, павильон с водой.



▲ Храм Воды. Авадзи, Япония. Архитектор: Тадао Андо



▲ Храм на Воде. Шимукаппу-мура, Япония. Архитектор: Тадао Андо



▲ Храм Света. Ибараки-ши, Япония. Архитектор: Тадао Андо



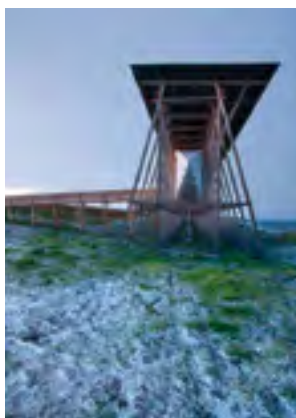
▲ Храм Будды. Саппоро, Япония. Архитектор: Тадао Андо

⁵

Тадао Андо (р. 1941) — японский архитектор.



▲ ▲ Мемориал сожженным ведьмам. Финнмарк, Норвегия. Авторы: архитектор Петер Цумтор, художник Луиза Буржуа



Хотелось бы показать постройки Петера Цумтора. Пример — павильон ведьм, который он создал вместе с Луизой Буржуа. Расположен он на севере Норвегии, недалеко от Мурманска. Это место, где в свое время христиане успешно сжигали женщин. Такие были представления: если ты неправильно повязала какой-нибудь узелок у себя на волосах, то тебя могли заподозрить в колдовстве. Там пострадало много людей под предлогом борьбы с ведьмами. В память этого местная община заказала у Цумтора мемориальный павильон, и получилось на скале такое здание — длинный узкий тоннель. Рядом павильончик, там инсталляция: стул, на котором горит огонь, и зеркала. Человек, попадая туда, может прожить опыт казни, видя себя в отражении. Но проживание опыта невозможно без воли, надо всегда включать воображение. Видя свое отражение в зеркалах, посетитель как бы ощущает себя на этом стуле, может почувствовать себя горящим. Внутри тоннеля размещена информация о людях, которые когда-то были сожжены. Тоннель — это некий кокон перерождения, гусеница, которая может стать бабочкой.



▲ ▲ Часовня брата Клауса. Вахендорф, Германия. Архитектор: Петер Цумтор



Другая вещь Цумтора — часовня брата Клауса. Интересно, что ее строили местные жители, то есть он строил вместе с ними. На первом изображении видно, что они из местных бревен выстроили каркас, который, собственно, послужил опалубкой. Попадая туда, человек оказывается в чуть другом измерении. Он видит сверху свет, и в этом есть некая надежда. Часовня христианская, мы видим крест, видим необычную треугольную дверь.



▲ ▲ Часовня святого Бенедикта. Зумвитг, Швейцария. Архитектор: Петер Цумтор



Еще одна его часовня — святого Бенедикта. Она построена недалеко от швейцарской деревни, где живет сам Цумтор. Этот архитектор очень любит тактильность материалов, уделяет много внимания дереву, дверным ручкам, прочим подобным мелочам. Здесь традиционная dranka. Интересна и работа света. Такие постройки достаточно обезличенные, хоть и христианские. В православии, конечно, мы имеем божественный лик, иконографию, но, повторю, на мой взгляд, обратить внимание на общемировой опыт никогда не помешает.



▲ ▲ Часовня. Тарнов, Польша. Авторы: бюро Beton



Вот пример простой часовни. Здесь мы тоже видим dranku, то есть отсылку к традиции через материал. Если у нас традиция в основном воспринимается через повторение форм, через повторение тектоники зданий, то европейский опыт часто воспроизводит традицию через работу с материалом. На этот подход стоит обратить внимание. Внутри это каркасное деревянное строение — как и в предыдущих примерах, обезличенное. То есть связью с историческими аналогами является поверхность и материал.

Храм Зерна в Китае. По сути, его можно интерпретировать как храм Воскресения: это зерно, которое падает в землю и умирает для того, чтобы дать жизнь. Сверху — смотровая площадка. Внутри свет через световые проемы проливается внутрь. Как обычно, присутствует крест; как обычно, нет личного Бога.



▲ Храм Зерна. Хойчжоу, Китай. Авторы: бюро O Studio Architects

Продолжая тему простоты форм: вот часовня в Италии, место созерцания и молитвы. Можно гроб поставить, полежать. На Валааме есть Святой остров, там можно полежать в могиле святого Александра Свирского. Очень хороший опыт. Многие святые этим пользовались, ставили у себя в кельях гробы: ты как бы всё время в смертной памяти. Кстати, в психологии есть такой опыт, когда человек представляет, что умер, и вокруг родные ему что-то говорят о нем... После такого мир может измениться, ценности пересматриваются, всё может в голове стать на место. Южноамериканские индейцы через применение аяуаски тоже проживают этот опыт. Там, во-первых, измененное состояние сознания, во-вторых, человека кладут в гроб, в-третьих — его еще и закапывают в землю, и он там проводит некоторое время. И выходит совершенно другим. Конечно, это рискованная история, к ней нужно быть подготовленным, — но можно и переродиться в лучшую сторону. Пожалуй, в нашей жизни опыта смерти не хватает, мы как-то его избегаем. И наши кладбища тоже к этому не предрасполагают. Туда приходишь — хочется скорее уйти. А ведь, по сути, кладбища — пространство для живых, для их встречи с мертвыми и вообще вечностью и темой смерти. Вообще, архитектура смерти, архитектура памяти — это отдельная веха.



▲▲ Часовня Фарноччия. Стаццема, Италия.
Авторы: бюро Giorgia Colombo Architetto, Grazzini Tonazzini



▲ Дом (Hyunam House). Кунви, Южная Корея.
Авторы: бюро IROJE Architects & Planners

Я взял в число примеров только один жилой дом, но, по-моему, он тоже схож с сакральной архитектурой. Дом находится в Южной Корее. Здесь тоже совершенное единение с природой, сверху — смотровая площадочка. А в самом доме — замечательная комната, то ли для чайных церемоний, то ли для медитации. Сложно назвать это пространство не сакральным, но оно, опять же, не конфессиональное.



▲▲ Церковь Куоккала. Ювяскюля, Финляндия.
Авторы: бюро OORCAA

Церковь в Финляндии. Мы видим традиционную кирху, однефную базилику со скатной кровлей. Внутри потрясающая работа света. Мне представляется, что эти дугообразные формы несколько не вписываются в подобную архитектуру. Может, хотелось бы это как-то построжее сделать. Но почему бы не представить подобный православный храм с невысокой алтарной преградой, с образом, допустим, Богородицы Оранты в конхе? Интересна эта изломанная колокольня как образ нашего мира, поломанного человека со всеми его угловатостями... Архитектура — это всё же образ нашего мира в культуре. И вот она пытается восходить



▲ Музей «Монолог». Циньхуандао, Китай. Авторы: бюро Wutopia Lab

на небо, некими своими, пускай не всегда прямыми, стрелообразными путями. Но в этом есть прорыв. И есть стремление — очень явное.

В Китае недавно открылся прекрасный музей «Монолог». Думаю, в нем тоже есть некоторая сакральная парадигма, в том плане, что, попадая туда и окунаясь в эти волнообразные маршруты, человек может побыть с собой, проживает опыт воды, проживает опыт неба, проживает опыт чистого пространства и стен. Проходя, человек может попасть в некий экспозиционный зал, но экспонатов здесь нет: экспонируется проживание человеком этого пространства. У каждого оно свое — свой «монолог», это крайне важно. Человек идет в музей, и его собственное сознание является экспонатом. Наверное, если выстроить подобный путь к какому-либо православному храму, это очень хорошо настроит на молитву, на встречу с Литургией, с божественным.

Полагаю, что очень важна чистая стена. Гомельский архиепископ Аристарх в последние недели своей жизни молился в алтаре, и его взгляд всё время падал на какие-то пустые пространства, на белую стену. Он не мог на большой семи-свечник смотреть, постоянно искал взглядом что-то чистое. К нему подошли, спросили: «Владыка, что происходит? Вы что-то ищете?» Он говорит: «Да нет, просто хочется какой-то чистой поверхности». Человек близок к смерти был, буквально через пару недель он умер... Искал чистоту.



▲ Храм Нуэстра Сеньора де ла Антигуа. Альберите, Испания. Авторы: бюро Otxotorena Arquitectos

Вот хорошая работа с историческим контекстом. Это христианский храм, посвященный Божией Матери. Мы видим современную архитектуру, но в то же время в этом храме есть каменная арочная стена, то есть отсылка к традиции. Мне сложно сказать, была ли это реновация или это задумка авторов — поставить такую стену. Но, думаю, это очень удачный пример совмещения древней традиции с современной архитектурой.

Говоря о чистых стенах. Это проект реновации собора святого Мориса. Тут, пожалуй, много белого — и, наверное, очень мало природного. В белых чистых пространствах могут прекрасно работать природные материалы, дерево, камень. Но в то же время, безусловно, такое пространство очень хорошо влияет на психологию человека, пришедшего туда на богослужение.



▲▲ Собор святого Мориса. Аугсбург, Германия. Автор проекта реновации: архитектор Джон Поусон

Здесь — совершеннейший брутализм. Это тоже образ нашего измученного мира, который трепыхается, пытается вырваться к некоему подлинному существованию. Странно получается: такое изломанное пространство, но всё приходит, в конце концов, к свету, в данном случае — к кресту. Через этот бетон, через эти сложные конструкты человек подходит к опыту естественного созерцания. Я бы там крест, честно говоря, убрал. Потому что либо это делать действительно храмом — и тогда это должен быть полноценный храм. Либо это просто площадка, возводящая к тому первому сакральному, о котором мы говорили ранее.

Буддийский монастырь в Тайване. Снова мы видим работу с водой. Вода как первоначало — и как нечто потаенное, глубинное... Главную часть открытого двора монастыря занимает не какой-то сад или площадь, но небольшой водоем, где можно наблюдать за рябью воды. И, безусловно, это место для созерцания. А внутри там всё устроено достаточно традиционно и классически для буддийской парадигмы.

Еще на тему воды: так называемая Белая часовня. Она тоже поставлена на воде. Интересно решена стена: это отсылка и к водной стихии, к пузырькам, где-то — к фрактальной архитектуре, то есть к тому мироустройству, о котором мы говорили в самом начале. А внутри — тоже чистые белые пространства, работа света. И, кроме креста, мы опять, к сожалению, не встречаемся с божественной Личностью, выраженной в иконографии.

Хотел бы привести еще пример архитектора Хайнца Биннефельда, который также спроектировал ряд церквей. Он очень интересно работает с природными материалами, с камнем, с архаикой, удачно совмещая это с современной архитектурой. На примере — что-то с виду очень древнее. Глядя на этот храм, можно подумать, что попал или в средневековую Европу, или на Афон.



▲ Часовня Заката. Акапулько, Мексика. Авторы: бюро BNKR



▲ Монастырь Нунг Чан. Тайбэй, Тайвань. Авторы: бюро KRIS YAO | ARTECH



▲ Белая часовня. Осака, Япония. Авторы: бюро Jun Aoki & Associates



▲ ▲ Церковь святого Бонифация. Вильдбергерхютте-Райхсдорф, Германия.
Архитектор: Хайнц Биннефельд



▲ Алтарь церкви святого Виллиброрда. Вальдвайлер, Германия.
Архитектор: Хайнц Бинефельд

И еще один храм: мне кажется, здесь показана замечательная пространственная икона. Мы видим престол, на котором совершается служба, а за ним — некоторое архитектурное сооружение. В принципе, это отсылка к небесному Граду, к потерянному раю, к тому дому, куда мы все стремимся. Мы говорили про метафизику и синергичное творчество: энергия обретает в себе телесность — и выстраивается эта телесность света через обретение материи. И вот, собственно, хороший символ этого строящегося идеального города. Участвуя в богослужении и созерцая малую архитектурную форму, человек видит икону Иного Града. Икону, естественно, умозрительную, но выраженную через архитектуру.



▲ Солковский институт биологических исследований. Сан-Диего, Калифорния, США. Архитектор: Луис Кан

Также хочу обратить внимание на наследие архитектора Луиса Кана. Он работал со светскими сооружениями, но, мне представляется, в его даже светской архитектуре есть элементы, которые можно смело применять в сакральном проектировании, потому как они вырывают из контекста мира и отсылают к Иному. Что немаловажно: в его работах есть то, чего многим современным архитекторам не хватает. Как правило, мы проектируем объекты, а не пространство. Современный архитектор, когда ему надо построить храм, дом или что-то еще, сразу мыслит объектом. А если ты мыслишь пространством, то, собственно, выстраиваешь именно пространство, которое переходит в другое, затем переходит в третье, и потом уже это облекается в тектонику архитектуры. Это разные подходы — от пространства к объекту и от объекта к пространству. В этом контексте, действительно, западный опыт гораздо лучше, чем отечественный. У нас в архитектурных школах так не учат. Учат проектировать объекты, мы практически не работаем со средой.



▲ Здание Национального собрания. Дакка, Бангладеш.
Архитектор: Луис Кан

Далее: потрясающий, на мой взгляд, проект Кана — здание Национального собрания в Дакке (Бангладеш), где внутри очень интересно построены пространства, там сложно говорить о стенах.

А вот оставшийся нереализованным проект синагоги, где интересна тема центра.



▲ Нереализованный проект реконструкции синагоги «Хурва» в Иерусалиме, Израиль. Архитектор: Луис Кан



▲▲▲ Часовня капуцинов. Мехико, Мексика. Архитектор: Луис Барраган

Это часовня, которую спроектировал мексиканский архитектор Луис Барраган. Он известен как архитектор розового и оранжевого. Все его светские постройки решены в таких цветах. В данном случае он работает с цветом и светом в пространстве часовни, цвета очень гармонично соседствуют на поверхностях и объектах.

Это Luum Temple, пространство для медитации в Мексике. Подобные вещи, на мой взгляд, могут появляться и на прихрамовых территориях. Конечно, это южная страна, всё открыто, продуваемо, но и в наших широтах можно подумать об устройстве павильонов со схожей функцией. Современному человеку не хватает места для того, чтобы просто зайти и подумать. В этом есть определенный миссионерский аспект. Человек может прийти в такой павильон, чтобы почитать книгу или посетить какое-либо культурно-просветительское мероприятие, — и это может привести его к храму как таковому.

Следующий объект — выставочный сад в Китае (Синчэн). Бар — не бар, культурный центр — не культурный центр... За счет стеклянных окон он совершенно интегрирован с окружающей средой, в данном случае с садом. Этот опыт может быть также применен в контексте храмо-строительства, ведь сад в христианском богословии — это образ Рая, с которым можно работать, а не просто проектировать здание храма как такового.

Это элемент паломнического Пути Сантьяго — так называемая рампа прибытия, то есть дорога, которая ведет к собору святого Иакова в испанском городе Сантьяго-де-Компостела. Храм расположен на высоте, и паломник может подняться к нему на лифте, но, идя по определенному пути, можно получить некий опыт и произвести сонастройку с собой.



▲ Павильон для йоги Luum Temple. Тулум, Мексика.
Авторы: бюро CO-LAB Design Office



▲ Выставочный сад. Синчэн, Китай. Авторы: бюро Archermi



▲ Рампа прибытия. Сантьяго-де-Компостела, Испания.
Авторы: бюро CREUSECARRASCO



▲ Музей The Twist. Евнакер, Норвегия. Авторы: бюро Bjarke Ingels Group

Очень интересный проект — музей The Twist в Норвегии, представляющий собой одновременно музейное здание, мост и полноценный арт-объект. На берегу, к которому ведет арт-мост, расположен парк скульптур Кистефос. Гость музея, проходя свой путь, попадает в определенное пространство, которое заставляет его встретиться с собой, погрузиться в заданную атмосферу. Этому способствует то, что примерно посередине музейное помещение разворачивается на 90 градусов.



▲ Скульптурное пространство UNAM. Мехико, Мексика.
Авторы: Матиас Гериц, Эрсун, Себастьян, Элен Эскобедо, Мануэль Фельгерес, Федерико Сильва

Скульптурное пространство UNAM в Мексике — любопытнейшая интеграция искусства и культуры в природный ландшафт. Объект устроен на бывшем вулканическом кратере. Безусловно, он содержит отсылку к Стоунхенджу и другим древним мегалитам. Город, в данном случае Мехико, находится в отдалении, но, тем не менее, это место очень привлекательно для горожан, особенно для молодежи, которая приходит сюда просто посидеть, подумать о своем. Сложно назвать это место не сакральным: по крайней мере, оно может давать настройку на сакральное.



▲ Музей искусств Циньтай. Ухань, Китай. Авторы: бюро Atelier Deshaus

Китайский музей искусств Циньтай — тоже образец работы с ландшафтом, со средой, а также с идеей пути. Здание имитирует холмистый рельеф. По этим «холмам» можно ходить, кровля является эксплуатируемой, можно сидеть на ее «ступенях».



▲ Музей сакрального искусства. Адехе, Испания.
Авторы: бюро Fernando Menis Arquitectos

Особенность музея сакрального искусства в Испании — вертикальная доминанта, задающая идею подъема вверх, устремленности к небу. Возможно, она связана с силуэтами колоколен европейских храмов. Оказываясь внутри подобного музея, человек определенным образом вырывается из профанной городской среды и получает опыт созерцания. Здание специально построено так, чтобы открывать интересные виды на контур гор, на обрыв, на меняющийся в течение года ландшафт, который и является основной экспозицией. Экспонатов в классическом смысле слова в этом музее нет. Находясь в нем, человек получает также визуальный опыт света — тварного, конечно, но стоит помнить, что тварный свет является иконографией Нетварного.

Достаточно любопытен пример музея тибетского искусства танка в Китае. Человек, знакомый с тибетской архитектурой, легко узнает силуэт здания, вырастающий из гор. Экспонаты есть, но их достаточно мало. Главная задача музея — работать на получение опыта, и здесь это соотносящийся с философией буддизма опыт пустоты. Целые пространства в музее не заполнены ничем и функционируют просто как среда.

Интерьер похоронной часовни в Германии — это классическая обстановка католического или протестантского храма со скамьями и крестом. Но снаружи часовни имеются дополнительные свободные пространства. В нашей реальности, скорее, не поняли бы, зачем они нужны. Мол, давайте лучше поставим церковную лавку, будем продавать свечи, иконы, и это будет хотя бы выгодно... Но подобные пространства тоже в некотором смысле слова «выгодны» — они привлекают людей к храму.

Мексиканский павильон рефлексии — это бетонная конструкция с сиденьями, куда можно прийти для раздумий в тишине. Здесь можно проводить мероприятия, но прежде всего это работает как открытое уличное пространство, доступное всем желающим. Мне очень жаль, что подобных вещей пока еще нет при наших православных храмах. Это может работать как среда, приводящая к храму, к его порогу.

Вот это любопытное построение в Индии — дом, но нежилой. Подобные рукотворные «пещеры» вполне могли бы существовать в контексте православного храмостроения и переходить в литургическое пространство. Здесь возможна отсылка к пещерным храмам Каппадокии, Крыма.



▲ Музей танка. Лхаса, Тибетский автономный округ Китая.
Авторы: бюро AND Studio



▲ ▲ Похоронная часовня. Ингельхайм-ам-Райн, Германия.
Авторы: бюро Bayer & Strobel Architekten



▲ Павильон рефлексии. Монтеррей, Мексика.
Авторы: бюро Taller de Arquitectura X / Alberto Kalach



▲ Дом (Gumph House). Насик, Индия.
Авторы: бюро Within N Without



▲ Центр Арво Пярта. Лауласмаа, Эстония.
Авторы: бюро NietoSobejano Arquitectos



▲ Музей камня. Чунву, Китай. Авторы: бюро GOA



▲ Часовня Отаниеми при университете Аалто. Эспоо, Финляндия.
Архитекторы: Кайя и Хейкки Сирен

Центр Арво Пярта в лесу близ Таллинна — также хороший пример интеграции с природной средой. Сосны вокруг перекликаются с несущими колоннами конструктива здания. Арво Пярт — православный христианин, и на плане центра мы видим прямоугольный объемчик: это православная часовня с довольно традиционным, но лаконичным интерьером.

Музей каменного искусства в Китае, напротив, находится не в лесу, а в типичной городской застройке, чуть ли не в промзоне. Но внутри музея, в специальных пространствах, растут деревья. Встречаясь с природными явлениями, посетитель получает опыт созерцания — и первичен в концепции этого музея именно он, а не те или иные экспонаты.

Специфика церкви при университете Аалто в Финляндии — алтарь, вынесенный в лес. Это опять-таки удачная иллюстрация к вопросу об изначальном монотеизме, об опыте естественного созерцания через соприкосновение с природной стихией. Здесь соединяются Литургия и стихия.

Все эти объекты приведены не как примеры для безусловного подражания, но, мне кажется, нам необходимо жить в контексте общемировой архитектуры, философии, искусства, психологии. Так и внутри уже нашей собственной традиции смогут появляться действительно интересные объекты, благодаря которым традиция будет жить, а не являться компиляцией архитектурных и символических цитат прошлого. У русского сакрального искусства очень большая потенция со всеми его парадигмами неопределенности форм, деятельного созерцания, тяги к запредельному и так далее, но нам необходимо экспериментировать и искать, творить в чистоте сердца и молитве, давать возможность действовать Духу, но проявлять и собственную волю к поиску и творчеству. Можно сказать — у нас уже всё есть, зачем искать? Однако у нас логосное искусство, и оно всегда ищет новых и живых выражений божественного. История Церкви об этом свидетельствует.



IX



ИНТЕРВЬЮ

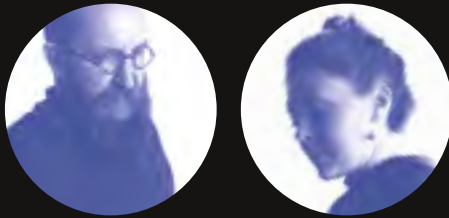
СОХРАНЕНИЕ ТЕПЛА

«YARGA SOUND SYSTEM»:
АЛЕКСАНДР ЛЕОНОВ И ОЛЬГА ГАЙДАМАК



Материал подготовлен Марией Котовой.

**АЛЕКСАНДР ЛЕОНОВ И ОЛЬГА ГАЙДАМАК —
МУЗЫКАНТЫ, УЧАСТНИКИ ИЗВЕСТНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ
REEL И ВА-ТА-ГА, СОЗДАТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОЕКТОВ YARGA SOUND SYSTEM И ЛОДКАСТРУН,
ЕДИНСТВЕННОЙ В МИРЕ ЗВУЧАЩЕЙ ЛОДКИ-
ДОЛБЛЕНКИ**



**В СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКАНТЫ ИСПОЛЬЗУЮТ
ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ,
КОТОРЫЕ АЛЕКСАНДР СОЗДАЕТ СВОИМИ РУКАМИ. В ИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ЗВУЧАТ ГУСЛИ, ГУДОК,
МБИРА И ДАЖЕ ПИЛА, А ФОЛЬКЛОРНОЕ НАСЛЕДИЕ
РУССКОГО СЕВЕРА ОРГАНИЧНО СОСЕДСТВУЕТ
С ДУХОВНЫМИ СТИХАМИ, РУССКИМИ СКАЗКАМИ
И ПОЭТИЧЕСКИМИ МИРАМИ ФУТУРИСТОВ-БУДЕТЛЯН
ВО ГЛАВЕ С ВЕЛИМИРОМ ХЛЕБНИКОВЫМ**

Когда-то профессиональная скрипачка с консерваторским образованием Ольга Гайдамак встретила увлеченного фольклором и традиционными северными инструментами художника Александра Леонова. И вот уже более двадцати лет они вместе создают особенную, ни на что не похожую музыку. Александр своими руками построил единственный в своем роде музыкальный инструмент — звучащую лодку, оснатив традиционную лодку-однодеревку (ботник) струнами. Их музыка и глубокий вокал создают такой эффект погружения, при котором совсем не замечаешь, как оказываешься где-то далеко, трогаешь ступнями северную землю с ее скалистыми берегами, туманными реками и деревнями, душистым можжевельником и кружевным мхом. Мы связались с Александром и Ольгой и поговорили о традициях, их необычных инструментах и проектах, северной земле и ее удивительных людях.

**ХУДОЖНИК ЗВУКА, ИЛИ В НАЧАЛЕ
БЫЛ ПЛАЧ**

ДМИТРИЙ ОСТРОУМОВ: *Александр, Ольга, расскажите, пожалуйста, о вашем творческом пути: как он начинался, откуда появилась любовь к традиционной музыке?*

АЛЕКСАНДР ЛЕОНОВ: *Всё начиналось с проекта «Reel». «Reel» возник из увлеченности ирландской культурой и традицией, что было довольно модно в конце 90-х и начале нулевых.*

ОЛЬГА ГАЙДАМАК: *«Reel» возник скорее как шутка, баловство. Никто совсем не ожидал, что каким-то образом наша музыка перерастет в русские северные традиционные философские мотивы и звучания.*

А. Л.: *В то же время наша музыка не была просто повторением письменной традиции, все-таки она стала неким переосмыслением.*

О. Г.: *Да, это точно была не реконструкция и не музейный проект, а живое соприкосновение с корнями. Пусть неумелое, наивное, но что-то присутствовало настоящее, корневое. Во всяком случае, именно через Сашу, который изначально является художником, а не профессиональным музыкантом, всё и началось.*

А. Л.: Я и остаюсь художником. Художником звука. Так я себя называю и позиционирую.

О. Г.: Затем ансамбль «Reel» переквалифицировался на русскую тематику, и наш продюсер предложил изменить название. Так появилась «Ва-та-га». Группа начала звучать мощнее и современнее что ли, но нам с Сашей на самом деле это всё не очень нравилось, мы как будто стали попадать в какой-то шаблон. Потом с ребятами не заладилось, всё развалилось, а хотелось продолжать. И так возник электронный проект Yarga Sound System.

Д. О.: Как у вас зазвучал песенный русский фольклор?

О. Г.: Саша рос среди вологодских бабушек и их песен.

А. Л.: Мы все собирались в нашем доме в местечке Соломенное¹, где на днях рождения и свадьбах они пели досюльные² песни.

О. Г.: Саша рассказывал, что огромное впечатление он получил, когда на похоронах дяди услышал исконный плач, исполненный старушкой у гроба своего сына. Именно этот плач всколыхнул, поразил Сашу и зародил увлеченность исконной традицией.



ЕДИНСТВЕННАЯ В МИРЕ ПОЮЩАЯ ЛОДКА

Д. О.: А как появился ваш уникальный инструмент — поющая лодка?

А. Л.: Андрей Попов³ в далеком 2011 году пригласил нас в местечко Улово Суздальского района, где каждый август он собирал коллег и единомышленников для участия в творческой лаборатории

«Человек мира». Художники, театралы, режиссеры и другие творческие люди съезжались во Владимирскую область и создавали музыку, картины, скульптуры, театральные и танцевальные постановки. В рамках этой творческой лаборатории и возник проект «ЛодкаАструн» — поющая лодка. «ЛодкаАструн» — это одновременно и лодка, и музыкальный инструмент. Звучащая лодка, оснащенная струнами. Традиционная лодка-однодеревка, или долбленка — архаический тип лодок, известный многим народам мира. Для Карелии, земли озер и быстрых небольших рек, это идеальное средство передвижения и мифологический символ. Вайнемейнен, герой карело-финского поэтического эпоса «Калевала», строит и первую лодку, и первый кантеле⁴. Когда Вайнемейнен пошел искать дерево для лодки, над ним посмеялась осина: «Не получится из тебя строителя лодок». Тогда он срубил эту осину и построил из нее лодку.

О. Г.: Такие лодки-долбленки представлены в первой части фильма Андрея Тарковского «Страсти по Андрею». Там на таких ботниках люди спешат к храму Покрова на Нерли, чтобы остановить первого воздухоплавателя.

А. Л.: Наш друг-меценат приобрел три таких лодки у мастеров из-под Нижнего Новгорода, которые каждый год строят по 3-4 традиционные долбленки. Они там пользуются спросом у охотников и рыболовов. Вот такая продолжающаяся живая традиция.

О. Г.: Одна лодка была предоставлена Андрею Попову под проект. Такие лодки-однодеревки — отличный резонатор. Саша оснастил ее стропами вместо струн. И получился музыкальный инструмент, единственный в мире, — звучащая лодка, или гигантский кантеле.

А. Л.: Теперь для струн используем леску для триммера разного диаметра. Интересно, что по-фински долбленая лодка звучит как «руухи». Получается финское название «руухикантеле». А по-карельски «руухи» — это гроб, домовина.

Д. О.: А все-таки как возникла идея натянуть струны на лодку?

О. Г.: Всё очень просто. Саша занимается строительством традиционных инструментов, в основном долбленых. А здесь он увидел гигантскую долбленную лодку. Естественно, у него возникла идея использовать лодку как резонатор и послушать, что из этого получится.

¹ Соломенное — район города Петрозаводска, расположен в северной части города при проливе, соединяющем озеро Ломозеро с Петрозаводской губой Онежского озера.

² Досюльные песни — традиционные лирические песни Заонежья.

³ Андрей Попов — режиссер и художник, создатель лаборатории «Человек Мира».

⁴ Кантеле — у финнов и карелов: струнный щипковый музыкальный инструмент, похожий на гусли.

А. Л.: Потом впоследствии в наших карельских лесах мы с Ильей Драгуновым построили уже свою лодку. Прошли все этапы: выдалбливали теслами, распирали, сушили, ставили распоры, подбирали струны. Правда, наша лодка немного меньше раскрыта, чем традиционный ботник. Но такая раскрытость позволяет вносить инструмент в любые помещения. И сам резонатор глубже.

О. Г.: В Карелии долбленные перевернутые лодки использовали как сигнальный инструмент: стучали по ним, и за счет опуса, резонатора, звук раздавался далеко.

А. Л.: Вайнемейнен сначала строит лодку, а потом ловит гигантскую щуку, из челюсти которой создает первый кантеле. Кость сама по себе не звучит (там нет резонатора), вероятнее всего, резонатором была как раз-таки лодка. Мы экспериментировали и прислоняли к лодке гусли, кантеле, йоухикко, и это действительно работает.

О. Г.: Вообще кантеле традиционно клали на стол или на пол в избе. И изба, дом становилась резонатором.

Д. О.: Вы упомянули ассоциацию с гробом, мне кажется, такая музыка действительно уносит куда-то в потустороннее. И тут невольно вспоминается шаманская мифология о реке времени, когда душа перемещается на лодке в иной мир.

О. Г.: Да, это некая река Стикс⁵, Туонела по-карельски, и когда звучит наша лодка, происходит путешествие по невидимой реке времени, памяти, реке предков.



КАК ЗВУЧИТ ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ

Д. О.: Расскажите подробнее о тех инструментах, на которых играете. Насколько известно, большинство из них вы создаете сами. В вашей коллекции и карельская смычковая лира йоухикко, и пастушья дудка мянкере (протокларнет),

и карело-финский рожок сарви, а также русский гудок (он же смычковая лира) и гусли. Каковы вообще традиционные северные инструменты и как эта традиция развивается сегодня в ваших руках?

А. Л.: Я как раз начинал с традиционных духовых музыкальных инструментов. Потом стал создавать струнно-смычковые и щипковые: гусли, кантеле, йоухикко, гудки.

Кантеле — карельский и финский щипковый струнный инструмент, родственник гусли. Йоухикко и гудок — струнно-смычковые. Гудок — русский народный струнный музыкальный инструмент, смычковая лира, а йоухикко — его карельский брат. Гудок ошибочно называют скрипкой, но скрипка — совсем другой инструмент, причем довольно молодой.

У меня концепция: использовать старое дерево, с историей. Вот недавно был проект в Финляндии. Там наш друг Сусанна восстанавливает старинный финский дом XIX века, который находится в списке охраняемых строений Лапландии. Она ингерманландская финка, переехала в Лапландию из Ленинградской области, чтобы осуществить мечту и создать музей про свой народ и другие финно-угорские народы.

Сусанна привезла мне фрагмент этого дома — старый порог, через который проходило множество людей. Вот из этого порога я построил йоухикко.

Или, например, знакомые реставраторы отдали фрагмент черного пола алтарной части Преображенской церкви на острове Кижи. Я построил псалтериум, и теперь мы можем услышать, как звучит алтарь Преображенской церкви.

Д. О.: Это интересная тема: как можно инструмент, образно говоря, подключить к какому-то пространству, зданию, храму, и получать звук именно этого места...

А. Л.: Получается так.

Д. О.: Вы назвали ансамбль «Ва-та-га» ватагой скоморохов. Я так понимаю, тема скоморошества вам близка? Как она внедрена в ваше творчество?

А. Л.: Вышеупомянутые инструменты, гудки и гудельные сосуды — это как раз скоморошьи инструменты. В сказке «Дивный гудочек» Бориса Викторовича Шергина рассказывается о скоморохах, гудке и о чуде воскрешения: «*Не успел погудальце на гудок наложить, запел из гудочка печальный Романушкин голосок*». То есть, это чудесный инструмент.

⁵ Стикс — одна из пяти рек (вместе с Летой, Ахероном, Коцитом и Флегетоном), протекающих в подземном царстве Аида.

Скоморохи выступали как носители песни. Они ходили от села до села и как раз и творили «мира рок», по Велимиру Хлебникову:

И я свирел в свою свирель,
И мир хотел в свою хотелъ.
Мне послушные свивались звезды в плавный
кружеток.
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

То есть, мира рок — это выполнение песен, соответствующих времени. Тема скоморошества мне также близка, потому что, как сказала Светлана Жарникова⁶ в одной из своих лекций, «это движение со светом к свету».

Д. О.: А связано ли это отчасти с путем юродства? Собственно, когда свидетели Духа выражают действительность образным языком.

А. Л.: Как раз связано, да. Но это были целые ватаги, которых называли разбойниками, пьяницами. А они показывали изнанку жизни, как нельзя делать, через обратное. Ярчайшим образом является скоморох, сыгранный Роланом Быковым в фильме Тарковского «Страсти по Андрею».

О ВРЕМЕНИ И БЕЗВРЕМЬЕ



Д. О.: Вы упомянули известного поэта Велимира Хлебникова. Расскажите, пожалуйста, о том, как в вашем творчестве эпические песни сочетаются с поэзией футуристов-будетлян.

А. Л.: В наших произведениях звучит в основном Хлебников, потому что он, по сути, оказался сказителем будущего.

О. Г.: Мы считаем, что Велимир Хлебников выбивается из понятия футуризма. Или, наоборот, является самым ярким его представителем, ярчайшим, я бы сказала.

А. Л.: Скорее, даже вдохновителем и предводителем. Во всяком случае, все остальные учились у него.

О. Г.: В своих произведениях он определяет неизбежность будущего и торжества духа, возрождения чистоты духа. В такие темные времена этот человек умудрился пропустить через себя такой светлый поток.

А. Л.: У него постоянно звучит тема времени:

В пору, когда в вырей
Времирей умчались стаи,
Я времушком-камушком игрывало,
И времушек-камушек кинуло,
И времушко-камушко кануло,
И времыня крылья простерла.

Д. О.: Вообще начало века — удивительное время. Творцы той поры, с одной стороны, чувствовали трагедию надвигающейся революции, а с другой стороны, был у них какой-то взгляд в неминуемое будущее Духа. Тут можно вспомнить русскую философию и Владимира Соловьёва, который везде за материей видел божественный огонь. И Фёдорова, который говорил о всеобщем воскресении. А что для вас является футуризмом того времени и как это сочетается с сегодняшним взглядом?

О. Г.: Это такой тонкий вопрос, что когда начинаешь применять слова, всё утрачивает смысл. В принципе, мы уже на этот вопрос ответили. Мы просто поем Хлебникова, выбираем какие-то его стихи, высказывания. Нам кажется, этого достаточно, чтобы каким-то образом этот смысл передавать.

А. Л.: Этнофутуризм — такое немножко смешное и банальное направление. Скорее, некая игра. Но в этом направлении действительно образуется связь прошлого, настоящего и будущего. Настоящее означает быть здесь и сейчас, то самое сейчас — счастье. Именно об этом времени писал и Хлебников: «времири», «времыши». Получается, мы говорим о времени и о безвременье одновременно.



КАМНЕЗВОННИЦА И ДРУГИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Д. О.: Вы упоминали вашего третьего участника, Влада Демина. Знаю, что сейчас активно развивается ваш новый проект «камнезвонница». Что это за проект?

А. Л.: Наш литофон, или, по-другому, камнезвонница, возник в рамках проекта «VenehMaA» — в переводе с эстонского «Россия», или, буквально, «земля лодки». Действие проекта происходит на границе суши, воды и воздуха. Смысл в постоянном пересечении границ этих стихий и состояний природы. Звуки взаимодействий таких трех элементов создают живой и непредсказуемый звуковой ландшафт, давая нам, музыкантам, возможность прямого взаимодействия и сотворчества со средой.

Для камнезвонницы мы берем отходы каменного производства, коего здесь очень много, такого, как габбро-диабаз. Это черный камень, который в основном идет на производство надгробий. Оказалось, что он самый звонкий.

Мы брали камни неподалеку от нашего дома, потом сверлили их, обрезаали, создавая каменные плашки разной длины. Получился такой каменный музыкальный инструмент.

О. Г.: В отличие от звучащей лодки, единственной в своем роде, вариантов литофонов существует довольно много. Александру просто захотелось самостоятельно поэкспериментировать и с камнем.

Д. О.: А ваше выступление — это каждый раз эксперимент или есть запланированная программа, в которой присутствует экспериментальная часть? Потому как создается впечатление, что каждая игра звучит по-новому... Всё это, наряду с электронной частью и вашими голосами, создает удивительную палитру звука! Какова свобода эксперимента в выступлении?

О. Г.: Некий костяк, скелет, конечно, есть. Программа обычно строится так: мы договариваемся

о ключевых точках, а дальше на каждом концерте всё происходит импровизационно.

Д. О.: У вас у обоих прекрасные голоса и вокальные данные, как у вас получилось прийти к такому уровню вокала, к такому качеству? Вы как-то готовитесь перед концертом, распеваетесь?

А. Л.: Не всегда получается. Но Оля обладает удивительной способностью: она может петь в себе. И как-то уже всегда готова.

О. Г.: Нет, не всегда. От меня это не зависит: если душа поет, значит, и голос будет звучать. У меня часто спрашивают, почему я не преподаю. Я считаю, что этому невозможно научить: оно или есть, или нет. Если душа не поет — ничего не получится. Но на концертах есть зрители, есть ради кого себя внутренне собрать и вдохновиться.

Д. О.: А от электроники совсем отходите?

А. Л.: У нас тут местный мастер Константин Баркалов сам паяет аналоговые синтезаторы в оригинальном карельском исполнении — в деревянных корпусах — и выпускает их под брендом SynthCone. То есть, электроника присутствует, но в другом контексте. Какие-то звуковые основы я все-таки прописываю в программе, а затем мы сочетаем аналоговое и живое звучание с традиционными инструментами.

Д. О.: Похоже на многослойную экспозицию ваших визуальных картин. Поделитесь, о чём вещает ваш визуальный язык?

А. Л.: Я просто фиксирую момент. Допустим, снимаю интересные цветовые пятна, когда ЖКХ чем попало замазывает граффити на стенах и не попадает в цвет. Я это называю — ЖКХ-арт. Затем на этот фон накладываю черно-белый пейзаж, камни, воду, деревья... В сочетании получается фотографика. Мне это визуально нравится.

О. Г.: У нас дома в багет оформлен принесенный из леса кусок коры, изнутри весь изъеденный жуком-короедом. Жук оказался настоящим графником, у него получились очень красивые рисунки, целые письма и фактуры мироздания. И ничего делать не надо — просто оформили и всё.

Д. О.: Расскажите немножко о культурной жизни Петрозаводска. Как вы в нее вписаны, что в целом там происходит?

О. Г.: На самом деле мы как-то живем здесь особняком от Петрозаводска.

А. Л.: У меня есть несколько проектов, которые

я хочу осуществить. Первый — это мэйл-арт (почтовое искусство) «ВестТочка», для которого уже создан фирменный стиль. Для начала хотелось бы объединить северные города — Петрозаводск, Архангельск, Мурманск, Сыктывкар — чтобы творческие люди могли объединиться и вместе создавать что-то цельное. Например, композитор отправляет по обычной почте на открытке свой музыкальный фрагмент, другой продолжает мысль и так далее. А когда накапливается достаточно материала, обросшего почтовой эстетикой, как подведение итогов, можно договориться о создании в этих городах финальных выставок, перформансов, звуковых инсталляций. В 90-х годах мэйл-арт был очень популярным искусством, а сейчас незаслуженно забыт. И второй проект — это лаборатория звука и формы, где бы мы создавали традиционные и экспериментальные музыкальные инструменты и исследовали разные материалы. Такой небольшой музей-мастерская, где можно принимать детей и взрослых, делать для них концерты-лекции, создавать что-то свое. Вообще идей очень много, но всегда встает вопрос финансирования. Мы открыты к предложениям, чтобы вместе создавать что-то новое и красивое.



ЗАОНЕЖЬЕ ИЛИ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ВО ВРЕМЕНИ

Д. О.: Вы часто ездите в Заонежье, что для вас значит эта земля? Безусловно, природа, миф, диалект, которыми она населена, дают погружение куда-то и вдохновляют. Это погружение куда?

О. Г.: Изначально это земля саамов, кардинальных язычников, очищенная святыми Корнилием Палеостровским и Зосимой Соловецким. Зосима вообще родом из Заонежья, там находился его

родительский дом⁷. Преподобный Корнилий поселился на острове Палий. Местные жители называют его Палиостров, там на Рождество Богородицы нерестится рыба палия. Святой жил и молился на острове, он являл чудеса, и после исцеления дочери вождя от слепоты саамы в этой местности приняли православие. На этом острове сохранилась пещерка-расщелина, где жил святой. Впоследствии в эти места пришли новгородцы, и сегодняшний заонежский говор — это отголоски древней новгородской речи. До сих пор дух места ощутим на невидимом, неосознаваемом уровне. Нам там просто хорошо.

А. Л.: Это опять-таки всё про время: бывая в тех краях, мы как будто перемещаемся во времени.

О. Г.: Там нет конфликта прошлого и настоящего.

А. Л.: Недаром молитвенники шли в эти дикие земли, где было много всякого языческого и которые нужно было мощно очищать. А для молитвенника это самая главная работа. Это повод, это подвиг, это дело.

О. Г.: Отправлялись в такую глушь, чтобы укрепить себя в наибольшей мере. Эта земля родила много святых людей... И родила, и приняла.

А. Л.: Северная земля как гигантская розетка, которая дарит свою энергию.

ДОРОГА В АРКТИКУ

Д. О.: Тут, конечно, нельзя не вспомнить северную трагедию XX века. Как говорится, далеко ходить не нужно, взять те же Соловки, которые действительно стали русской Голгофой. В этом ключе вспоминается один из ваших проектов «Дорога в Арктику», где вы переосмысливали фильм о строительстве железной дороги. Расскажите, пожалуйста, о нем подробнее.

А. Л.: В основу медиапроекта «Дорога в Арктику» лег документальный фильм о строительстве Мурманской железной дороги, которая на самом деле была построена еще до революции. При советской власти в 20-х годах туда были отправлены два оператора⁸, которые зафиксировали строительство инфраструктуры вокруг уже существующей железной дороги.

О. Г.: Фильм, который мы видим на экране, можно назвать рекламой-агитацией. Советская власть

7

Зосима Соловецкий родился в Карельском крае, в одном из самых древних заонежских погостов — Толвуе, близ озера Онеги. Здесь расположены несколько деревень под общим названием Загубье. Одна из них, деревня Часовинская, — родина преподобного Зосимы.

8

Фильм «Мурманская железная дорога» снят в 1926 г. Один из операторов картины, Герберт Кноке-Ноок, впоследствии был расстрелян.

загоняла туда людей, кого-то насильно, кого-то добровольно — при помощи таких фильмов. Нам говорят с экрана: здесь будут расти города, здесь воды, полные рыб, здесь красивая и богатая природа, здесь вы будете счастливы.

А. Л.: Для фильма делалась основа из разных звуков, которые мы всё время собираем. Так, в Норвегии записывали замерзший водопад. И из всего множества звуков, из этого багажа, этой библиотеки, этого звукового компоста создается музыкальное полотно.

«Дорога в Арктику» — проект памяти о людях, которые пережили трагедию XX века.



ЛЮДИ ЗАОНЕЖЬЯ

Д. О.: Какие люди встречаются вам в ваших путешествиях по карельской земле? Может быть, удалось познакомиться с носителями традиции, диалекта?

А. Л.: Главный человек — это Людмила Алексеевна Балехова⁹.

О. Г.: Она из города переехала в свой родительский дом в деревню Загубье и теперь живет на берегу Онего. Заонежане называют озеро Онегушко-Батюшка. Более того, она стала инициатором восстановления часовни на месте родительского дома Зосимы Соловецкого.

А. Л.: Мы приезжаем к Людмиле Алексеевне, чтобы послушать ее речь, музыку заонежского говора.

О. Г.: Саша привез меня знакомиться с Людмилой Алексеевной после поездки в деревню Кузаранда, где родилась известная сказительница-вопленица Ирина Андреевна Федосова, напевы которой использовали в своем творчестве композиторы «Могучей кучки».

А. Л.: Деревня Загубье, где живет Людмила Алексеевна, находится как раз по дороге из Кузаранды, и, возвращаясь ночью, я решил обязательно познакомиться Олю и друзей с Людмилой. И она среди ночи нас приняла, накормила и спать уложила.

О. Г.: Когда я впервые услышала речь Людмилы Алексеевны, вообще ничего не поняла, она как будто говорила на другом языке. Но через пару дней адаптировалась, и теперь уже непонятно, что же было непонятного (смеется).

Нам важно такое соприкосновение с истоками, с корнями, чтобы вершина, крона дерева оставалась живой и здоровой. Когда соприкасаешься с этой глубиной, чувствуешь живым и себя, и человечество.

Д. О.: Когда-то в книге «Дом над Онего» Мариуш Вильк¹⁰ описывал целую мистерию звука, происходящую в одном из карельских домов. Он еще существует? Что это было за место?

А. Л.: Это тоже Заонежье, деревня Кондобережская, где находится часовня странноприимца Сампсона. И нас как странников Мариуш принял в своем старом купеческом доме.

Когда-то от старшего научного сотрудника Института языка и литературы при Академии наук Константина Кузьмича Логинова, изучавшего мифологию и обрядовость, я услышал одну легенду и рассказал ее Мариушу, подшучивая, что всё это связано с его домом.

Один неудачливый охотник обратился к колдуну и попросил сделать его удачливым. Колдун провел обряд, и с тех пор зверь сам бежал к охотнику. И вот один купец попросил охотника настрелять лебедей, чтобы сделать подушки и перины на лебяжьем пуху дочери в приданое. А лебедь в Карелии — запретная птица, лебедя бить нельзя. Это птица, соединяющая миры. Но купец заплатил охотнику целый мешок денег, и тот согласился, что, мол, не для себя, а для купца. Вскоре случилась революция 1917 года, деньги обесценились, а купца раскулачили. Когда колдун проводил обряд над охотником, из-под земли выходил некий страх, что-то страшное и ужасное — огромная мерзкая жаба. Для получения удачи охотник должен был эту жабу поцеловать. При поцелуе жаба предрекла ему: «А умрешь ты от лягушки». Так и случилось: охотник отправился в лес на очередной промысел и склонился над ручьем, чтобы попить воды, но не сделал чашу из рук, стал пить по-звериному, поперхнулся головастиком и умер. Вот такую историю я рассказал Мариушу, на что он воскликнул: «Да, точно, это тот самый дом!»

⁹

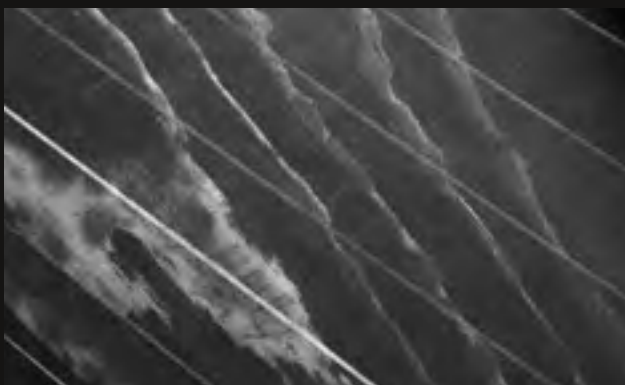
СМИ называют Людмилу Алексеевну карельской отшельницей.

¹⁰

Мариуш Вильк (род. 1955) — польский журналист и писатель. В 1989 году уехал из Польши, работал в России в качестве журналиста, несколько лет прожил на Соловках, кочевал по Кольскому полуострову. Объектом многолетнего внимания польского писателя Мариуша Вилька является Русский Север.







ДОВЕРИЕ ПРОВИДЕНИЮ

Д. О.: Вернемся к вашему творчеству, в котором переплетаются музыкальные эксперименты, народная музыка и напевы, духовные и мифические мотивы, экзистенция погружения в настоящее и поэтика фантазии... Как вы видите развитие музыкальной традиции и вообще традиционного искусства? Что в целом для вас значит традиция?

О. Г.: Традиция напрямую связана с первобытом человека и с укладом его жизни. И хотя мы оторваны от земли, от первобыта, не занимаемся земледелием, скотоводством, тем не менее, в своем творчестве используем корневое. Корни питают древо. Однако мы не занимаемся реконструкцией, а пропускаем традицию через призму времени. Главное для нас — не костенеть, не каменеть, ибо сухое и твердое не победит. Мы верим, что когда духовно открыты (не знаю, может, от глупости), то всё складывается. Вот так и живем, и действуем: через доверие Провидению.

Д. О.: А как вы соприкасаетесь с православием? Удастся ли как-то соединить живое творчество с духовной традицией? Насколько вообще вы погружены в нее, что для вас храм? А что является сакральным внехрамовым?

О. Г.: Наш сын шутит на эту тему: «Утром с мамой в храм, вечером с папой в лес шаманить». На самом деле мы не очень любим петь такие прямолинейные духовные тексты. Хочется, чтобы слушатель сам ко всему пришел через свое личное индивидуальное восприятие.

А. Л.: Оля поет в храмах.

О. Г.: Недавно у нас был интересный опыт соборного чтения Псалтири, когда кафизмы распределяются по одной на двадцать человек. На следующий день каждый из участников читает следующую кафизму относительно той, которую читал в предыдущий день. Таким образом, получается, что каждый день звучат все двадцать

кафизм. И вот однажды Саша решил помочь мне: стал подыгрывать на гуслях, которые можно назвать псалтериумом, и это вдохновило меня перейти с чтения на пение.

А. Л.: Это не в рамках какой-то традиции, просто был такой внутренний порыв.

Д. О.: Кем и чем населен ваш общий внутренний дом? Несмотря на то, что это, наверняка, одно общее пространство, там есть свои кельи.

О. Г.: У нас исключительный случай, когда мы внутреннюю келью делим на двоих. И тоже из-за этого раздражаемся, пытаемся разделить по своим кельям, но у нас ничего не получается, ничего из этого не выходит.



МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРОВ

Д. О.: Известно, что вы много пишете для театров. Как вы воспринимаете театр? Не кажется ли он более реальным для восприятия зрителя, нежели, к примеру, кинематограф, ввиду того что постановка происходит в настоящем времени? Как происходит работа над звуком к постановкам?

О. Г.: Мы с удовольствием пишем и для кино, и для театра. Просто театр для детей, театр кукол, — наше самое любимое направление. Чувствуешь свою причастность к воспитанию будущего поколения. И большую ответственность, потому что детский мир очень тонкий и восприимчивый. В нем нельзя быть громким и грубым. Музыка проникает в самую суть сердца маленького человека.

А. Л.: И потом, условность театра кукол — она, конечно, подкупает. Недаром Резо Габриадзе в автобиографическом мультфильме «Знаешь, мама, где я был?», снятом его сыном Леоном Габриадзе, когда чиновник спросил у него, чего он хочет, ответил: «Хочу театр марионеток». И сам себе удивился, потому что никогда не имел никаких отношения к театру кукол, тем более марионеток.

Д. О.: А с какими театрами вы сотрудничаете? Может, коснетесь каких-то постановок, для которых вы писали музыкальное сопровождение?

О. Г.: Абсолютно разные театры России и зарубежья. Но есть спектакли, которые оставляют особенный след. Можно вспомнить замечательный спектакль «Усипанка да мышыча» («Колыбельная для мышонка»), который ставился в Хорватии режиссером из Санкт-Петербурга Людмилой Фёдоровой. Нужно было написать песни на хорватском языке. Для этого нам прислали транслитерацию, актриса записала стихи на диктофон, после чего мы создавали песни на хорватском языке. С премьеры спектакля нам прислали видео, и нас порадовало, что дети эмоционально реагировали на появление каждого персонажа. А когда появился лягушонок, все ребята встали и подняли руки вверх. Еще вдохновил спектакль «Крошечка-Хаврошечка» в редакции режиссера Алексея Смирнова, тоже из Санкт-Петербурга. Он превознес эту сказку в ранг фэнтези для детей. В общем, детская история нам ближе, потому что она искренняя.



ВЕЧНАЯ ВЕСНА

Д. О.: Хотелось бы еще поговорить об интересной антиномии. С одной стороны, русская тоска, а с другой — «очей очарованье». Что это за синтез «унылой поры», глухих красок, тянущегося, не заполненного событиями времени, некоторого серого и прозрачного дзена — и восторженного очарования? Лично для вас в чем здесь очарование?

О. Г.: Мне иногда кажется, что русский народ самый древний на Земле. И просто потому, что мы самые старшие, в силу возраста, нам присуща такая возрастная грусть. Мы не историки, конечно, больше фантазеры, и руководствуемся исключительно своими чувствами и интуицией.

Д. О.: Да, это похоже на взгляд мудрого старика, но в то же время в этом есть, как по Пушкину, очарование и вдохновение. Это что-то бесконечно обновляющееся, живое.

О. Г.: Естественно, старики больше всего ценят весну. Па крайней мере, нам хочется даже через суровые северные пейзажи и краски нести именно свет. Ведь через холодность и строгость свет становится нежнее — и еще лучше и быстрее проникает в слушателя.

А. Л.: Я езжу в командировки в конно-драматический театр «Велесо» под Питером, где работаю с молодыми актерами. Мы разучиваем песни, играем на традиционных инструментах. Там работают постоянные водители-калмыки, которые меня встречают и отвозят в театр. Как-то я попросил поставить их традиционную музыку. Мы слушали разных исполнителей, и зазвучал национальный эпос «Джангар», где пелось о богатырях, которые жили в вечной весне. А мы в театре разучиваем весенние закличания, и я размышлял, стоит ли зимой и осенью закликать весну. Калмыцкий эпос стал ответом: весну можно закликать круглый год, потому что это другая весна — весна в душе, весна священная.

Д. О.: Скажите, а какой вам представляется русская северная ментальность и как она выражена в человеке, в архитектуре, в живописи, в музыке?

О. Г.: Сохранение тепла.

Такие нюансы человек воспринимает чувственно-эмоционально. Это сложно описать словами. Или нужно обладать литературным, поэтическим даром. А мы больше поем, мы не сочиняем, а уже используем существующие тексты, поэтому трудно раскрыть словами эту тему.

Д. О.: А как вы воспринимаете северное деревянное зодчество, чем оно вас вдохновляет?

А. Л.: Я восхищаюсь трудом Ополонниковых «Избяная литургия»¹¹. Во-первых, каким языком эта книга написана, а во-вторых, как много там точных сравнений о русском храме и русской избе. Например, конек крестьянской избы символизирует устремление крестьянина к Солнцу — к свету. А что касается наших северных храмов, такая архитектура не может не восхищать. Безгвоздевая кровля — это само совершенство.

111

Авторы книги «Избяная литургия» А.В. Ополонников и Е.А. Ополонникова на основе исследований и фактического материала воссоздают русскую избу во всех ее вариантах, вписывая ее в исторический, традиционно-поселенческий контекст и показывая, что «избяная литургия» основана на религиозно-философском народном восприятии, национальном архетипе.

Всё подгоняется, затесывается, врезается, так здорово собирается. У меня просто нет слов. В том числе и поэтому, как я и говорил, просил реставраторов привозить мне фрагменты разных храмов, чтобы они зазвучали.

Д. О.: Плюс русский человек — это всё-таки человек дерева. Если Европа — это место камня, то Россия ассоциируется именно с деревом.

А. Л.: В общем, северное деревянное зодчество — это само совершенство, сама гармония.

Д. О.: Вы ездите по Заонежью, в каком состоянии эти постройки?

А. Л.: К сожалению, многие строения в запущенном состоянии. В 2018 году сгорел в Кондопоге старинный Успенский храм XVIII века. Храм был возведен в память о крестьянах, погибших во время Кижского восстания. Сама же церковь считалась одной из самых высоких на Русском Севере. Много заброшенных деревень. Отсутствие финансирования, опять-таки. Что-то реставрируется, но это крохи по сравнению с тем, что уже упустили.

И опять же: реставрация реставрации рознь. Очень много проходного, неуместного, хотя у нас такая сильная северная школа. Та же иконопись: в петрозаводском музее представлена прекрасная коллекция традиционного северного письма. Почему не брать то, что исконно наше?

В деревне Загубье в часовне Зосимы и Савватия Соловецких итальянский художник русского происхождения Пётр Чахотин сделал традиционное северное «небо»^{1 2}. Только ввиду малого бюджета репродукции были распечатаны на пластике, тем не менее, получилось неплохо и сложно отлечимо от реальной росписи.

Также позитивным примером можно назвать реставрацию Преображенской церкви на острове Киж. Ребята сделали гигантское дело. И здорово сделали. Это подвиг.

^{1 2}

Небо — сборная конструкция расписного потолка, как правило, имеющая форму круга или усеченной пирамиды. Такая конструкция дает возможность расписать деревянный храм: на составляющих его деталях пишут иконописные сюжеты. В некоторых случаях небо перекрывает уходящий ввысь шатер храма. Таким образом облегчается поддержание в помещении комфортной температуры и улучшается акустика: тепло и звук не «улетают» вверх.

^{1 3}

Книга «Илиотропион» посвящена проблеме соотношения человеческой свободы и божественного Промысла, их сосуществованию в жизни каждого человека, трудностям, с которыми встречаются все вставшие на путь служения Богу, а также средствам их преодоления во имя принесения добрых плодов во Христе.

ВДОХНОВЕНИЕ СЕГОДНЯ

Д. О.: Расскажите немного о ваших творческих и духовных ориентирах — чем вдохновляетесь, какие книги читаете, что смотрите, слушаете? Есть ли какие-то неизблемые, но и неисчерпаемые вещи, что можно прочитывать спустя время заново и открывать новые грани?

А. Л.: Вот буквально недавно у нас был ретроспективный просмотр всего Тарковского, начиная со «Страстей по Андрею». Это, конечно, вечное и неизблемое.

О. Г.: Из литературы мне попала в руки книга «Илиотропион»^{1 3} святителя Иоанна Тобольского (Максимовича), очень душеполезная. Любопытными оказались книги Юлии Вознесенской «Мои посмертные приключения», «Путешествия Ланселота», «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами». Книги с таким детским названием, но таким глубоким смыслом.

Из современных композиторов мне близки эстонец Арво Пярт и поляк Кшиштоф Пендерецкий. Фрагмент произведения Пендерецкого исползует в последнем сезоне сериала «Твин Пикс» Дэвид Линч, когда зритель наблюдает ядерный взрыв, находясь как будто внутри этого атомного распада. Великолепный видеоарт.

А из современных режиссеров — Аки Каурисмяки из Финляндии.

А. Л.: «Человек без прошлого» — замечательная картина. Человечная. Опять же, наши северные соседи.

Захариас Кунук и его «Быстрый бегун» — прекрасная двухсерийная картина. Это эскимосы Канады сняли полнометражное игровое кино.

О. Г.: Настоящие шекспировские страсти среди снегов и льдов, среди пустоты и первобытного жития.

А. Л.: Да, первобытного существования человека. Первобыт и общинность — вот что важно на Севере. Сохранение первого быта, который был основан на взаимопомощи. Когда, допустим, женились, и община строила дом молодоженам. Общинность, в которой возникает теплота между людьми. То самое сохранение тепла, о котором говорила Оля.





X



**АТМОСФЕРА.
АРХИТЕКТУРНАЯ СРЕДА.
ПРЕДМЕТЫ
ОКРУЖЕНИЯ**

ПЕТЕР ЦУМТОР

*«Атмосфера — это мой стиль»
Уильям Тёрнер — Джону Рёскину, 1844*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Разговор с Красотой

Между зданиями Петера Цумтора и их окружением есть взаимный обмен. Взаимное внимание. Взаимное обогащение. При встрече с архитектурой Цумтора неизбежно приходят на ум такие слова, как «атмосфера» и «настроение». Созданные им пространства моментально передают зрителям, жителям, посетителям и ближайшим окрестностям прекрасно настроенное ощущение. Петер Цумтор ценит места и здания, которые служат людям прибежищем и жильем, при этом ненавязчиво помогая. Таким образом, изучение пространства, вовлечение в него, определение цели, смысла и задачи проекта, создание эскиза, планирование и разработка архитектурного объекта — это сложный, нелинейный процесс. Петер Цумтор рассматривает атмосферу как эстетическую категорию. Эта публикация призвана раскрыть для читателей, что она для него значит и какую роль играет в его работе. Перед вами лекция, которую швейцарский архитектор прочитал 1 июня 2003 года на немецком литературно-музыкальном фестивале «Wege durch das Land» («Пути по стране»). Лекция под названием «Атмосферы. Архитектурная среда. Предметы окружения» прошла в замке Вендлингхаузен (весьма подходящем для этого месте) и была посвящена сближениям между пространством и искусством. Она была частью проекта «Поэтические ландшафты», который представляет собой философские приключения, всякий раз начинающиеся с определенной местности, связанной с теми или иными личностями, литературными событиями или мотивами. Далее эта тема развивается во времени, или же одна местность соединяется с другой через чтения, концерты, театр танца, выставки и дискуссии. Участвуют как местные актеры, писатели и группы, так и гости из других стран. В рамках этого проекта мы с Петером Цумтором объединили усилия, блуждая по полям и лугам, по городкам и разбросанным тут и там невзрачным строениям. Мы говорили, задавали вопросы, вызывали образы...

Сама лекция была частью рассчитанной на несколько дней программы, в которой архитектура Вендлингхаузена в стиле везерского ренессанса стала вдохновением для исследования меры красоты. Вендлингхаузенский замок представляет собой яркий пример практичности и удобства, постоянства и красоты — архитектурных принципов Возрождения, воспетых великим итальянским мастером Андреа Палладио, который видел в них продолжение духа Витрувия. В результате получилось неприукрашенное здание из местных материалов, глубоко укорененное в окружающем пейзаже. Литературная и музыкальная программа фестиваля была посвящена Италии XVI–XVII веков. Датская писательница Ингер Кристенсен читала отрывки из романа «Расписанная комната», рассказывающего о знаменитых брачных покаях герцога Мантуи, которые Андреа Мантенья украсил фресками. Также вспоминали и о путешествии Гёте в Италию, где тот посещал строения Палладио. Всё это подчеркивало мотив красоты и ставило вопрос о том, подлежит ли она переводу — как внешняя красота, свойства вещей, их пропорции и материалы, так и красота внутренняя, суть вещей. Возможно, здесь стоит говорить о поэтическом качестве. Чтобы сохранить спонтанность и непосредственность слов Петера Цумтора, текст этой лекции, прочитанной для более чем 400 слушателей, был отредактирован лишь минимально.

Бригитт Лабс-Элерт
Детмольд, октябрь 2005



Название «Атмосферы» порождено вопросом, который уже давно меня интересует. Вряд ли вы удивитесь, когда я скажу вам, какой это вопрос: что мы имеем в виду, когда говорим о качестве архитектуры? На это мне несложно ответить. Качество архитектурного произведения не означает, по крайней мере, для меня, что оно упомянуто в путеводителях и книгах по истории архитектуры, что моя работа попала в ту или иную публикацию. Для меня качественная архитектура — это когда зданию удастся меня тронуть. Но что это значит, в самом деле? Как я могу добиться того же самого в своей собственной работе? Как мне спроектировать нечто вроде комнаты на этой фотографии? Это один из моих любимых образов — здание, которое я никогда не видел, мне даже кажется, что оно уже больше не существует, но это здание, на которое мне нравится смотреть. Как людям удастся создавать вещи с настолько прекрасным и естественным чувством присутствия, вещи, которые всякий раз трогают меня до глубины души?

Одно из подходящих для этого слов — атмосфера. Это то, с чем каждый из нас знаком. Например, наше первое впечатление о человеке. Меня учили ему не доверять, давать людям шанс. Шли годы, я стал немного старше. И должен признаться, что теперь я снова верю своим первым впечатлениям. С архитектурой примерно то же самое. Когда я захожу в здание или вижу комнату, мое впечатление от них складывается всего лишь за долю секунды.

Мы воспринимаем атмосферу благодаря нашей эмоциональной чувствительности — эта форма восприятия работает невероятно быстро, она помогает нам, людям, выживать. Не в любой ситуации у нас есть время принимать решение, нравится нам что-то или нет, и не стоит ли нам поскорее убегать. Какое-то внутреннее чувство сразу же сообщает нам очень многое. Мы способны немедленно оценивать, спонтанно реагировать, моментально отказываться. Это очень отличается

от линейного мышления, к которому мы также способны и которое я тоже люблю — организованно продумывать свой путь из точки А в точку Б. Эмоциональная реакция хорошо знакома нам по музыке. Например, первая часть сонаты Брамса для альта, когда вступает альт, — две секунды и готово! (Соната для кларнета и фортепиано № 2 ми-бемоль мажор). Я не знаю почему, но архитектура действует точно так же. Не так сильно, как музыка, величайшее из искусств, но всё же действует.

Я сейчас прочитаю вам кое-что на эту тему из моей записной книжки, чтобы дать понять, что я имею в виду. Великий Четверг 2003 года. Вот я сижу на солнце. Большая аркада, длинная и высокая, освещенная солнцем. Я вижу панораму площади — фасады домов, церковь, памятники. У меня за спиной стена кафе. Людей как раз столько, сколько нужно. Цветочный рынок. Солнечный свет. Одиннадцать часов. Противоположная сторона площади в приятной сине-ватой тени. Прекрасное разнообразие шумов: разговоры невдалеке, шаги на площади, птицы, тихое бормотание толпы, машин нет, моторов нет, иногда доносится шум со стройки. Мне кажется, что в начале каникул все стали ходить медленнее. Две монахини — снова реальность, это мне уже не кажется — две монахини машут руками, спокойно проходя через площадь, их чепцы слегка развеваются на ветру, каждая несет по пакету. Погода приятная, свежая и теплая. Я сижу в аркаде на диване с бледно-зеленой обивкой, а бронзовая фигура на высоком пьедестале посреди площади стоит спиной ко мне и вместе со мной смотрит на фасад церкви с двумя башнями. Шлемовидные шпили этих башен различаются: в основании они выглядят одинаково, но выше каждый обретает собственную форму. Один из шпилей выше другого, его вершина увенчана золотой короной. Через пару минут Б. пересечет площадь по диагонали и подойдет ко мне. Так что же меня

тронуло? Всё вместе. Сами вещи, люди, воздух, шумы, звук, цвета, материальное присутствие, текстуры. Формы тоже — в формах я разбираюсь. Формы я умею расшифровывать. Формы мне кажутся красивыми. Что еще меня тронуло? Мое настроение, мое состояние, чувство ожидания, которое наполняло меня, пока я там сидел. Вспоминается знаменитое платоновское изречение: «Красота в глазах смотрящего»¹. Это значит, что всё во мне самом. Но если я проведу эксперимент и уберу площадь, то мои чувства не останутся прежними. Конечно, это элементарный эксперимент, прошу извинить меня за простоту мышления: я убираю площадь, и мои чувства исчезают. Я никогда не смог бы пережить те же чувства без атмосферы той площади. На самом деле, это вполне логично. Люди взаимодействуют с предметами. Это то, чем я всё время занимаюсь как архитектор. Я бы даже назвал это своей страстью. У реальности есть особая магия. Конечно, я знаю и о магии, сокрытой в мыслях. Вдохновение от прекрасной мысли. Но я сейчас говорю о том, что часто кажется мне еще более невероятным — магия вещей, магия реального мира.

Вопрос. Вопрос, которым я задаюсь как архитектор. Что такое эта **МАГИЯ РЕАЛЬНОСТИ**? Кафе в студенческом общежитии на фотографии Баумгартнера 1930-х годов. Сидят несколько мужчин, хорошо проводят время. И я спрашиваю себя: могу ли я как архитектор создать такую атмосферу, с такой интенсивностью, с таким настроением? И если могу, то что для этого нужно? И я думаю: да, могу. А потом: нет, не могу. Могу, потому что в мире есть и хорошие, и не очень хорошие вещи. Вот еще одна цитата. Фраза из музыкальной энциклопедии. Я ее напечатал большими буквами и повесил на стене в нашей мастерской. Я сказал: вот как мы должны работать! Музыковед писал о композиторе, чье имя вы наверняка угадаете, и вот что он сформулировал: «*Радикальный диатонизм, сильное и своеобразное ритмическое произношение, мелодическая четкость, ясные и суровые гармонии, пронзительное сияние тональной окраски, и, наконец, простота и прозрачность его музыкальной ткани, устойчивость его формальных структур*» (Андре Букурешлев об «истинно русском духе музыкальной грамматики Игоря Стравинского»). Теперь эти слова каждый может прочесть на стене нашей мастерской. Они говорят мне нечто об атмосфере: создаваемая композитором музыка тоже обладает этим качеством, способностью тронуть нас — тронуть меня — всего лишь за несколько секунд. Но они также говорят мне, что за этим стоит

огромная работа. Меня это успокаивает — мысль, что задача создания архитектурной атмосферы тоже сводится к навыкам и умениям. Процессы и интересы, инструменты и орудия — это неотъемлемая часть моей работы. Я пронаблюдал за собой, и теперь я поделюсь с вами размышлениями в девяти коротких частях о том, что я выяснил о своем подходе, а также о том, что больше всего волнует меня, когда я пытаюсь вызвать в своих зданиях определенную атмосферу. Конечно, эти ответы будут очень личными. Других у меня нет. Они также очень чувствительны и индивидуальны. Скорее всего, они порождены самой восприимчивостью, личной чувствительностью, благодаря которой я всё делаю именно так, а не иначе.

Первый ответ называется **ТЕЛО АРХИТЕКТУРЫ**. Материальное присутствие вещей в здании, его каркас. Вот мы сидим в этом амбаре, вот ряды перекрытий, которые, в свою очередь, покрыты другим материалом, и так далее, и тому подобное. Это производит на меня чувственное воздействие. И я бы назвал это первым и величайшим секретом архитектуры — она собирает разные предметы и материалы и объединяет их, создавая место, подобное этому. Для меня здесь идет речь о своего рода анатомии. Я использую слово «тело» в самом прямом смысле. Это ровно то же самое, что и наши тела с их анатомическим устройством, с невидимыми, покрытыми кожей органами — вот что значит для меня архитектура, вот как я стараюсь о ней думать. Телесная масса, мембрана, материя, покрытие, ткань, бархат, шелк — всё, что меня окружает. Тело! Не идея тела, а само тело! Тело, которое может ко мне прикоснуться.

Второй ответ — великая тайна, великая страсть, вечная радость. **МАТЕРИАЛЬНАЯ СОВМЕСТИМОСТЬ**. Я беру столько-то дуба и столько-то туфа, потом добавляю что-нибудь еще — три грамма серебра, что угодно. Здесь кто-то должен быть хозяином, способным всем этим распоряжаться — сначала в уме, потом в реальном мире. И тогда мы посмотрим, как эти материалы друг на друга отреагируют. А реакция произойдет обязательно. Материалы вступают в реакцию друг с другом, у каждого есть свое излучение, так что их соединение порождает нечто уникальное. Всякий материал бесконечен. Возьмем, к примеру, камень. Его можно распилить, размолоть, просверлить, расколоть, отполировать — и каждый раз он станет чем-то новым. Если мы возьмем того же камня совсем чуть-чуть, а потом сразу много — это тоже будут две разные вещи. Если поднесем его к свету — снова будет нечто иное. В одном и том же материале заключены тысячи возможностей. Такой подход я люблю, и чем дольше я так работаю, тем более таинственным он кажется. Всегда есть идеи, предположения о том, как всё получится. А когда, наконец, видишь результат... Собственно,

¹ На самом деле это не платоновское изречение. Выражение впервые использовала ирландская писательница Маргарет Вульф Хангерфорд в романе «Молли Бон» 1878 года.



это случилось со мной буквально на прошлой неделе: я был полностью уверен, что не смогу использовать мягкий кедр для поверхностей в большой гостиной в здании из открытого бетона. Он был слишком мягким. Я собирался заменить его чем-нибудь более твердым, например, черным деревом, достаточно плотным и тяжелым, чтобы уравновесить открытый бетон, который к тому же еще и блестит. Потом мы принесли всё на строительную площадку. О, чёрт! Кедр был все-таки лучше. Я внезапно увидел, что кедр со своей мягкостью без проблем вписался в эту среду. Так что я убрал тот палисандр, который мы использовали. Год спустя мы снова вернули темные, твердые, волокнистые ценные породы дерева, наряду с более мягкими и светлыми. В конце концов, кедр с его резкой линейной структурой оказался слишком хрупким. Мы от него отказались. Это лишь один пример, почему эти вещи кажутся мне таинственными. И еще кое-что. Между материалами есть критическая близость в зависимости от их типа и веса. Когда используешь для здания два разных материала, то в какой-то момент они могут оказаться или слишком далеко друг от друга, так что взаимодействия не происходит, или слишком близко, а это их убивает. Таким образом, совмещение предметов в здании во многом связано с... Окей, вы знаете, что я имею в виду! Ну, иначе я могу говорить об этом еще полчаса. Примеров у меня хватает. Я записал в своих заметках «Палладио», потому что именно в его произведениях я вновь и вновь вижу эту энергию атмосферы. Я всё равно о нем упомяну, потому что мне кажется, что как архитектор, как великий зодчий Палладио обладал необыкновенным чувством присутствия и веса материалов, а это то самое, о чём я сейчас попытался сказать.

Третье: **ЗВУК ПРОСТРАНСТВА**. Послушайте! Интерьеры подобны большим инструментам, которые улавливают, усиливают и передают звук. Это связано с особенностями формы того или иного

помещения, с поверхностью материалов и с тем, как эти материалы используются. Например, возьмем прекрасную ель, вроде той, из которой делают скрипки, и покроем ею древесину или бетонную плиту. Заметна ли будет разница в звуке? Конечно! Но, к сожалению, многие люди не думают о звуке, который издает комната. Есть звуки, которые для нас ассоциируются с определенными комнатами. Лично я сразу вспоминаю, как в детстве из кухни доносился шум, когда мама готовила. Мне было от него так радостно. Когда я заходил в прихожую, то сразу мог понять, дома ли мама, потому что слышал, как она гремит кастрюлями и сковородками. Но есть и звуки большого зала, железнодорожного вокзала, звуки города и так далее. Однако давайте сделаем еще один шаг — пусть и почти мистический — и представим, что мы убрали из здания любые внешние звуки, так что не осталось ничего, что могло бы коснуться чего-либо еще. Возникает вопрос, будут ли всё еще в этом здании звуки? Попробуйте сами. Я думаю, каждое здание испускает своего рода тон. Есть звуки, вызываемые не трением. Я понятия не имею, что они такое. Может быть, ветер. Но по-настоящему почувствовать, что есть нечто еще, можно только оказавшись в звукоизолированном пространстве. Это прекрасно. Мне нравится работать над зданием и представлять его в такой тишине. Иными словами, пытаться делать мои здания местами тишины. Это довольно трудно в наше время, ведь мир стал таким шумным. Ну, может быть, не прямо здесь, где мы собрались, но я знаю гораздо более шумные места. Часто приходится прилагать большие усилия, чтобы создать тихую комнату и представить звук, который будут в безмолвии издавать ее пропорции и материалы. Я понимаю, что мои слова могут напоминать какую-то проповедь, но, может быть, всё гораздо проще и прагматичнее? Как на самом деле звучит пространство, когда мы через него проходим, когда говорим там друг с другом? Что, если я хочу сидеть в гостиной воскресным днем,



говорить с тремя друзьями, читать? В заметках у меня записано: «закрывается дверь». Есть здания с чудесными звуками, которые говорят мне, что я могу чувствовать себя как дома, что я не одинок. Наверное, я просто не могу избавиться от тех воспоминаний о моей матери, да и не хочу.

Четвертое. **ТЕМПЕРАТУРА ПРОСТРАНСТВА.** Я всё еще пытаюсь назвать то, что заботит меня при создании атмосферы. Например, температура. Мне кажется, что у каждого здания есть особенная температура. Сейчас объясню, что я имею в виду, хотя это у меня не очень-то получается, даже когда тема меня очень интересует. Самые прекрасные вещи обычно становятся сюрпризом. Мы использовали много древесины, много деревянных перекрытий, когда строили швейцарский павильон для Ганноверской всемирной ярмарки (Expo 2000). В итоге, когда погода стояла жаркая, сам павильон был прохладным, как лес, а когда холодало, то в павильоне было теплее, чем снаружи, хотя он и не был замкнутым. Широко известно, что материалы, так сказать, извлекают тепло из наших тел. Например, сталь холодная и тянет температуру вниз, и так далее. Но, когда я думаю о собственной работе, мне также приходит на ум слово «темперировать». Нечто вроде настройки фортепиано — поиск верного настроения, как для инструмента, так и для атмосферы. В этом смысле можно предположить, что температура бывает не только физической, но и психологической. То, что я вижу, что я чувствую, к чему я прикасаюсь, в том числе и ногами.

Пятое. У меня пять пунктов, и вот я добрался до пятого. Надеюсь, вы еще не заскучили. **ПРЕДМЕТЫ ОКРУЖЕНИЯ.** Всякий раз, когда я захожу в помещение, где живут люди — мои друзья, коллеги, или совсем незнакомые — меня впечатляют вещи, которыми они окружают себя дома или на работе. Причем иногда, как вы наверняка замечали, вещи расположены очень заботливо,

с любовью. Становится понятно, что у хозяев с ними глубокие отношения. Например, пару месяцев назад я был в Кёльне, молодой Петер Бём водил меня по городу и показал мне дома Хайнца Биннефельда. И я впервые смог увидеть одним глазком интерьеры двух спроектированных им домов. Это была суббота, девять утра. Я был очень сильно впечатлен. Эти дома полны красивых деталей, можно даже сказать, переполнены! И в этом всё чувствуется присутствие Биннефельда. И еще там были люди. Один из них — учитель, другой — судья, и они были одеты и выглядели как раз так, как должны выглядеть немецкие бюргеры в субботу поутру. Я рассматривал все эти выставленные напоказ прекрасные вещи — книги, инструменты, клавикорд, скрипки. О, какие книги! Короче говоря, всё это было очень выразительно и сильно меня впечатлило. И я задумался, не было ли настоящей задачей архитектора создание вместительности для этих предметов. Позвольте мне поделиться небольшой историей. Несколько месяцев назад я говорил о подобных вещах со студентами, среди которых была одна киприотская ассистентка (а как непросто бывает расти на Кипре!), чудесный архитектор. Однажды она спроектировала для меня небольшой кофейный столик и очень хотела оставить его себе. И вот после той лекции, где я несколько подробнее, чем сейчас, говорил об окружающих нас предметах, она сказала: «Я совершенно не согласна. Все эти вещи — всего лишь груз. Я ношу свой мир в рюкзаке. Я хочу всегда быть в пути. А весь этот хлам — такая обуза... Знаете ли, не каждому хочется таскать за собой всё это буржуазное множество вещей». Я посмотрел на нее и спросил: «А как же тот столик?» Она ничего не ответила. Пожалуй, это подтверждает нечто, что мы и так знаем о самих себе. Возможно, мои примеры немного ностальгические. Но я думаю, что то же самое справедливо и когда я строю бар или дискотеку, то есть что-то «крутое», или Дом Литературы — нужен такой дизайн, при котором они не будут выглядеть слишком



праздными, слишком милыми. Когда я думаю о том, как предметы, не имеющие ко мне как к архитектору никакого отношения, займут свои места в здании, я начинаю лучше понимать будущее моего здания, то будущее, которое случится уже без меня. Для меня это очень полезно. Мне очень помогает, когда я представляю себе, как люди будут пользоваться теми комнатами, которые я проектирую. По-английски это, пожалуй, можно описать как «a sense of home», «чувство дома». Понятия не имею, как это можно назвать по-немецки — мы ведь больше не можем использовать слово «Heimat», не так ли²? В записной книжке у меня стоит пометка, что стоит поискать об этом у Ницше: «Странник и его тени», раздел 280, где идет речь о внешнем виде и качестве товаров. Также его «Посмертные афоризмы» (1880/81): «...особенно его (объекта) телесное существование, его существование как субстанции...» Мне также нравится «Система вещей» (1968) Бодрийяра на эту тему.

Есть еще одна вещь, которая не дает мне покоя — это захватывающая сторона моей работы, которой я посвящаю шестой пункт под названием **МЕЖДУ СПОКОЙСТИЕМ И СОБЛАЗНОМ**. Он касается того, как архитектура задевает движение. Всегда говорится, что архитектура — это пространственное искусство. Но она также и временное искусство. Наш опыт контакта с нею не ограничивается одной-единственной секундой. Здесь я полностью согласен с Вольфгангом Римом: и музыка, и архитектура — это виды искусства, протяженные во времени. А это значит, что нужно думать о том, как люди движутся в здании, и здесь в моей работе есть две крайности. Приведу пример термальных ванн, которые мы однажды

построили. Для нас было очень важно передать посетителям чувство свободы движения, создать среду, в которой можно гулять, прохаживаться. Нам нужно было настроение, которое бы соблазняло людей, а не направляло их. Например, больничные коридоры людей направляют, и только. Но есть и более деликатное искусство свободной прогулки, и оно вполне доступно архитекторам. Я говорю о чём-то близком к умению обустраивать сцену и режиссировать спектакль. Строя те бани, мы пытались найти способ так объединить разные части здания, чтобы между ними возникла своего рода привязанность. Это то, к чему мы стремились. Не знаю, справились ли мы, но мне кажется, что вышло неплохо. Получились пространства, куда вы попадаете и чувствуете, что можете здесь остаться, что не просто проходите мимо. Стоишь, никуда не спешишь, а потом что-то манит завернуть за угол — может быть, это потому что так падает свет — и вот уже ты начинаешь прогуливаться. Мне это доставляет большое удовольствие — чувство, что не тебя направляют, а ты сам можешь бродить где хочешь, фланировать, так сказать. Своего рода путешествие, полное открытий. В то же время на мне как архитекторе лежит задача, чтобы это пространство не воспринималось как лабиринт, если я сам этого не хочу. Поэтому я всё же немного ориентирую посетителей — это исключения, подтверждающие правило. Направить, поманить, отпустить, предоставить свободу. В некоторых практических ситуациях разумнее создать успокаивающий эффект вместо того, чтобы посетители бегали в поисках нужной двери. Когда ничто тебя никуда не гонит, и ты можешь просто быть на месте. Например, такими должны быть университетские аудитории, гостиные или кинотеатры. Конечно, здесь можно многому поучиться как раз у кино. Операторы и режиссеры именно так собирают кадры. Я пытаюсь делать то же самое в своих зданиях, мне такое нравится. Это должно нравиться и зрителям, а самое главное, соответствовать

²

«Heimat» по-немецки «родина». Вероятно, Цумтор имеет в виду, что это слово имеет националистические коннотации, которые в послевоенном немецком языке оказались дискредитированы.

Примечание переводчика



цели здания. Направление, подготовка, стимул, приятный сюрприз, отдых — и я должен добавить, что всё это не должно быть похоже на лекцию. Всё должно восприниматься естественно.

Седьмое. Еще кое-что особенное, что восхищает меня в архитектуре: **НАПРЯЖЕНИЕ МЕЖДУ ИНТЕРЬЕРОМ И ЭКСТЕРЬЕРОМ**. То, как архитекторы берут небольшой кусочек земного шара и сооружают на нем маленькую коробочку — это нечто фантастическое. И вот у нас уже есть как интерьер, так и экстерьер. Можно быть и внутри, и снаружи. Чудесно! А это значит — еще чудеснее! — что появляются пороги, проходы, лазы, люки, едва ощутимые перемещения между внешним и внутренним. Удивительное чувство места, невероятное ощущение концентрации, когда мы внезапно понимаем, что мы окружены, что нечто нас охватывает, собирает, содержит в себе — поодиночке и группами. Индивидуальная и публичная арена, место проявления личного и общественного. Архитектура понимает это и использует это. У меня есть замок. Я в нем живу, и его фасад я представляю внешнему миру. Фасад говорит: я есть, я могу, я хочу — иными словами, выражает все пожелания владельца. Но также фасад говорит: я не собираюсь вам всё показывать. Конечно, внутри много интересного, но вы ступайте по своим делам. Так устроены и замки, и городские квартиры. Мы используем сигналы. Мы наблюдаем. Не знаю, разделяете ли вы со мной ту же страсть. Это не вуайеризм. Наоборот, это имеет прямое отношение к атмосфере. Вспомните фильм Хичкока «Окно во двор». Наблюдение со стороны за жизнью за окном. Классика. В комнате горит свет, герой видит в окне женщину в красном платье и понятия не имеет, что та собирается делать. Но потом он вдруг что-то замечает! Или обратный случай: картина Эдварда Хоппера «Утреннее солнце», где женщина сидит в комнате и смотрит из окна на город. Я горжусь тем, что архитекторы способны добиться того же эффекта.

Всякий раз, когда я проектирую здание, я думаю о нем именно так: что я хочу увидеть внутри — я сам или любой другой человек, который будет позже им пользоваться? И что я хочу, чтобы другие люди видели во мне? Какое я сделаю публичное заявление? Любое здание всегда сообщает нечто улице или площади. Оно может сказать площади: «Я очень радо здесь стоять». Или оно может сказать: «Я здесь самое красивое здание, а вы все уродливые. Я дива». Здания могут такое говорить.

Итак, следующий пункт будет о том, чем я всегда интересовался, но понял это только недавно, открыв для себя эту проблему. Я еще не слишком много об этом знаю — вы это скоро заметите — но всё же я хочу это обсудить. Я еще буду об этом размышлять. Назову эту тему **УРОВНИ ИНТИМНОСТИ**. Речь идет о близости и расстоянии. В классической архитектуре это называли бы «масштабом». Но это звучит слишком академично, а я имею в виду нечто более телесное. Это связано с разными аспектами — размеры, измерения, масштабы, масса здания по сравнению с моей массой. Тот факт, что здание больше меня, гораздо больше. В то же время в здании многие вещи меньше меня: задвижки, защелки, соединительные детали. Может быть, вы знаете такие высокие узкие двери, проходя через которые, каждый выглядит великолепно? А есть и довольно скучные двери, широкие, несколько бесформенные. Или огромные устрашающие порталы, в которых люди выглядят красиво или гордо. Я говорю о размере, массе, весе вещей. Широкие и узкие двери. Толстые и тонкие стены. Вы понимаете, о какого рода зданиях я говорю? Меня такое восхищает. Я всегда пытаюсь создавать здания, где интерьер, внутренняя форма не во всем совпадали бы с внешней формой. Иными словами, не такие, где мы просто проводим на чертеже линии и говорим, что теперь это стены толщиной в 20 см, и что эти линии теперь всё делят на «внутри» и «снаружи», но такие, где интерьер воспринимается как спрятанная



незаметная масса. Это как пустое пространство церковной колокольни и то чувство, когда карабкаешься на ее вершину. Вот лишь один из тысяч возможных примеров, связанных с весом и размером, с объектами моего размера или меньше. То, что больше меня, может меня пугать — государственные конторы, банки XIX века, колонны, всё такое. Но есть и Вилла Ротонда работы Палладио, о которой мы вчера вспоминали. Она огромна, монументальна, но когда оказываешься внутри, то совсем нет тревожности. Наоборот, возникает то чувство, которое по-старомодному называется «возвышенным». Вместо того, чтобы утрачивать меня, такое окружение каким-то образом помогает мне почувствовать себя крупнее, начать дышать свободнее — я не знаю, как такое описать, но я уверен, что вы меня понимаете. Можно встретить обе крайности. Таким образом, нельзя просто сказать: «Чем больше, тем хуже, не хватает человеческого масштаба». Подобное можно услышать от новичков, но и профессиональные архитекторы иногда такое говорят. По их мнению, «человеческий масштаб» должен более-менее совпадать с нашими размерами. Но не всё так просто. Далее, еще один момент связан с расстоянием и близостью. Расстояние от меня, расстояние между мной и зданием — мне нравится идея сделать что-то лично для себя, для меня, для одного человека. Я сам по себе и я в группе — это две совершенно разные истории. Помните ту фотографию студенческого кафе, о которой я говорил раньше? А теперь давайте посмотрим на это чудесное строение Ле Корбюзье. Я был бы горд, если бы мне удалось создать такое. Итак, есть я сам по себе, есть я в группе, и есть я в большой толпе. Например, на футбольном стадионе или во дворце. Мне кажется, что об этих вещах стоит думать. Я думаю, у меня хорошо получается обо всём этом думать. Единственное, с чем у меня большие проблемы — что мне действительно хотелось бы уметь, но не получается — это небоскребы. У меня в голове попросту не помещается

мысль о том, что я и еще целое множество народу, скажем, 5000 человек, все вместе находимся в одном и том же небоскребе. Как спроектировать эту высоту, чтобы всем нам в ней было комфортно находиться? Глядя на небоскребы, я обычно думаю об их внешней форме и о том, как они говорят с городом, хорошо или плохо. С другой стороны, мое воображение вполне способно охватить такую вещь, как спортивный стадион на 50000 человек. Работа над такой чашей может стать замечательным опытом. Вчера мы говорили о театре Олимпико в Виченце и о нашем друге Гёте, который увидел всё это гораздо раньше нас. Он действительно умел замечать вещи, у него была чудесная способность по-настоящему смотреть. Хорошо, вот что я имел в виду под уровнями интимности, которые для меня до сих пор так важны.

Последний раздел. Когда несколько месяцев назад я всё это записывал, сидя в своей гостиной, я спросил себя: чего не хватает? Всё ли я перечислил? Есть ли еще что-нибудь? И вот что мне пришло в голову. Всё очень просто. **ВЕЩИ И СВЕТ**. Я несколько минут разглядывал вещи, которые окружали меня в той самой гостиной. Смотрел на свет. И он выглядел прекрасно! Я уверен, что вы тоже такое переживали. То, где и как падает свет. То, как появляются тени. Разница между матовыми и блестящими поверхностями, их глубина. Позже я снова это заметил, когда американский художник Уолтер де Мария показал мне проект, который он выполнил для Японии. Это большое пространство — в два или три раза больше этого амбара — открытое спереди и полностью затемненное в глубине. Внутри он поставил две огромные сферы из цельного камня. В глубине находятся деревянные решетки, покрытые листовым золотом. И это золото — факт известный, но я был очень тронут, когда увидел это — это золото отсвечивало из глубины того помещения, из темноты. Получается, золото способно улавливать даже малейшие лучи света и отражать их в темноте.

Вот пример того, как работает свет. У меня есть еще две мысли по этому поводу, к которым я всегда возвращаюсь. Конечно, никто не станет сначала достраивать здание, а только потом уже вызывать электриков и думать, где поставить лампы и как всё это освещать. Нет, об этом нужно думать с самого начала. Первый из моих любимых подходов такой: представить всё здание как массу сплошной тьмы, а потом начать копать ее светом, как будто свет — еще одна масса, которая просачивается вовнутрь. Второй подход очень логичен, безо всякой мистики, все так поступают. Он заключается в том, чтобы систематически перебрать все осветительные материалы и поверхности, глядя на то, как они отражают свет. Иными словами, выбрать материалы, зная об их отражениях, и всё собрать воедино, исходя из этих знаний. За последние пару дней мне стало очень грустно, когда я увидел, как мало домов в этой невероятно красивой и естественной части страны используют возможности света. Дома выглядят так блекло — я не знаю, почему. Может быть, дело в краске, которой покрыты стены? Как бы то ни было, это убивает дома. Но примерно в каждом десятом доме есть какой-нибудь старый уголок, где вдруг то и дело что-то засияет, где снова светится жизнь. Но так здорово, когда можно самим выбирать и компоновать материалы, ткани, в том числе одежду, ведь они так хорошо выглядят на свету. Говоря о естественном и искусственном освещении, я должен признать, что дневной свет меня так волнует, что я чувствую в нем почти духовное качество. Когда утром восходит солнце — а это такое чудо, абсолютная ежедневная фантастика — и всё освещает, оно кажется чем-то из иного мира. Я не понимаю свет. Он дает мне почувствовать, что есть нечто за пределами меня самого, за пределами всякого понимания. И я очень рад, очень благодарен, что такие вещи существуют. И здесь я тоже переживаю это чувство. Я скоро снова его переживу, когда выйду на улицу. Для архитектора этот живой свет в тысячу раз лучше искусственного освещения. Теперь я, собственно, подошел к концу того, что хотел сказать.

Но я задаюсь вопросом: действительно ли это всё? И я должен признать, что мне нужно добавить три коротких приложения. Девять пунктов, которые я проговорил, можно описать как способы подхода к моей работе или то, как моя мастерская к ней подходит. В чём-то они могут быть индивидуальны, но, пожалуй, у них есть и объективная сторона. Однако то, о чём я буду говорить сейчас — в большей степени мой личный опыт. Не думаю, что он может быть обобщен так же, как многое из сказанного ранее. Но если я говорю о своей собственной работе, то я должен сказать и о том, что действительно волнует меня. И поэтому вот еще три приложения.

Первое переводит всё на иной, трансцендентальный уровень. **АРХИТЕКТУРА КАК ОКРУЖЕНИЕ.** Мне очень близка идея работы над зданиями или целыми комплексами, пусть и небольшими, которые становятся частью своего окружения. Это похоже на то, о чём писатель Петер Хандке говорит в своей книге «Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen» («Но я живу лишь в промежутках»), где он описывает окружающую среду и сам процесс физического окружения. Я, в свою очередь, думаю о человеческом окружении, моем собственном и других людей, и о том, как здание становится частью жизни людей, местом, где растут дети. И, может быть, лет через двадцать пять кто-то из них вспомнит это здание, вспомнит угол, улицу, площадь — совсем не думая при этом об архитекторе, но в том-то и дело. Речь о самой мысли, что эти места всё еще на месте. Я вспоминаю множество подобных зданий, построенных вовсе не мной, которые тронули меня, впечатлили меня, дали мне отдохнуть или еще как-то помогли мне. Мне гораздо приятнее работать, когда я представляю, как кто-то будет вспоминать мое здание спустя 25 лет. Может быть, потому что там он впервые поцеловался с девушкой, или что-то в таком роде. Если говорить шире, то для меня это качество гораздо важнее, чем мысль о том, будет ли мое здание всё еще упомянуто в справочниках по архитектуре спустя 35 лет. Это совершенно другой уровень, и он мне в проектировании не помогает. Это первый трансцендентальный уровень моей работы: попытка осмыслить архитектуру как человеческое окружение. Думаю, лучше сразу признать, что это как-то связано с любовью. Я люблю архитектуру. Я люблю окружающие меня здания, и, пожалуй, я люблю, когда другие люди их тоже любят. Должен признать, что я был бы очень рад создавать вещи, которые любят другие люди.

Второе приложение. Назову его **СОГЛАСОВАННОСТЬ.** Это тоже, скорее, чувство. Конечно, у архитекторов всегда есть много разных идей по поводу того, как им лучше работать, но это всё касается другого, профессионального уровня, о котором я сейчас не говорю. Это всё просто ежедневные дела мастерской, которые можно обсуждать или в самой мастерской, или на университетском семинаре. Это, скорее, академические проблемы. А я имею в виду, что в тех тысячах случаев, когда архитектору нужно принять верное решение, я был бы вполне доволен, если все эти вопросы разрешатся уже при использовании здания. Иными словами, для меня наилучший комплимент — это не когда на мое здание смотрят и говорят: «О да, я вижу, вы постарались соорудить такую интересную форму!», но когда блюдо судят по вкусу, так сказать. Это высочайшая похвала. И я в этом не одинок — многие другие архитекторы думают точно так же. На самом деле,



это древняя традиция в искусстве и в литературе. Мне кажется, в данном случае уместно говорить о том, что вещи состоялись, нашли сами себя, стали тем, чем им было предназначено стать. В конце концов, архитектура предполагает практическое использование. В этом смысле она не является «свободным искусством». Я думаю, что своего высшего качества архитектура достигает как раз как искусство прикладное. Она наиболее прекрасна, когда в ней всё состоялось, всё согласовано. Это значит, что всё связано со всем остальным, и нельзя убрать ни один элемент без нарушения целого. Место, применение и форма. Форма отражает место, место просто есть, а применение отражает и то, и другое.

Но чего-то еще не хватает — и теперь это уже на самом деле последнее, хотя в некотором смысле эта тема уже прозвучала. До сих пор в моих девяти пунктах и двух приложениях мне удалось не затронуть вопрос о форме. Это вполне очевидно — это моя страсть, во многом помогающая мне в моей работе. Мы не занимаемся формой — мы прикладываем усилия ко всему остальному. К звуку, шуму, материалам, конструкции, анатомии, и так далее. На ранних стадиях речь идет о теле архитектуры, об анатомии — как логическим образом собрать всё воедино. Ко всему этому мы прилагаем усилия, не забывая иметь в виду место и применение. Обычно мы делаем чертеж или строим большую модель. И иногда уже на этой стадии видно, что всё выглядит как надо, всё согласовано. Но тогда я могу посмотреть и сказать: конечно, всё согласовано, вот только не красиво. Так что, в конечном счете, нужно всё-таки посмотреть повнимательнее. Если всё получается хорошо, то вещи обычно принимают форму, которая меня удивляет. И тогда после завершения работы я смотрю со стороны, и ко мне приходит мысль, что я никогда бы не подумал, как всё выйдет, когда начинал. Так происходит лишь изредка, даже спустя все эти годы. Меня такое

очень радует, я такими случаями горжусь. Но если в конечном итоге проект не выглядит красиво — я специально говорю просто «красиво», для желающих есть книги по эстетике — если форма меня не трогает, тогда я возвращаюсь к началу и всё делаю заново. Так что, пожалуй, название последнего раздела, моя последняя цель — это **КРАСИВАЯ ФОРМА**. Ее можно найти на иконе, в каком-нибудь натюрморте — и то, и другое помогает мне увидеть, как нечто обретает форму — но также и в садовом инструменте, и в книге, и в музыкальном произведении.

Спасибо за внимание.

По изданию: Atmospheres : architectural environments, surrounding objects / Peter Zumthor. — Basel ; Boston ; Berlin : Birkhäuser, 2006



XI



КАТАРТИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА

ДМИТРИЙ ЛЫСЫЙ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЛЫСЫЙ — АРХИТЕКТОР,
МАГИСТР АРХИТЕКТУРЫ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА МИЛАНА



Пространство — это не просто физическая реальность, в которой мы существуем. Оно также является продуктом нашего сознания, результатом сложного взаимодействия между нашими органами чувств, мышлением и культурой.

Иммануил Кант в своей работе «Критика чистого разума» утверждал, что пространство и время являются априорными формами чувственного созерцания. Подразумевая, что наше сознание изначально организовано таким образом, чтобы воспринимать мир в терминах **ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ**. Без этих категорий невозможно было бы никакое восприятие внешнего мира.

«Пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних созерцаний» — Иммануил Кант, «Критика чистого разума»

В свою очередь Эдмунд Гуссерль, основатель феноменологии, в рамках изучения взаимодействия сознания с окружающим миром утверждал, что восприятие пространства не сводится к пассивному получению информации, а является активным процессом, в котором **СУБЪЕКТ И ОБЪЕКТ ВЗАИМНО ОПРЕДЕЛЯЮТ ДРУГ ДРУГА**. Тем самым выдвигая утверждение, что пространство не является объективной данностью, а конструируется нашим сознанием.

«Всякое восприятие предполагает конституирование предмета в качестве единого, непрерывного потока переживаний» — Эдмунд Гуссерль, «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии»

Можно утверждать, что пространство является категорией сознания, что означает, что наше восприятие пространства не является пассивным отражением внешней реальности, а активным процессом интерпретации и смысловой трактовки поступающей информации.

«Грандиозные труды Башиляра, описания феноменологов научили нас, что мы живем не в гомогенном и пустом пространстве, но, напротив, в пространстве, заряженном качествами, в пространстве, которое, возможно, неотступно преследуют призраки; пространство нашей изначальной перцепции, пространство наших грез, пространство наших страстей — все они сохраняют в себе качества, похожие, внутренне им присущие; это пространство легкое, эфирное, прозрачное, или же это пространство темное, каменистое, загроможденное; это пространство верха, пространство вершин, или же, наоборот, пространство низа, пространство грязи; это пространство, которое может течь подобно воде в реках, это пространство, которое может быть обездвиженным, застывшим, словно камень или кристалл» — Мишель Фуко. «Другие пространства»

Так начинается статья о иных пространствах Мишель Фуко, развивая широкую тему пространств, не поддающихся «формальной» классификации в категориях физических характеристик, функционального или социального значения.

Рассматривая пространство через призму сознания, нельзя отделить его от переживаний индивида, находящегося в активном взаимодействии с ним, ассоциирующего себя с пространством пребывания и **ФАКТОМ НЕВОЗМОЖНОСТИ ПОКИНУТЬ ДАННОЕ ОТНОШЕНИЕ.**

Этим объясняются происходящие приступы клаустрофобии у большого числа пациентов аппарата МРТ, зачастую срывающие процесс исследования. Примечательно, что для преодоления чувства дефицита пространства зачастую достаточно представить себе иное, более располагающее и свободное пространство, тем самым не отменяя пространство в сознании как таковое, а, по сути, проведя его подмену.

Действительно, невозможность игнорирования влияния пространственных характеристик на сознание человека открывает перспективы для исследования различных категорий пространств, объединенных общими свойствами и воздействием на личность. Такие пространства можно рассматривать как результат совокупности всех взаимодействий и отношений, существующих в среде.

Для того, чтобы подойти к пониманию феномена такого рода пространств, к рассмотрению предлагается мысленный эксперимент, который для начала рассматривает влияние более простого по отношению к пространству непосредственно абстрактного объекта. На примере этого объекта можно проследить механизм взаимодействия сознания и абстрактной формы.

Предлагается провести мысленный эксперимент, предполагающий перемещение в условия жизни человека первобытного общества.

Читатель оказывается в неизведанных землях Северной Европы в условиях отсутствия признаков цивилизации, сопровождающейся развитой инфраструктурой и прочими результатами разделения и организации труда, где, по сути, находясь в рамках «природного принципа», сталкивается с объектом, который современными исследователями может классифицироваться как **МЕГАЛИТ**. В рамках эксперимента необходимо учитывать, что человек первобытного общества не обладает современными научными знаниями и классификациями, такими как понятие «мегалит». Поэтому восприятие объекта будет основано исключительно на непосредственном опыте и интуиции. (рис. 1) Находясь перед мегалитом, человек первобытного общества замечает совокупность свойств объекта, таких как его масса и приложенные к его созданию усилия, которые превосходят его индивидуальные способности. Это вызывает ощущение, что объект был создан некоей личностью, хотя категория личности в данном контексте остается абстрактной и парадоксальной. Человек осознаёт, что рукотворный и абстрактный (на контрасте с окружением) мегалит был размещен в пространстве природного порядка, что **ВОСПРИНИМАЕТСЯ КАК ПАРАДОКС.**

На поверхности мегалита могут быть обнаружены следы коллективного труда, возможно, технические инструменты, использованные для его создания. Эти факторы усиливают ассоциацию с человеческой деятельностью, позволяя человеку идентифицировать себя с объектом, перенося свое восприятие на него. Это приводит к эффекту, который Мишель Фуко назвал «отзеркаливанием»: восприятие переносится на объект и возвращается обратно как некий контекстуальный смысл. Данное «возвращение» расширяет понимание индивидом «потенциала действительности», тем самым закрепляя для сознания индивида потенциальную возможность только что увиденного феномена в реальности.

рис. 1





рис. 2

Можно предположить, что на данный эффект и рассчитывали создатели данного монументального объекта.

В данном контексте, будет интересным рассмотреть схожую по смыслу сцену из культового фильма Стэнли Кубрика «Космическая Одиссея 2000», где мегалит преподносится в качестве элемента, запускающего процесс перехода от животного состояния к человеческому сознанию.

В начале фильма показана сцена, в которой группа первобытных приматов взаимодействует с внезапно появившимся мегалитом, также, очевидно, направленным на землю в рамках некоего замысла (рис. 2). Один из приматов проявляет особый интерес к объекту, вступая с ним в активное взаимодействие — изучая его визуально и тактильно. В результате этого взаимодействия примат попадает в состояние некоего перехода к новому типу сознания — находясь под воздействием осознания новых, абстрактных форм. Данный момент знаменует монументальным кадром, превозносящим момент зарождения сознания у примата — до по-настоящему вселенского масштаба, тем самым демонстрируя его значение (рис. 3).

Результатом описанной сцены становится последовательность кадров, в которых примат находит кость и начинает использовать ее как орудие труда, тем самым расширяя свои природные возможности. Он учится манипулировать этим предметом, изменяя окружающую материю, разрушая ее и, в конечном итоге, используя кость для охоты и убийства. Затем кость подбрасывается приматом в воздух, трансформируясь в космический корабль.

Мегалит в «Космической Одиссее 2000» служит катализатором интеллектуального роста,

рис. 3



стимулирующим переход от инстинктивного поведения к сознательной деятельности. Появление мегалита в данном произведении символизирует вмешательство извне, которое активизирует эволюционную динамику.

Оба описанных примера демонстрируют, что на этапе восприятия приматом или человеком мегалита происходит перелом сознания, сопровождающийся процессом, который можно охарактеризовать **КАК КРИЗИС**.

Состояние кризиса связано с разрушением старой парадигмы мышления и открытием новой реальности, в которой человек осознаёт свои возможности иначе. Этот перелом является ключевым моментом в процессе трансформации сознания, приводящим к изменению отношения к миру и самому себе.

В этом контексте будет полезным обратиться к трактовке понятия «кризис», освобожденной от негативной коннотации.

Происходящее от др.-греч. *κρίσις* (суд, приговор, решение; поворотный пункт), наиболее подходящее под данный контекст объяснение понятия «кризис» можно обнаружить в «Словаре русского языка XVIII века» под ред. Ю. Сорокина, впервые описавшего, что значило слово «кризис» на русском языке более 250 лет назад.

В словаре Сорокина отмечается, что слово «кризис» встречается в русских текстах 1756 г. (1731 г. — кризес, 1728 г. — криза). У слова выделено два значения: «1. Дипл. Тяжелое положение, состояние, требующее решительного поворота, перелома», «2. Мед. Кризес. У докторов значит внезапную перемену болезни». Кроме того, указано, что распространенным является следующее употребление: «*Бывают в жизни его <человека> периоды, во время которых выступает он из обыкновенного положения. Сии периоды можно точно назвать кризисами нашей жизни*».

Тем самым первые упоминания в русском языке дают нейтральную, но психологическую и личностную трактовку данному понятию.

Другими словами, это переходное состояние, в рамках которого происходит вольная или невольная трансформация, вызванная невозможностью продолжения деятельности в рамках уже сложившейся логики, и/или невозможности возвращения в предшествующее стабильное состояние.

Кризис, безусловно, является катализатором процесса трансформации с целью адаптации к новому состоянию, условиям, или стимулом к росту. Важно отметить, что само «отзеркаливание», сопровождающееся эффектом «возвращения смысла», трансцендирует человека. Оно разрушает предыдущие ограничения и переводит его в новое состояние, в рамках которого он преодолевает свою ограниченность и вступает в новую фазу становления. В то же время проблематика

трансцендентальности представляет собой одну из наиболее сложных и многогранных областей философского знания.

Иммануил Кант предложил свое видение трансцендентальности, связанное с границами возможного опыта. В философии Иммануила Канта трансценденция рассматривается как установка, которая ограничивает и отождествляет наблюдаемые вещи с феноменами сознания.

В своем монументальном труде «Критика чистого разума» он утверждал, что *«основоположения, применение которых вполне удерживается в границах возможного опыта, мы будем называть имманентными, а те основоположения, которые должны переходить за эти границы, мы будем называть трансцендентными»*. Таким образом, согласно Канту, трансцендентальными являются те основоположения, которые выходят за пределы эмпирического опыта и стремятся к постижению того, что лежит за пределами чувственно воспринимаемого мира.

Николай Гартман, развивая идею трансцендентальности, обращался к проблеме дуализма познавательного акта. По его мнению, *«в познании всегда противостоят друг другу познанное и познаваемое. Противоположность между ними не может быть снята и имеет характер обоюдной изначальной разделенности или трансценденции»*. Это подводит нас к выводу о том, что сам акт познания выступает в роли механизма трансценденции.

Познавательное мышление, по Гартману, подразумевает противостояние между этими двумя сторонами: **СУБЪЕКТИВНЫМ**, связанным с сознанием, и **ОБЪЕКТИВНЫМ**, связанным с внешним миром. Дуализм заключается в том, что эти два аспекта всегда разделены и не могут быть сведены воедино. Именно в этом и заключается суть трансценденции: противоположность между субъективным и объективным носит характер изначальной разделенности, которую невозможно преодолеть. Трансценденция выступает как мост между субъективным и объективным, обеспечивая связь между ними. Через трансцендентальные процедуры сознание получает возможность оперировать с объективным миром, несмотря на принципиальную обособленность от него.

Мартин Хайдеггер рассматривал трансценденцию как переход от несобственного человеческого существования к полноценному существованию, экзистенции. Однако он подчеркивал, что этот переход не является выходом из трагической безвыходности самого человеческого существования. В самом широком смысле термин «трансценденция» можно рассматривать как выход за пределы базовых состояний сознания.

ПРОСТРАНСТВА КРИЗИСА

Развивая тему влияния восприятия пространства на человеческое сознание, нельзя избежать потребности в выявлении некоторых типов пространств, объединенных общими свойствами и являющихся парадоксальными по отношению к более системным и упорядоченным пространствам, находящимся в логике больших общих процессов.

Это обсуждение касается пространств, которые способны вывести человека из его текущего устойчивого состояния, погрузив его в кризис, вызванный восприятием парадоксальных явлений, что ведет к опыту трансценденции (выхода за пределы ограниченного «я»).

Для рассмотрения феномена предлагается ввести понятие для данных «иных» пространств: «Пространства кризиса».

Один из лучших примеров подобного «пространства кризиса» представлен в Писании, в части пребывания Иисуса Христа в пустыне:

11 И глас был с небес: Ты Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение.

12 Немедленно после того Дух ведет Его в пустыню.

13 И был Он там в пустыне сорок дней, искушаемый сатаной, и был со зверями; и Ангелы служили Ему.

(Мк. 1:11-13)

Данный эпизод прекрасно раскрыт в работе Ивана Крамского «Искушение Христа» (1872 год) (рис. 4). Картина также отражает психологические аспекты испытания, предстоящего Сыну Божьему. Иисус Христос представлен в момент внутренней борьбы, Он стоит перед выбором: поддаться искушениям или остаться верным Своей природе. Пустыня становится ареной для духовной битвы, где каждый шаг и каждое решение имеют огромное значение. Пространство на картине можно не только интерпретировать как категорию, которая помогает зрителю понять глубину внутреннего



рис. 4

кризиса, переживаемого им. Но оно же, вероятно, является самым подходящим по совокупности своих свойств для проявления внутреннего конфликта и его преодоления (рис. 5).

В дискурсе о «пространствах кризиса» нельзя избежать темы города и городской среды, так как город следует также рассматривать как совокупность пространственных систем, представляющих собой сложную матрицу, неизбежно включающую множество смысловых категорий.

Эти категории проявляются в общественном пространстве, насыщенном значениями, через которые можно проследить всю систему взаимоотношений внутри города. Подобно тому, как в клетке заложена структура организма, так и в городе можно обнаружить принципы организации всей городской среды даже в локальных проявлениях.

Город остается важной частью нашей жизни, и наша связь с ним глубоко укоренилась в нашем сознании. Мы ощущаем себя частью города, и он, в свою очередь, становится частью нас. Эта взаимосвязь была мастерски отражена в аниме «Призрак в доспехах» режиссера Мамору Осии, где главный герой, майор Кусанаги, буквально растворяется в структуре города благодаря своему голографическому костюму (рис. 6). Осии использует метафоры и образы, чтобы передать сложность и многогранность городских пространств и сетевых структур, делая это с помощью ярких визуальных решений и глубокого символизма.

Если мы сможем провести параллельный анализ пространства и кризисного состояния сознания, принимая во внимание, что мы являемся частью города как пространственной и смысловой системы, то можно предположить, что город можно идентифицировать и анализировать через призму изучения «кризисных пространств».

Ввиду того, что мы находимся в резонансе с городом, существуя в отношениях взаимного обмена с ним, мы фактически становимся его производящими элементами и потребителями одновременно. Мы создаем пространственную среду, параллельно внедряя ее в нашу модель восприятия города, и интегрируем ее в свое понимание реальности.

В свою очередь, городская среда, как любая сложная система, неизбежно воспроизводит кризисные пространства — как видимое воплощение парадоксальных противоречий, сопутствующих ее существованию.

Малым по своему масштабу, но наглядным примером может выступить арт-объект на Ивановской горке (рис. 7–8).

Пространство, о котором идет речь, можно рассматривать как парадоксальное по нескольким причинам. Прежде всего, оно находится в рамках определенной экономической парадигмы имущественных отношений города и экономики распределения пространств, которая диктует свои

►
рис. 5
Христос, ведомый
Духом в пустыню.
Уильям Хол, 1908 г.



рис. 6
▼



рис. 7-8
▼▼



правила формирования и воспроизводства среды. Экономика создает свою матрицу, определяющую характер и структуру общественных пространств. Однако иногда возникают разрывы в этой логике, когда система имущественных отношений дает сбой, и появляется нечто неожиданное, не поддающееся объяснению обывателем.

Эти разрывы создают ощущение диссонанса, противоречащего упорядоченному ритму ожиданий. Пространство начинает вызывать интерес и внимание, становясь объектом анализа и размышлений. Парадоксальность заключается в совокупности его культурных и экономических характеристик, которые вводят наблюдателя в состояние диссонанса, заставляя пересматривать устоявшиеся представления о порядке и закономерностях городского пространства.

Данный пример демонстрирует действие различных процессов, взаимодействие которых между собой формирует описанный «сбой», часто являющийся результатом отсутствия контроля.

Такие пространства — как «системные сбои» логики формирования городской среды.

Однако в рамках обсуждения «кризисных пространств» полезно проанализировать пример также пространства, возникшего вследствие разрушительного «внесистемного события», впоследствии оформленного и представленного в виде монумента, закрепив тем самым за всей территорией города статус «кризисного пространства». Речь о городе Гибеллина в Италии.

Обращение к памятнику разрушенного города Гибеллина в Италии помогает лучше понять масштабы и значение кризисных пространств. Землетрясение, уничтожившее город в 1968 году, вызвало столь сильное потрясение среди местного сообщества, что было решено создать монумент, символизирующий их переживания и дающий трактовку данному событию. Важно отметить тот факт, что хотя сам город был перенесен на 20 километров, памятник остался на прежнем месте, став материальным воплощением трагедии (рис. 9).

Строительство памятника затянулось на десятилетия, завершившись лишь в 2015 году.

рис. 9 ▼



▲ рис. 10

Этот долгий процесс подчеркивает **возможность создания** данного символического пространства, которое должно было адекватно выразить глубину утраты и перенесенных страданий. Монумент отразил трагедию, не допуская двойных толкований. Его топография отражает логику и сетку мертвых улиц, создавая впечатление надгробной плиты, накрывающей место погибшего города (рис. 10).

Можно мысленно поместить себя туда, ощутить масштаб, стоя непосредственно на месте событий. Руины, оставшиеся после катастрофы, служат своеобразным паттерном, сообщая нам глубокий смысл произошедшего. Чтобы полностью осознать этот смысл, необходимо выйти за пределы обыденного восприятия, трансцендентироваться.

Данный объект также демонстрирует высокую степень влияния на последующие поколения художников и архитекторов. Так, Петер Айзенман, создавший Мемориал жертвам Холокоста в Берлине, вероятно, черпал вдохновение из итальянского опыта.

В рамках темы «пространств кризиса» можно сказать, что подобные монументы помогают обществу справляться с утратой и сохранять память о трагедиях, способствуя процессу исцеления и обновления.

КАТАРТИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА

Способность пространства не только ввести человека в состояние кризиса сознания, но и стимулировать определенный выход через очищение и обновление благодаря сильным эмоциональным переживаниям, закономерно наводит на мысль о существовании «катартических пространств». Предложенный для классификации термин является производным от греческого понятия «катарсис» (*κάθαρσις*), обозначающего очищение и обновление через сильные эмоциональные переживания. Термин подчеркивает идею прохождения через кризисное состояние с последующим личностным ростом и обновлением.

Рассматривая некоторые минимальные аспекты и свойства данных пространств, я обратил

внимание на зону Сан-Кристофоро в Милане. Эта территория, окружающая одноименную станцию, долгое время находилась в запустении. Сам образ Сан-Кристофоро как семиотического символа привлек внимание, ведь, согласно легендам, этот святой преодолевает барьеры и преграды. В контексте Милана, где городская среда воплощает строгую и механистическую логику капитализма, этот символ приобретает особое значение. В самом Милане наблюдаются четко выраженные экономические и культурные механизмы воспроизводства пространства, которые тесно взаимосвязаны и отлажены до такой степени, что можно проследить геометрию одного пространственного элемента, например, санузла в квартире, и сделать выводы о системе всего городского квартала. Такая плотность и насыщенность среды порождают постоянное стремление к освобождению, что приводит к необходимости поиска новых подходов к компенсированию негативных аспектов городского пространства.

Первый проект «катартического пространства» нашел свое воплощение в рамках исследования городского пространства MIAW 2020 в Милане, где автору этих строк удалось изучить морфологию и в дальнейшем разработать проект под названием «Substituting the void» — «Замещающая пустоту» (рис. 11–14).

На территории станции Сан Кристофоро в Милане находится пустырь. Проект представляет собой план огораживания данной территории в рамках самой базовой архитектурной операции по Витторио Аурели — разделения пространства.

Преграда выступает в качестве необходимого препятствия, регламентирующего доступ на данную территорию. Проходящая рядом рукотворная река Навильи за счет периодического изменения уровня наполнения обеспечена доступом на данную территорию и становится катализатором перманентного изменения ландшафта, воплощая тем самым доминирующий естественный — природный принцип на данной территории.

Проект «Замещающая пустоту» — это попытка возвращения человека, определенного логикой и процессами города, к осознанию силы по-настоящему определяющих наше существование процессов природного порядка.

Отправной точкой данного проекта стал опыт, пережитый в горах в районе Лекко в рамках очередного одиночного выхода в горы по заранее заданному маршруту. В процессе движения произошел эпизод, расширивший границы личного опыта.

На горных хребтах снег формирует своего рода карниз в результате движения воздушных масс и осадков. Данный феномен смертельно опасен, так как скрыт от глаз для человека, находящегося на нем и занятого движением по хребту. В один из моментов в рамках прохождения маршрута наступило осознание факта нахождения на данном



▲▲
рис. 11–12

▼▼
рис. 13–14





▲ рис. 15

карнизе и последовало осторожное возвращение на исходную траекторию.

Данный эпизод, озаглавленный моментом опасности, ввел в состояние кризиса сознания, продемонстрировав не только место в отношении природа — личность, но и свойства среды, не подверженной никакой степени адаптации к пребыванию человека.

Данный пример действительно демонстрирует столкновение двух миров: природного, дикого и непредсказуемого, и человека — продукта урбанизированной, организованной и контролируемой среды. Природа может быть совершенно чуждой человеку, несмотря на всю нашу технологическую мощь и уверенность в себе. Это столкновение вызывает ощущение кризиса, когда привычные представления о мире начинают рушиться.

Проект «Substituting the void» стал первой попыткой импорта описанного личностного опыта в городскую среду (где всё упорядочено, экономически обусловлено, комфортно и обозначено как безопасное) — архитектурными средствами. Следующим проектом-рефлексией в масштабе города, предполагающим полное изменение привычных городских структур и взаимоотношений между различными элементами городского организма, являлся проект Escaping from Oikumena, разработанный в рамках курса в МАРХИ под кураторством руководителя кафедры среды Оскара Мамлеева (рис. 16–19).

Этот проект, будучи абсолютным экспериментом, был направлен на исследование психологии восприятия пространственных систем. Его предпосылкой стало стремление вырваться и покинуть городскую матрицу и переместиться в сферу абсолютной свободы. Проект также затрагивает тему возврата к кочевому образу жизни, который, по мнению св. Филарета (Дроздова), наиболее благоприятствует духовному развитию.

«Но поелику внутреннее расположение человека имеет влияние на свободное

избрание рода жизни, и, взаимно, избранный род жизни — на внутреннее состояние, то два различных рода жизни, избранных детьми Адама, рассматривать можно также в отношении к их личным качествам.

Земледелие привязывает к земле; жизнь пастушеская, по обычаю древних, есть жизнь кочевая и странническая и потому особенно любезная тем, которые признают себя странниками и пришельцами на земле»

(см. Евр. 11:9, 10, 13).

В таком контексте «Escaping from Oikumena» можно рассматривать как попытку формирования нового пространства, направленного на развитие духовного начала в человеке и освобождение от материальных привязанностей, а не на поддержание традиционных экономических или социальных связей.

Разделение городской среды при помощи формальных линейных преград приводит к кардинальному изменению системы отношений внутри данного пространства. Такое разделение нарушает привычные городские взаимодействия, такие как экономические обмены, культурные связи и другие аспекты жизни, характерные для города. Результатом становится разрыв этих связей, который приводит к тому, что городская среда теряет свою функциональность и начинает превращаться в нечто новое. Это новое пространство характеризуется естественным озеленением и появлением руин, что символизирует разрушение старых структур и начало новой фазы существования города.

Таким образом, этот эксперимент представляет собой попытку переосмысления традиционного понимания города и поиска новых форм взаимодействия между людьми и окружающей средой.

рис. 16

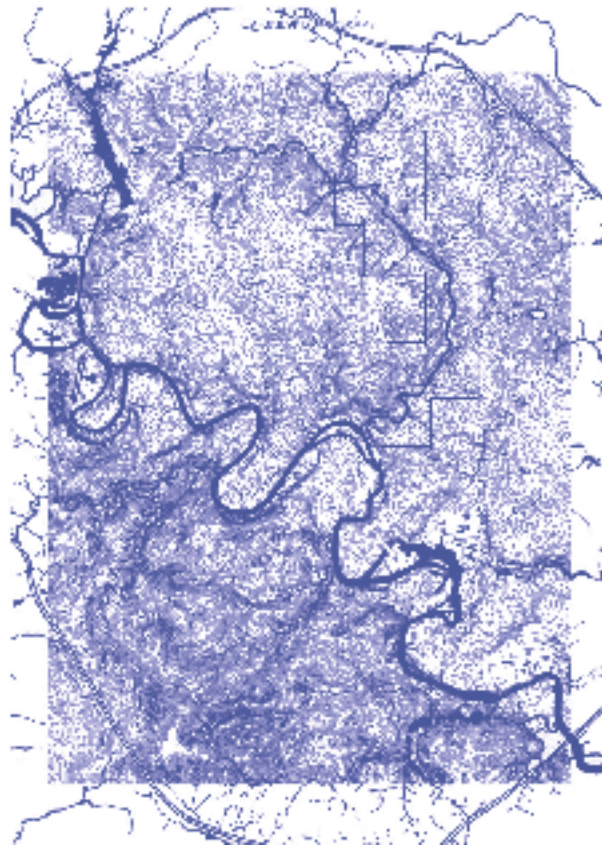




▲
рис. 17

▲
рис. 18

▼
рис. 19



▲
рис. 20



Логическим продолжением этой концепции является мысль о реализации данного проекта в реальности, с неизбежным смягчением его радикальности и необходимостью адаптации к существующей топографии Москвы.

В центре внимания оказались артерии, наиболее подходящие для внедрения предложенного решения и играющие ключевую роль в формировании городской среды, а именно — речная система Москвы и особенно река Яуза (рис. 20).

На протяжении истории города речная сеть была приведена в порядок и интегрирована в общую программу обводнения Москвы, преобразовав включенные реки (с учетом всех особенностей их естественного поведения, таких как динамика перемещения и изменения русла) в строго регламентированные каналы.

Река Яуза, протянувшаяся от центра Москвы к ее окраинам и пересекающая национальный парк «Лосиный остров», предоставляет отличную возможность для реализации концепции линейного пространства «пустыря». Этот природный объект дает шанс вернуть реке ее изначальный принцип — состояние динамического потока материи, обладающего силой трансформировать топографию, в том числе и города (рис. 21–23).



▲ рис. 21–22 ▼



Ограждение речной поймы создает пространство непрерывных изменений, воплощающее естественный природный принцип реки, который открывает человеку новые возможности для очищения и обновления.

Проект реконструкции реки Яузы в данном контексте можно интерпретировать как своего рода линейный парк. На этом примере видно, как природный принцип реализует себя в пространстве, а также некоторые возможные результаты подобной операции.

Невозможность изменять существующий порядок вещей на огороженной территории и отсутствие восстановления объектов приводят к альтернативному течению событийного времени и последующей десинхронизации с окружающей городской средой. Таким образом, расширяются границы понимания хронологического течения времени, и система отношений уже существующей среды подвергается критическому осмыслению.

Таким образом, формируется новое отношение между городом, природой и временем, где природа выступает не только как инструмент для решения санитарных проблем и благоустройства, но и воплощает свой естественный принцип свободы выбора направления течения, демонстрируя свой истинный потенциал определять данное отношение.

Все представленные проекты, основанные на радикальном разделении пространства и интеграции природных элементов в городскую среду, направлены на демонстрацию эффективности создания условий для психологического отклика среди жителей мегаполисов с потенциалом стать катализатором возможного состояния катарсиса.

ВЫВОД

В данном тексте особое внимание уделяется понятиям кризиса и катарсиса как необходимых этапов внутреннего преобразования и духовного становления личности. Мы рассмотрели, каким образом базовые операции разделения пространства могут изменить сложившиеся отношения в городской среде, открывая новые грани взаимодействий между человеком и окружающей его средой.

Пространственное разделение способно разрушать привычные стереотипы и шаблоны, позволяя людям увидеть свои внутренние ресурсы и возможности. Это, в свою очередь, ведет к внутреннему росту и обновлению, что является ключевым аспектом катартического процесса.

В статье также рассматриваются вопросы проектирования катартических пространств в условиях современного мегаполиса, представляющего собой протяженную среду с высокой степенью сложности существующих в нем отношений.

В ходе проведенного анализа мы выявили, что базовые операции разделения пространства способны существенно изменить устоявшиеся отношения в городской среде, открывая новые перспективы для взаимодействий между человеком и его окружением. Разрушение привычных стереотипов и шаблонов через пространственную реорганизацию позволяет людям осознать свои внутренние ресурсы и возможности, что ведет к внутреннему росту и обновлению — основополагающим аспектам катартического процесса. Подтверждена важность осознанного подхода к проектированию пространств, способствующих катарсису и личностному развитию. Полученные знания могут найти применение в разработке новых подходов к градостроительству и дизайну общественных мест, ориентированных на повышение качества жизни и поддержку духовного благополучия горожан.

Эта работа подчеркивает значимость продолжения исследований в данной области, что может привести к появлению новых методов и стратегий для создания катартических пространств, улучшающих жизнь в современном обществе.

рис. 23 ▼





XII



ТРИПТИХ

НИКА КЛЕЦКИ



НИКА КЛЕЦКИ — ПРАВОСЛАВНЫЙ СТРИТ-АРТ
ХУДОЖНИК И КУРАТОР ХРИСТИАНСКИХ ВЫСТАВОК
ИЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



Ника проживает, исследуя, пространство священного вне стен храма, на рунированных обломках цивилизации и внутри экспозиционных пространств. Литургическое и сакральное как таковое можно и разделить, и соединить. Зброшенные здания, руины, скейт-парки, вся хтоническая урбанистическая запущенная архитектура, становящаяся местом прибежища персонажей городских мифов, — это те площадки, где художник видит и реализует присутствие божественного во внелитургическом. В символе, в священных образах или намеках на них. Просто в проблеске света на поверхности формы. То же происходит во многих душах. В иных, но параллельных и схожих, проявлениях. Человек в этом пространстве погружается в обломки культуры, потерявшейся во сне мнимых образов, забывшей свои начала и идеи, при этом куда-то несущейся по оставленным своей же деятельностью развалинам.

Творчество Ники — не есть профанация сакрального, но, наоборот, создание прецедента явления Иного и вечного в настоящем, утрачивающем самоценность, порождающем все новые и новые симулякры псевдореальности и мысленный маскарад монстров, маскирующихся под ангелов, а иногда и не прячущихся вовсе.

*Свете тихий... пришедше на запад солнца,
видевше свет вечерний...*

Ангелы и святые Ники настоящие, хоть и выражены в собирательных архетипичных образах и не всегда являются конкретных личностей. В руинах появляется надежда выхода к подлинной онтологии через экзистенцию неожиданной Встречи, в противовес эзотерическим фантазиям псевдодуховных практик. Возникает диалог, способный перейти в опыт естественного созерцания. Небрежность и быстрота линии, иногда нарушение пропорций — есть обусловленность самим пространством и скоростью работы в подобных местах. Формат позитивного стресса, визуального шока, как восточный коан, останавливающий поток неопределенности бытия с обманчивыми картинками, напоминает о забытом культурой и человеком Пути и призвании.

Дмитрий Остроумов

① МУЗЕЙ

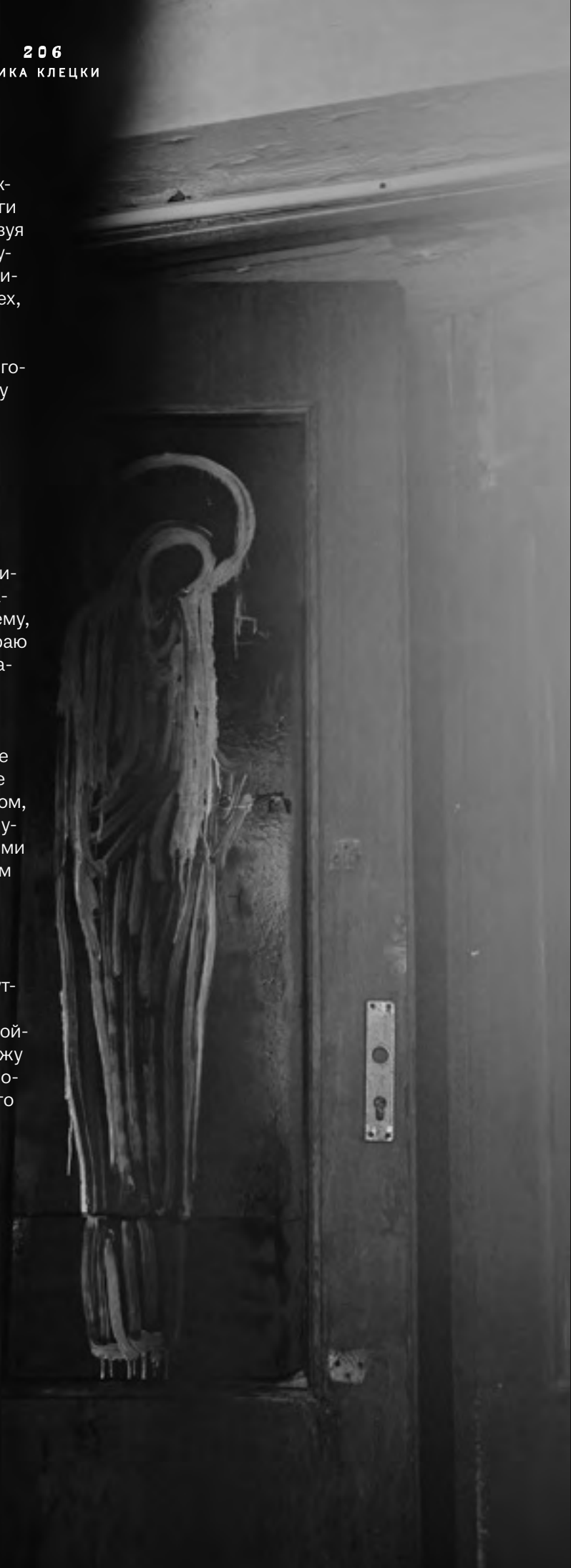
Петербург закрыт, ты разве не знаешь? Ты не читал новости? Большая черная туча заволокла центр города. Все стараются уехать, но дороги забиты. Птицы летают низко, словно предчувствуя беду. В кранах течет ржавая вода, а вечерами туча окрашивается в алый цвет, как будто сама природа плачет. Здесь не осталось ничего, кроме тех, кто переносит низкое давление и верит в Бога.

Я выхожу из дома, и из моего капюшона торчат головы собак с пеной у рта. Поднимаюсь на крышу белоснежного музея истории религии.

Здесь много разговоров об огненном шаре, который опускается за горизонт, и еле видимый свет горит где-то вдали. Произведения художников стоят в белой пыли, черные следы вмешиваются в пространство, нарушая гармонию. Весь смысл — в отсутствии. Отсутствию вербализованных смыслов, которые авторы вкладывали в свои произведения. Быть антагонистом всему, что окружает, довольно некомфортно. Я протираю объекты, поднимаю с пола символические изображения святых.

В условиях, когда каждый день может стать последним, образы спасают это вечное отсутствие диалога. Через складки на одежде и сложенные пальцы рук я читаю послание о смирении — о том, что пора задуматься о важном. О том, что мы упускали за яркими предметами и соблазнительными иллюзиями. О вечном, таком близком и при этом незаметном.

Эта тишина вокруг — немое подтверждение любой мысли, которая стремится постучаться и напугать меня. Собаки в капюшоне — мои спутники. Они спят, когда я нахожусь в музее. Здесь по-прежнему, как и раньше, самое тихое и спокойное место в городе. И в этой меланхолии я нахожу утешение: даже среди хаоса и разрухи есть мгновения покоя, когда можно остановиться и просто быть.





② Р У И Н Ы

Я решаю покинуть крышу и направить-ся к заброшенному заводу. Его стены покры-ты граффити — не просто уличным искусством, а настоящими православными символами. Среди ржавых труб и разбитых окон я вижу святых, изображенных в ярких цветах на фоне серых бетонных стен. Образы, словно призраки прошлого, напоминают о том, что даже в этом мрачном мире есть место для света.

Мы пробираемся через заваленные мусором коридоры, через обломки бетона, штукатурки и арматуры, и каждый шаг отзывается эхом в пустоте. На стенах — молитвы и цитаты из святых отцов, написанные баллонами краски и просто выцарапанные на стенах. Они говорят о надежде и вере, о божественном присутствии даже в самых темных уголках города. И свет во тьме светит...

Однажды мы встретили на забросе парня с бритой головой, в прохудившейся на большом пальце кроссовке и бомбере, на спине которого изображен образ Иисуса золотыми линиями. Мы встретились сначала глазами, и он проявил смелость и не убежал, как его друзья. Мы поздоровались на большом расстоянии друг от друга, а потом он подошел ближе.

— В чём Бог для тебя? — был один из первых вопросов, который он задал.

Я ответила что-то простое, как звук ветра — предсказуемое и естественное. Он поделился тем, что тоже художник, но пока не может рисовать, потому что приходится искать черные сферы в земле, рыть ямы руками и выкорчевывать провода из-под бетонных плит.

— Я сейчас не творю. И совершенно отчетливо ощущаю и осознаю, что смысла в моей жизни без этого чуть больше чем ноль. Так что — да, могу и не творить, но а что тогда?..

— Получается, тогда ты всё равно есть, но в другом. Или ты думаешь, нас нет без результата? Получается, что я существую больше, чем кто-то, кто меньше меня создает... Получается, мы боремся за присутствие в жизни? — задала встречные вопросы я.

— Но ведь есть много тех, кто вообще никак не самовыражается.

— Да, и я не знаю, как с этим быть. У меня нет решения этой задачи.

— Мы есть и без результата. Да и даже без действия... Но, как я уже говорил раньше, какой тогда в этом смысл? Просто в нахождении здесь? Мне кажется, что у каждого есть свое предназначение или миссия. Другое дело — осознаешь ли ты ее? Нашел ли, или ищешь ли в принципе? Потому что никто не рождается на этот свет просто так, без цели... А вот откроет ли человек свою цель? Найдет ли ее? Или даже нащупает среди вороха всякого разного-разнообразного в этом мире — это уже вопрос... По крайней мере, я так думаю.

— Я тоже так думала. Но начинаю сомневаться в этой модели. У тебя есть любимая вещь? Которую ты хранишь.

— Наверное, нет.

— У меня тоже нет, и я думаю, в этом ответ. Для людей то, что мы делаем — просто вещи. Для нас они ценны, а для них нет. Более того, я думаю, что привязываться к вещам неправильно. Со всем, что нас окружает, стоит быть готовым расстаться в любой момент.

— Согласен.

— То, что мы себя в этом проявляем, не должно делать нас зависимыми. Поэтому можно не творить.

— Создание нового призвано приносить радость — в этом единственное самое важное условие.

— Кого-то радует делать кому-то больно. Это не оправдывает ничего. Радость — дешевый товар. Когда искусство станет рутиной, оно перестанет приносить радость. Ты перестанешь заниматься искусством?

— Эээээ, нееее. Мы живем не в мире, где есть только «черное и белое», «да и нет» и т.д. Жизнь гораздо сложнее, интереснее и многоплановее, чем две полярные характеристики чего бы то ни было.

— Я думаю, когда есть четкая позиция «да/нет», это и есть жизнь. Без этого нет ни творчества, ни жизни. Всё просто. Если есть четкий ответ, любой, — ты есть. Если нет четкой позиции — ты терпила. При этом, безусловно, оттенков серого множество. Но есть выбор.

Молчание повисло в воздухе. Были слышны скрипы ржавых оторванных конструкций облицовки, которые царапали стену от порывов ветра. Контакт прервался, и я перезагрузила систему.





③ ДЕТСТВО

В детстве мы привязывали шнурки к кроссовкам и педалям, имитируя спортивный велосипед. С ветерком мчались наперегонки по тропинке, ведущей в овраг. Наверху стояла руина церкви, а внизу мы копали ямки руками, закапывая невзрачные камешки, напоминающие гальку. Мне хотелось вырваться к оврагу и увидеть, как эти камушки, словно магнит, притягивают стаю дронов и черных сфер. Это захватывающее кружение и хаотичное падение в траву могли впечатлить любого.

Но по ночам мы закрывали двери и окна на вакуумные замки и прятали ключи в сервант у окна. Дом наполнялся запахом печки. Ковер с оленями и оборванной бахромой давно перестал навевать истории, и перед сном оставалось только разглядывать швы и торчащие нитки.

Однажды мы решились подойти ближе к руинам церкви. На ее внешних сводах были видны сколы от снарядов, крыши и купола не было вовсе. Всё вокруг поросло высоким папоротником. Внутри мелькнула лысая голова — это было странно, неожиданно встретить там человека. Мы остановились на расстоянии, и он спросил: «Что для тебя Бог?»

Я ответила неуверенно, как звук ветра — предсказуемо. Он рассказал, что не видел ни разу художника, который бы творил с искренней страстью. Тогда принял для себя решение искать черные сферы в земле и выкорчевывать провода из-под бетонных плит.

— Если не творить, то смысла в жизни нет, — сказал он.

— Ты думаешь, что без творческого результата мы не существуем? — задал он встречный вопрос.

— Никогда не думала об этом. Я просто рисую, и всё. Разве нельзя просто рисовать, без всяких смыслов?

— Зачем ты тогда пришла в храм, если тебе всё равно, что рисовать?

Молчание повисло в воздухе. Скрипы ржавых конструкций царапали стены от порывов ветра. Контакт прервался, и я перезагрузила систему.

Здесь было много обращений к Богу, и солнечный свет наполнял купол, огненный шар медленно опускался за горизонт. А сейчас этот еле видимый алый цвет освещает фрески на стенах. Я еще ребенок и не чувствую себя антагонистом всему, что меня окружает. Мне комфортно. Я протираю рукой стены, снимая пыль с изображений святых.

Каждое прикосновение словно оживляет их, и мне кажется, что они смотрят на меня с добротой. В этом тихом месте я чувствую себя частью чего-то большего, чем просто мир вокруг. Меланхолия пронизывает каждое мгновение: как будто время здесь остановилось, а я остаюсь лишь наблюдателем, искателем радости в тени заброшенных надежд.





XIII

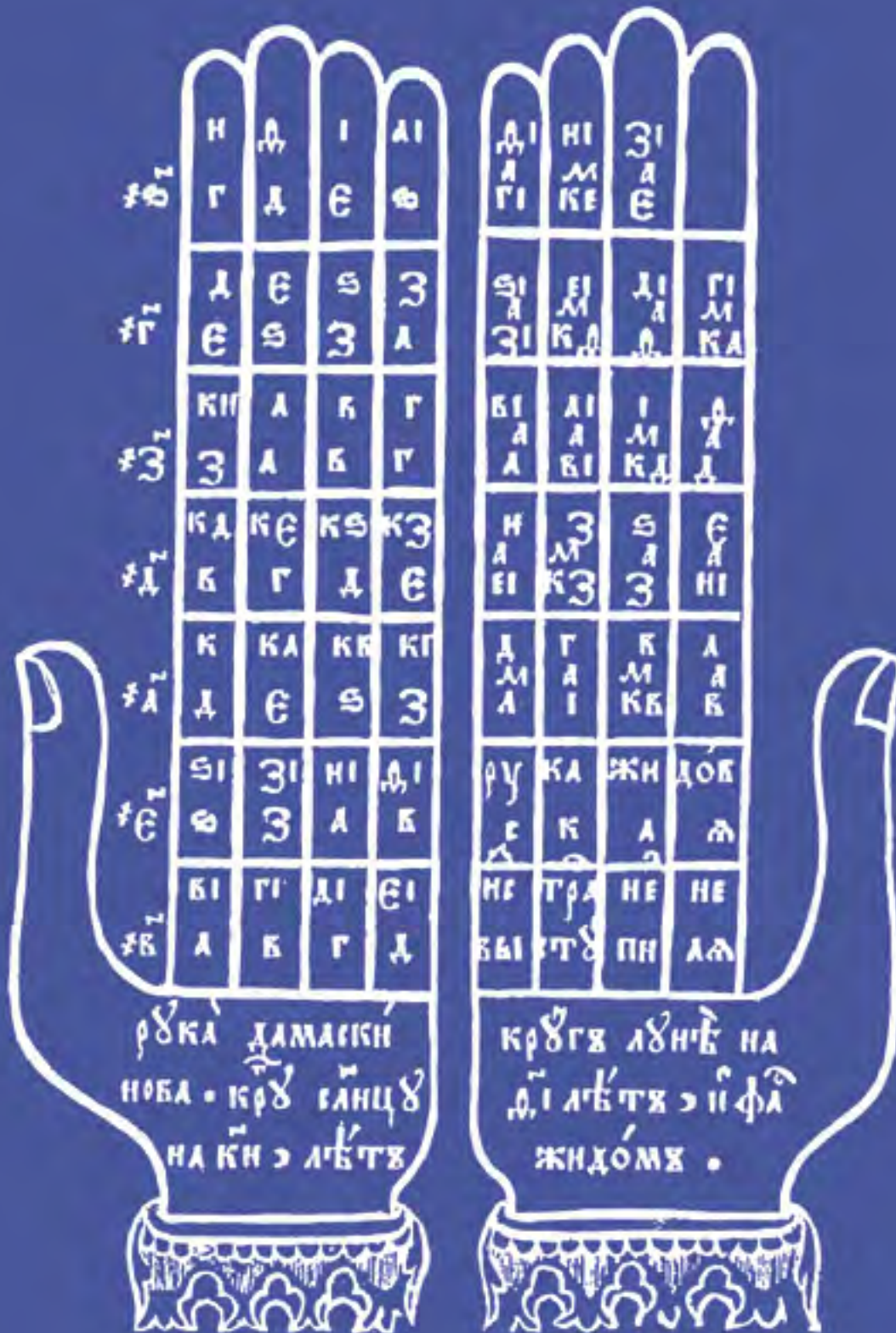


КИРИК НОВГОРОДЕЦ

*МАТЕМАТИЧЕСКАЯ И КАЛЕНДАРНО-АСТРОНОМИЧЕСКАЯ
МЫСЛЬ ДРЕВНЕЙ РУСИ*

ИГОРЬ ДАНИЛЕВСКИЙ

ΠΑΣΧΑΛΙΑ



ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ ДАНИЛЕВСКИЙ —
ДОКТОР ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК, НЕЗАВИСИМЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ (СОФИЯ)



Одним из самых необычных произведений древнерусских интеллектуалов является сочинение со странным названием: **УЧЕНИЕ ИЛИ ЖЕ ВЕДАТИ ЧЕЛОВЕКУ ЧИСЛА ВСЕХ ЛЕТ**¹. Автор сам называет свое имя: **КИРИК**. Его труд дошел до нас в пяти списках XVI–XIX вв., но написан он был гораздо раньше: в 1136 году, между 19 июля и 1 сентября. Начиная с работ К. Ф. Калайдовича² и митрополита Евгения (Болховитинова)³, большинство исследователей считает, что это тот же самый Кирик, который десятилетием-двумя позже вместе с некими Саввой и Илией задавал новгородскому епископу Нифонту вопросы, связанные с повседневной практикой приходских священников. Кроме того, А. А. Шахматов предположил, что Кирику принадлежат статьи 1136 и 1137 гг. **новгородской первой летописи старшего извода**⁴. Такой же точки зрения придерживался В. П. Зубов⁵. Основанием для предположения, что автор **УЧЕНИЯ** был «привлечен владыкой [Нифонтом] к летописному делу», послужила датировка вояжания Святослава Ольговича «с уникальной для летописей витиеватостью»⁶: «*месяца июля в 19, прежде 14 каланда августа, в неделю, на сбор святыя Еуфимие, в 3 час дне, а луне небесней в 19 день*»⁷. Д. С. Лихачёв же (а за ним и ряд других авторов⁸) вообще счел, что Кирик был составителем всего **софийского времени** (Новгородского летописного свода 1136 г.)⁹. Предположение об участии Кирика в новгородском летописании вызывало и вызывает серьезную критику. Еще Н. В. Степанов обратил внимание, что в **УЧЕНИИ**, в отличие от летописных статей 1136–1137 гг., отсутствует упоминание о счете римскими календами и не дается счет лунных дней по фазам Луны¹⁰. Это дало основания подвергнуть сомнению версию о Кирике-летописце¹¹. В XIX — начале XX в. высказывалась даже догадка, что Кирик занимался переводами с греческого Пятикнижия Моисея и **летописца вскоре** Константинопольского патриарха Никифора¹². Однако она не получила поддержки у специалистов.

1

Учение имже ведати человеку числа всех лет: [Фотокопия со списка рукописи Кирика Новгородца]; Наставление, как человеку познать числение лет: [Перевод текста Кирика Новгородца] // Историко-математические исследования. М., 1953. Вып. 6. С. 174–191.

2

Калайдович К. Ф. Прибавление к статье: О времени перевода нашей Библии // Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. М., 1823. Ч. 3. С. 170–171.

3

Евгений (Болховитинов), митр. Сведения о Кирике, предлагавшем вопросы Нифонту, епископу Новгородскому // Труды и летописи Общества истории и древностей Российских, учрежденного при Императорском Московском университете. М., 1828. Т. 4. Кн. 1. С. 123–129.

4

Шахматов А. А. История русского летописания. СПб., 2002. Т. 1: Повесть временных лет и древнейшие русские летописные своды. Кн. 1: Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 137–138.

5

Зубов В. П. Примечания к «Наставление, как человеку познать числение лет» Кирика Новгородца // Историко-математические исследования. М., 1953. Вып. 6. С. 193.

6

Гимон Т. В. Кирик // Православная энциклопедия. М., 2014. Т. 34: Кипрская православная церковь — Кирион, Вассиан, Агафон и Моисей. С. 169.

7

Новгородская первая летопись старшего извода // Полное собрание русских летописей. М., 2000. Т. 3: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. С. 24.

8

См., напр.: Гиппиус А. А. К истории сложения текста Новгородской первой летописи // Новгородский исторический сборник. 1997. Вып. 6 (16). С. 40–41; Гиппиус А. А. Новгородская первая летопись // Древняя Русь в средневековом мире: Энциклопедия. М., 2014. С. 555.

9

Лихачёв Д. С. Новгородские летописные своды XII в. // Известия АН СССР: Отделение литературы и языка. М., 1944. Т. 3. Вып. 2/3. С. 102–103; Лихачёв Д. С. «Софийский временник» и новгородский политический переворот 1136 г. // Лихачёв Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 177–180.

10

Степанов Н. В. Заметка о хронологической статье Кирика (XII в.) // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1910. Т. 15. Кн. 3. С. 141–144, 150.

11

Симонов Р. А. О возможности/невозможности участия Кирика в новгородском летописании // Вспомогательные исторические дисциплины — источниковедение — методология истории в системе гуманитарного знания: Материалы XX Международной научной конференции. М., 2008. Ч. 2. С. 590–594.

12

Напр.: Степанов Е. В. Заметка о хронологической статье Кирика... С. 150.

КТО ТАКОЙ КИРИК?

Имя создателя **ПОУЧЕНИЯ** звучит странно для современного человека: Кирик или Кюрик (Кюрьяк, Кириах). Многие полагают, что это разговорная форма привычного нам имени Кирилл. Между тем, в христианской традиции хорошо известно греческое имя Кириах (св. Кириах Иерусалимский, христианский мученик Кириах, св. Кириах Отшельник и мн. др.), одно из производных от которого может звучать как Кирилл. В некоторых списках **ВОПРОШАНИЯ** автора вопросов так и называют: то Кирилом, то Кириком. Это имя он получил при постриге в монахи. Как звали этого человека в миру, мы не знаем. Не исключено, как полагал Н. В. Степанов, что при крещении мальчика назвали Константином¹³, поскольку существовала практика, когда монах выбирал себе новое иноческое имя, начинавшееся с той же буквы, что и мирское крестильное.

Помимо того, перед нами один из редких случаев, когда известно не только имя древнерусского книжника, но и некоторые детали его жизни. Во-первых, Кирик указывает свой возраст: во время написания **УЧЕНИЯ** ему исполнилось 26 лет¹⁴. Следовательно, родился он в 1110 году. Во-вторых, он указывает свой социальный статус: «калугер¹⁵ Антоньева [монастыря]..., диакон, доместик¹⁶ церкви святой Богородицы»¹⁷. К тому моменту, когда создавались **ВОПРОШАНИЯ НИФОНТА**, Кирик уже иеромонах (то есть монах, имеющий сан священника, который он мог получить только после 30 лет), собирающийся «к старости» принять схиму. Его, правда, смущает, что он «худ» и «болен», а потому, видимо, боится, что не доживет до этой самой «старости»¹⁸. Последнее замечание дало основания целому ряду исследователей полагать, что Кирик прожил недолго¹⁹. Поэтому мнение, будто «автор трактата по хронологии и автор юридического «Вопрошания» есть одно и то же лицо», по мнению М. Ф. Мурьянова, — не более чем «фикция»: «В Новгороде Великом XII в. имелось достаточно образованных людей, чтобы не возлагать бремя стольких важнейших функций на одного слабого здоровьем юношу-черноризца». Следовательно, полагал М. Ф. Мурьянов, «во второй половине XII в. в Новгороде было два автора, носивших имя Кирик. Первым из них был доместик Антониева монастыря, второй являлся священником из архиепископского окружения. Первый сочинил «Учение имже ведати человеку числа всех лет» и переписал Пятикнижие Моисеево, второй специализировался на каноническом праве. Был ли он причастен к летописанию — неизвестно»²⁰.

Однако **УЧЕНИЕ** и **ВОПРОШАНИЕ** разделяют одно-два десятилетия. Так что сетования Кирика на слабость и болезненность относятся ко времени, когда «юноше»²¹ было уже примерно лет

40–50. Судя по тому, что **ВОПРОШАНИЕ** доводится до 1156–1158 гг., Кирик вполне мог прожить минимум до 55 лет и продолжать трудиться вплоть до преклонного по тем временам возраста. Возможно, именно в этот период он входил в свиту новгородского святителя Нифонта. К сожалению, о последних годах жизни автора **УЧЕНИЯ** сведений не сохранилось.

Пока не будет найдено безусловных доказательств гипотезы о двух Кириках, содержащиеся в **ВОПРОШАНИИ** биографические детали можно привлекать в качестве сведений о жизни и деятельности Кирика — математика, знатока календарных расчетов и богослова.

Судя по тому, какие вопросы рассматриваются в **УЧЕНИИ** и, позднее, в **ВОПРОШАНИИ**, Кирик был весьма образованным человеком. Практически все исследователи отмечают, что он обладал серьезными для своего времени познаниями в математике и свободно оперировал числами вплоть до десятков миллионов, владел теорией календаря, а также методикой расчета празднования Пасхи, что дало ему возможность продемонстрировать свои способности в области календарных и пасхальных вычислений. Должность регента, очевидно, предполагала также владение гармоникой — **УЧЕНИЕМ** об использовании звуков в музыкальной практике. Если авторы **УЧЕНИЯ** и **ВОПРОШАНИЯ** — одно и то же лицо, Кирик интересовался и, видимо, неплохо разбирался в вопросах богословия и канонического права. Все прочие должности (Кирик якобы мог быть монастырским экономом²² и библиотекарем²³), а также познания и умения автора этих двух произведений в астрономии, геометрии, каллиграфии, античной философии, натурфилософии и пифагорейской методологии (на чём настаивал, в частности, В. В. Мильков²⁴) — не более чем слабо обоснованные догадки²⁵. Вряд ли автор **УЧЕНИЯ** освоил «классический квадривиум»²⁶, который помимо арифметики и музыки включал также геометрию и астрономию. Такое утверждение не имеет достаточных оснований. Если с арифметикой и музыкой у Кирика проблем, судя по всему, не было, то с астрономическими понятиями, как полагал Н. В. Степанов, у него возникали сложности²⁷. О познаниях же автора **УЧЕНИЯ** в области геометрии мы вообще ничего не знаем. Поэтому утверждение, будто Кирик имел «уровень университетской подготовки»²⁸, выглядит некоторым преувеличением.

ИСТОЧНИКИ УЧЕНИЯ

При создании **УЧЕНИЯ** Кирик, несомненно, опирался на какие-то предшествующие календарные тексты. Среди них были какие-то календарные таблицы, относящиеся к пасхальным расчетам. Полагают также, что ему были доступны

не дошедшие до нашего времени тексты (скорее всего, средневековые греческие), сохранившие некие античные представления о цикличности природных стихий. Это, по мнению В. В. Милькова, был «своеобразный христианский аналог Мирового года», восходящий к платоновскому десяти-тысячелетнему циклу возвращения всех небесных светил на свои прежние места²⁹. Однако никаких реальных источников, подтверждающих такую точку зрения, найти не удалось.

Исследователи обратили внимание, что **УЧЕНИЕ** Кирика сходно с так называемыми **СЕМИТЫСЯЧНИКАМИ** (термин Р. А. Симонова) — краткими календарно-математическими текстами, сохранившимися в списках XV–XVIII вв. Они содержали сведения о числе разных временных мер до «*семьтысячного лета*», когда ожидалось наступление конца света: часов, дней, недель, месяцев, високосов, индиктов, солнечных и лунных кругов. В них также приводилась продолжительность «*кругов обновления*» неба, земли, моря и воды. Считалось, что такие трактаты могли появиться лишь «*незадолго до завершения седьмого тысячелетия после «сотворения мира», т.е. около 1492 г.*»³⁰, и, следовательно, именно **УЧЕНИЕ** могло стать их основой. Эту догадку опроверг А. А. Турилов. Тщательный анализ палеографических особенностей поздних списков семитысячников, в частности, присутствие в них ошибок при переводе глаголических обозначений цифр в кириллические, позволил ему доказать, что это не так. Наиболее вероятным временем создания старших семитысячников оказалась последняя треть IX–первая половина XI в. Эти тексты были созданы в Великой Моравии или в Болгарии, откуда уже в XI в. они попали на Русь³¹. «*Можно с достаточной уверенностью датировать их временем до 1136 г.*» — заключил А. А. Турилов, а «*Кирику, несомненно, был известен какой-то вариант “семитысячника”, послуживший образцом для его трактата*»³². В то же время, отмечал исследователь, «*выявление источника трактата Кирика ничуть не умаляет ценности “Учения” и заслуг его автора. Кирик самостоятелен в расчетах, которые он делал применительно к своему времени. “Семитысячники” послужили ему лишь образцом и схемой [...]. Учитывая большое число ошибок “семитысячников”, можно предположить еще одно назначение трактата Кирика: в своем “Учении” он хотел дать исправное календарно-математическое руководство, свободное от огрехов, накопившихся уже в современных ему списках расчетов на 7000 лет*»³³.

Кирик, кроме того, скорее всего, пользовался уже известной в древней Руси счетной доской — абакон.

13

[Письмо Н. В. Степанова А. А. Шахматову от 5 июня 1908 г.]

Пашков А. М., Симонов Р. А. Кирик Новгородец в письмах Н. В. Степанова к А. А. Шахматову: (К 850-летию со времени создания «Учения») // Историко-астрономические исследования. М., 1987. Вып. 19. С. 319; Симонов Р. А. Об именах Кирика Новгородца // Румянцевские чтения – 2006: Библиотеки, музеи, архивы в формировании интеллектуального и информационного пространства. М., 2006. С. 246–249.

14

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 190.

15

Монах.

16

Регент, руководитель церковного хора.

17

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 190.

18

1130–1156 г. Вопросы Кирика, Саввы и Илии, с ответами Нифонта, епископа новгородского, и других иерархических лиц // Русская историческая библиотека. СПб., 1880. Т. 6: Памятники древнерусского канонического права. Ч. 1: (Памятники XI–XV в.). Стб. 25.

19

Goetz L. K. Kirchenrechtliche und kulturgeschichtliche Denkmäler Altrusslands nebst Geschichte des russischen Kirchenrechts. Stuttgart, 1905. S. 176; Степанов Н. В. Заметка о хронологической статье Кирика... С. 147; Райнов Т. И. Наука в России XI–XVII веков: Очерки по истории донаучных и естественно-научных воззрений на природу. Ч. 1–3. М.; Л., 1940. С. 104; Зубов В. П. Примечания... С. 193, и др.

20

Мурьянов М. Ф. О новгородской культуре XII века // Мурьянов М. Ф. История книжной культуры России. Очерки: В 2 ч. СПб., 2007. Ч. 1. С. 43.

21

Там же.

22

Управляющий хозяйственной жизнью монастыря.

23

Goetz L. K. Kirchenrechtliche und kulturgeschichtliche... S. 177; Лихачев Д. С. Литература второй четверти XII – первой четверти XIII века // История русской литературы. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 94; Шапов Я. Н. Кирик Новгородец о берестяных грамотах // Советская археология. 1963. № 2. С. 251.

24

Мильков В. В. Грани дарований древнерусского мыслителя: Вместо предисловия // Мильков В. В., Симонов Р. А. Кирик Новгородец: ученый и мыслитель. М., 2011. С. 8.

25

См., напр.: Слуховский М. Н. Русская библиотека XVI–XVII вв. М., 1973. С. 111–112; Глухов А. Г. Русь книжная. М., 1979. С. 64; Мильков В. В. Ученый иннок: Антониев монастырь. XII век // Мильков В. В., Симонов Р. А. Кирик Новгородец: ученый и мыслитель. М., 2011. С. 45, и др.

26

Мильков В. В. Ученый иннок: Антониев монастырь. С. 77.

27

Степанов Н. В. Заметка о хронологической статье Кирика... С. 132.

28

Мильков В. В. Грани дарований древнерусского мыслителя... С. 8.

29

Мильков В. В. Разумное око: Философские аспекты «Учения о числах» // Мильков В. В., Симонов Р. А. Кирик Новгородец: ученый и мыслитель. С. 157.

30

Симонов Р. А. Статистик мироздания: Календарно-математическое содержание «Учения о числах» // Мильков В. В., Симонов Р. А. Кирик Новгородец: ученый и мыслитель. С. 94.

31

Турилов А. А. О датировке и месте создания календарно-математических текстов – «семитысячников» // Естественнонаучные представления Древней Руси. М., 1988. С. 38.

32

Там же. С. 37.

33

Там же. С. 38.

УЧЕНИЕ

УЧЕНИЕ ИЛИ ЖЕ ВЕДАТИ ЧЕЛОВЕКУ ЧИСЛА ВСЕХ ЛЕТ включает 27 разделов.

В пяти первых указывается число лет (6644), месяцев 79728: по 12 месяцев в каждом году), неделя (346673 и три дня: «*в одном году 52 недели и один день и четверть дня, а через четыре года из этой четверти получается один день*»), дней (2426721) и дневных часов (29120652, «*кроме ночных*»), прошедших от сотворения мира до 6644 (1136) года. Здесь же дается и методика расчетов. «*Так, — добавляет Кирик, — образуются недели, месяцы и годы. Ведь понемногу создается город и делается большим, так и знание понемногу растет*» ^{3 4}.

Следующие десять разделов посвящены многолетним циклам: 15-летнему индикту (их «от Адама» уже прошло 442, и заканчивается 14-й год следующего, 443-го индикта), 28-летнему кругу Солнца (прошло 237 и идет 8-й год нового круга), 19-летнему кругу Луны (их от начала мира завершилось уже 399 и идет 13-й год очередного цикла) и «*веках мира*» — тысячелетиях.

Особо Кирик подчеркнул, что круги Солнца и Луны он использовал для определения («*обретения*») даты празднования Пасхи в 6644 году ^{3 5}. Эти циклы действительно используются для расчета календарных дат Пасхи. Дело в том, что христианская Пасха каждый год приходится на новое число месяца: это должно быть воскресенье после первого весеннего полнолуния, не раньше 22 марта. За 28 лет те же самые числа месяцев выпадают на те же самые дни недели в том же самом порядке: это и есть круг Солнца. А лунные фазы приходятся на те же самые числа месяцев через каждые 19 лет: это круг Луны. Таким образом, сочетания кругов Солнца и Луны лежат в основе расчетов празднования Пасхи. Но одних их для вычисления даты праздника недостаточно: для этого нужны дополнительные данные или специальные таблицы. Как Кирик рассчитывал Пасху, к сожалению, автор **УЧЕНИЯ** не объяснил.

Вслед за этими циклами, имеющими практическое значение в календарных расчетах, следуют четыре загадочных указания о «*поновлениях*» (периодах обновления) неба (каждые 80 лет), земли (через каждые 40 лет), моря (через 60 лет) и воды (через каждые 70 лет). Исследователи **УЧЕНИЯ** неоднократно отмечали, что «*данные о поновлении стихий эмпирически не наблюдаемы, поэтому не могут быть зафиксированы и рассчитаны*» ^{3 6}. Тем не менее, Кирик их рассчитал и зафиксировал. Зачем он это сделал, остается тайной.

После этого Кирик вновь обращается к вполне практичному календарным данным. Сначала он сообщает, что каждый четвертый год является високосным. Их, по его подсчетам, прошло 1660 плюс текущий 6644 год.

^{3 4}

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 178.

^{3 5}

Там же. С. 180, 182.

^{3 6}

Мильков В. В. Кирик Новгородец: грани творчества. (К 900-летию древнерусского ученого и мыслителя) // Философский журнал. 2011. № 2 (7). С. 95.

^{3 7}

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 184.

^{3 8}

Степанов Н. В. Заметка о хронологической статье Кирика... С. 131.

^{3 9}

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 184, 186.

^{4 0}

Там же. С. 186.

^{4 1}

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 189.

^{4 2}

29 июня.

^{4 3}

Здесь, как и во всех прочих расчетах, Кирик пользовался так называемым включительным счетом, когда первым считается год, от которого ведется расчет: следующая Пасха, выпадавшая на 22 марта, была в 1383 году.

^{4 4}

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 190.

В 15-м разделе автор **УЧЕНИЯ** упоминает «*большой круг*», не объясняя, что это за период и почему он важен. Речь идет о промежутке времени в 532 года. Число это образуется в результате перемножения кругов Солнца и Луны: $28 \times 19 = 532$. Дело в том, что через 532 года Пасха приходится на те же самые календарные даты в том же самом порядке. Очевидно, Кирик это знал. Однако он не говорит, что пользовался так называемым большим индиктионом для определения даты празднования Пасхи. Он лишь сообщает, что «*таких кругов от Адама минуло 12, а 13-го прошло 260 лет*»³⁷.

Затем следует статья о том, сколько месяцев в году. Кирик различает «*книжные месяцы*» (их 12 в году) и «*небесные луны*» (их тоже 12, но в каждом году содержится еще 11 дней, из которых на четвертый год «*пребудет 13-я луна*»). Н. В. Степанов обратил внимание на то, что месяцы юлианского календаря автор **УЧЕНИЯ** называет «*книжными*». «*Не означает ли это, — задался вопросом исследователь, — что юлианские названия месяцев не были известны простому русскому народу, по крайней мере — не пользовались популярностью [...] Не обозначает ли термин “книжный месяц” того, что национальным русским счетом времени был счет не юлианскими годами и месяцами, а какими-либо другими, например, лунными?*» Во всяком случае, эти «*слова Кирика не находят в противоречии с той гипотезой [...], что русские считали время по луне, по “небесным месяцам”*»³⁸.

Действительно, судя по всему, в древнерусских источниках наряду с юлианским использовался какой-то лунно-солнечный календарь, месяцы которого имели те же юлианские названия. Однако их начало и продолжительность не совпадали с привычным нам календарем, а для согласования фаз Луны и продолжительности тропического года периодически, в течение 19 лет через каждые 3–4 года вставлялись дополнительные месяцы, которые назывались просто: «*Луна*». Это подтверждает 16-й раздел **УЧЕНИЯ**, в котором утверждается: «*в едином лете книжных месяцев 12, а небесных лун исходить 12, а на коеждо лето оставляет 11 дней, и в тех днях на 4-е лето приходит луна 13, а по 4 недели чтутся в месяц. 13 месяцы полни от года до года и одинь день*»³⁹.

В каждом месяце автор **УЧЕНИЯ** насчитывает 4 недели. «*От года до года*» проходит 13 «*полных*» месяцев и один день⁴⁰. Судя по всему, в последней фразе речь идет о месяцах, каждый из которых содержит 28 дней ($28 \times 13 + 1 = 365$). Их он и называет «*полными*». Что это за календарная единица, остается только догадываться.

И вновь сообщается о том, сколько недель содержится в году: их всего 52 и один день, да еще 6 часов, из которых за четыре года набегает еще один

день. Поэтому каждый 4-й год содержит 366 дней. Следующие девять разделов **УЧЕНИЯ** посвящены часам, что само по себе довольно странно, поскольку механических инструментов измерения времени на Руси до начала XV в. не существовало. О применении здесь солнечных или водяных приборов, использовавшихся в странах Западной Европы в раннем средневековье для измерения времени в сутках, ничего не известно. Тем не менее, Кирик уделяет часам и их частям особое внимание. Прежде всего он сообщает читателям, что в одном году 4383 часов дневных и столько же ночных — по 12 часов каждый день и каждую ночь. Для «*любомудрецов и хотящих всё хорошо усвоить*» Кирик рассказывает о «*дробных*» часах: в каждом часу содержится 5 дробных часов и, следовательно, в дневных или ночных 12 часах их будет по 60. Эти «*первые*» дробные часы автор **УЧЕНИЯ** делит на «*вторые*», «*третьи*», «*четвертые*», «*пятые*», «*шестые*» и «*седьмые*» дробные часы. Каждый следующий порядок дробных часов увеличивается в 5 раз. Соответственно, в каждом дне и в каждой ночи содержится по 300 «*вторых*» дробных часов, 1500 «*третьих*», 7500 «*четвертых*», 37500 «*пятых*», 187500 «*шестых*» и 937500 «*седьмых*» — «*больше же этого не бывает*»⁴¹. Если перевести эти дробные часы на привычные нам минуты и секунды, то речь идет примерно о 12 минутах; 2 минутах и 24 секундах; 28,8 секундах; 5,76 секундах; 1,152 секундах; 0,23 секунды и, наконец, о 0,046 секунды! Во времена Кирика не было возможности измерять время с такой точностью. Да и практической надобности для таких измерений, как будто, не существовало. Поэтому история с «*дробными часами*» — одна из загадок **УЧЕНИЯ**.

Свой труд Кирик завершает подробным указанием: «*Да будет известно, что это исчисление написано в 6644 году от Адама. А до 7-й тысячи осталось 365 лет; 14-й год индикта, 8-й солнечного круга и 13-й лунного. Тот год был високосный. Еврейская пасха была 21-го марта, а круг марта 22-й. Благовещение было в среду на пасхальной неделе, а Петров день*⁴² *был в понедельник. Пост продолжался 6 недель. Раньше этого Пасха не бывает. Так бывает редко, но от настоящего года через 248 лет будет так же*⁴³ *, если Господь в Своем милосердии до тех пор сохранит мир [...]. А от рождения моего до настоящего времени 26 лет, а месяцев 312, а недель 1354, а дней 9497, а часов 113960 и столько же ночных*»⁴⁴.

Все расчеты Кирика безупречны. Перед нами — трактат, написанный первым известным нам древнерусским математиком.

Остается лишь вопрос:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
единицы	а	в	г	д	е	с	ζ	и	е
десятки	і	к	л	м	н	џ	о	п	ч
сотни	р	с	т	у	ф	х	ψ	w	ц

О ЧЁМ УМОЛЧАЛ КИРИК?

А умолчал он о многом, без чего невозможно понять и в полной мере оценить его труд. Прежде всего, непонятно, как Кирик считал. Этот вопрос может показаться странным, но только на первый взгляд.

Дело в том, что в Древней Руси не было нуля. Казалось бы, мелочь, цифра, которая ничего не значит. Но от нее, оказывается, зависит очень многое. Без 0, к которому мы так привыкли, для чисел каждого следующего порядка необходимы были свои особые обозначения. Мало того, Кирик, как и все его современники, использовал в качестве цифр... буквы. Соответственно, в древнерусских математических расчетах использовалось не десять привычных нам цифр, а 27!

Чтобы отличить их от букв, над цифрами ставился специальный знак, титло: $\bar{\cdot}$, и с двух сторон их отделяли точками.

Число один, например, писалось так: $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$; два так: $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ — и далее по порядку.

Числа второго десятка записывались так, как произносились, в обратной для нас последовательности — сначала единицы, а потом десятков: одиннадцать — $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$, двенадцать — $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ — и т. д.

Начиная же с двадцати одного, запись велась в уже привычном для наших современников порядке: $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$; $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ — и т. д.

Тысячи, десятки и сотни тысяч, миллионы и десятки миллионов обозначались только цифрами первого порядка (единицами), которые сопровождали специальными значками:

	= 1000
	= 10000
	= 100000
	= 1000000
	= 10000000

А теперь попробуйте к числу $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ прибавить $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$.

Или от числа $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ отнять $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$.

А как $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ умножить на $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$?

А найти остаток от деления $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$ на $\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}\bar{\cdot}$?

А ведь Кирик считал — и считал совершенно правильно! Видимо, Кирик пользовался средневековым абакон — не в уме же он считал!

Основываясь на поздних источниках, Р. А. Симонов представлял себе это так: «Счетные элемен-

ты располагали на горизонтальных уровнях, каждый уровень соответствовал числовому разряду (в полных рядах). Разряду единиц отвечал самый нижний (1-й) уровень, разряду десятков — 2-й уровень, разряду сотен — 3-й и т. д. ...В «Учении» числа достигают 29 миллионов, т. е. 8-го разряда». Значит, абакон, которым пользовался Кирик, должен был содержать не менее 8 уровней. «На каждом уровне помещались счетные элементы единицы (не более четырех) и элемент-пятерка, который обозначался таким же счетным элементом, но располагался слева на некотором отдалении от элементов-единиц». В качестве счетных элементов, судя по всему, использовались камешки либо мелкие плодовые косточки: вишневые и сливовые.^{4 6} Вот как могла выглядеть «запись» числа 2426721 (количество дней, прошедших от сотворения мира до 1136 года) на абаконе:

	••	2
	••••	4
	••	2
•	•	6
•	••	7
	••	2
	•	1

А вот как Р. А. Симонов реконструирует вычисление Кириком число дневных часов, прошедших «от Адама». Исходное количество дней, прошедших от сотворения мира, было умножено на число часов, содержащихся в одном дне (12). «Для нахождения искомого результата Кирику было достаточно, удвоив и удесятерив, т. е. «приподняв» на один уровень, исходное число, сложить полученные значения»^{4 7}. На абаконе это должно было выглядеть примерно так^{4 8}:

		••	••
••	•••	••••	• ••••
••••	• •••	••	•
••	•	•	••
•	•	••	•
•	••	••••	••
••	••••	••	•
•	••	•	•
	••		••
2426721	4853442	24267210	29120652
исходное число	исходное число	исходное число	исходное число

То, что операции с большими числами в Древней Руси были не столь уж редки, свидетельствуют дополнительные статьи о резах (ссудных процентах), вставленные в XIII–XIV вв. в списки Карамзинского извода Пространной Русской Правды. В них содержатся умозрительные расчеты возможных доходов за 9, 10 и 12 лет. Назначение их непонятно. Но нас в данном случае интересует лишь собственно вычислительная сторона этих статей. Вот лишь один пример: «О овцах. А от 20 овецъ и от двоу приплода на 12 летъ 90000 овецъ и 100 овецъ и 12 овецъ, а борановъ 90000 и 100 и 12 борановъ. А всего борановъ и овецъ на 12 лет 180000 и 200 и 23. А овца метана по 6 ногатъ, а боранъ по 10 резанъ, а за то за все кунами 40000 гривенъ и 5000 гривенъ и 50 гривенъ и 5 гривенъ и 40 резанъ^{4 9}. А на техъ овцахъ и на боранехъ роунъ 300000 и 60000 и 400 и 40 и 6 роунъ; а на техъ роунехъ коунами 7000 гривенъ и 200 и 8 гривенъ и 40 резанъ и 6 резанъ; а роуно чтено по резане»^{5 0}. Далее приводятся аналогичные расчеты в статьях «о козах», «о свиньях», «о вепрех», «о назимых»^{5 1} свиньях», «о кобылах», «о лоньских»^{5 2} кобылицах», «о лоньской телици», «о пчелах», «о ржи» и т. п.^{5 3}

На абаке можно было складывать, вычитать и умножать довольно большие числа. Но с делением, а тем более, с нахождением остатка от деления могли возникать трудности. Конечно, можно было бы свести деление к последовательному вычитанию из делимого делителя и фиксировать конечный остаток. Однако таких операций пришлось бы совершать слишком много и при этом подсчитывать количество произведенных вычитаний. Во всяком случае, Кирик, как мы убедились, умел производить деление больших чисел и получать остатки от их деления. Но как он это делал, можно только догадываться.

В древнерусских источниках деление было своеобразным показателем арифметического мастерства. Даже в более поздние времена оно представляло определенные трудности. Так, в XV–XVI вв. при подсчете податных земельных единиц (сох) использовалось деление только на два и на три. Доли сохи обозначались словами «пол», «треть», «четверть» («четь»), которые упоминались необходимое количество раз.^{5 4}

Выглядело это, к примеру, так: «пол-пол-трети и пол-пол-пол-трети — итого: пол-четверти сохи».

Запись этой величины в привычных нам простых дробях выглядит так:

$$\frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{3} + \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{3} = \frac{1}{12} + \frac{1}{24} = \frac{1}{8} \text{ сохи.}$$

Вот еще один пример из «Книги сошного письма»: «пол-трети и пол-пол-четверти и пол-пол-пол-трети и пол-пол-пол-четверти — итого: треть сохи без пол-пол-пол-четверти».

В простых дробях это выглядит так:

$$\frac{1}{3} * \frac{1}{2} + \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{4} + \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{3} + \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{4} = \frac{1}{6} + \frac{1}{16} + \frac{1}{24} + \frac{1}{32} = \frac{5}{24} + \frac{3}{32} = \frac{20}{96} + \frac{9}{96} = \frac{29}{96}$$

или, как записан итог в «Книге сошного письма»: $\frac{1}{3} - \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{2} * \frac{1}{4} = \frac{1}{3} - \frac{1}{32} = \frac{29}{96}$ сохи.

Даже используя простые дроби, которых в Древней Руси не было, производить такие расчеты непросто. И уж совсем непонятно, как древнерусские писцы подсчитывали результаты своих «пол-третей» и «пол-пол-пол-четвертей». Так что способ вычисления Кириком количества прошедших многолетних циклов и номеров их текущих годов так и остается неизвестным...

^{4 5}

Симонов Р. А. Кирик Новгородец — ученый XII века. М., 1980. С. 65.

^{4 6}

Там же. С. 71. О счете именно вишневыми и сливовыми косточками упоминал в XVI в. опричник Генрих Штаден: «во всех канцеляриях есть сливовые и вишневые косточки, чтобы на них считать» (Штаден Г. Записки о Московии: В 2-х т. М., 2008. Т. 1: Публикация. С. 85).

^{4 7}

Симонов Р. А. Кирик Новгородец — ученый XII века. С. 68.

^{4 8}

Симонов Р. А. «Запись» чисел на древнерусском абак // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 417; Симонов Р. А. Кирик Новгородец — ученый XII века. С. 69.

^{4 9}

Куны — единицы денежного счета: в 1 гривне 20 ногат или 50 резан.

^{5 0}

Правда Русская / Под ред. Б. Д. Грекова. М., 1940. Т. 1: Тексты. С. 352.

^{5 1}

Однолетних.

^{5 2}

Родившихся в прошлом году.

^{5 3}

Правда Русская. С. 352–354.

^{5 4}

Черепнин Л. В. Русская метрология. М., 1944. С. 64.

55

Мурьянов М. Ф. О новгородской культуре XII века. С. 48.

56

Воронцов-Вельяминов Б. А. Очерки истории астрономии в России. М., 1956. С. 13–14.

57

Степанов Н. В. Заметка о хронологической статье Кирика... С. 136.

58

Зубов В. П. Кирик Новгородец и древнерусские деления часа // Историко-математические исследования. Вып. 6. М., 1953. С. 196–212.

59

Мурьянов М. Ф. О новгородской культуре XII века. С. 47–48.

60

Мурьянов М. Ф. О космологии Кирика Новгородца // Мурьянов М. Ф. История книжной культуры России: Очерки. В 2 ч. Ч. 1. СПб., 2007. С. 97.

61

Мурьянов М. Ф. Хронометрия Киевской Руси // Там же. С. 90.

62

Там же. С. 89.

63

Terpstra S. An Introduction to the Monochord // Alexandria 2: The Journal of the Western Cosmological Traditions. Michigan, 1993. Vol. 2. P. 137–139.

64

Мурьянов М. Ф. Хронометрия Киевской Руси. С. 91.

65

Зименс Г. Вычисление Пасхи в Новгороде в XII в. // Новгородский исторический сборник. СПб., 1997. Вып. 6 (16). С. 121–127.

66

Мильков В. В., Симонов Р. А. Вехи жизни и творчества: История изучения. Споры об объеме наследия // Мильков В. В., Симонов Р. А. Кирик Новгородец: ученый и мыслитель. С. 23.

67

Гаврюшин Н. К. «Поновление стихий» в древнерусской письменности // Отечественная общественная мысль эпохи Средневековья. Киев, 1988. С. 209.

68

Там же. С. 212; Мильков В. В. Разумное око... С. 154.

69

Кузенков П. В. Календарно-пасхалистические традиции в Византии и на Руси в XI–XII вв.: Сопоставление календарных трактатов Михаила Пселла (1092 г.) и Кирика Новгородца (1136 г.) // Вестник церковной истории. 2006. Вып. 2. С. 151–152.

70

Приселков М. Д. История русского летописания XI–XV вв. 2-е изд. СПб., 1996. С. 131–136; Лурье Я. С. Общерусские летописи XIV–XV вв. Л., 1976. С. 21, 33; Зиборов В. К. Русское летописание XI–XVIII веков: Уч. пос. Хрестоматия. СПб., 2002. С. 104–106, и др.

71

Голубинский Е. Е. История Русской Церкви. 2-е изд., испр. и доп. М., 1901. Т. 1: Период первый, киевский или домонгольский. Первая пол. тома. С. 792.

Второй загадкой **УЧЕНИЯ ИЛИ ЖЕ ВЕДАТИ ЧЕЛОВЕКУ ЧИСЛА ВСЕХ ЛЕТ** являются расчеты дробных часов. Непонятно, зачем они потребовались вообще, и почему больше (точнее, меньше) *«седьмых»* дробных часов не бывает. Некоторые исследователи видят в этом отголосок античных знаний (В. В. Мильков), хотя, и непонятно каких именно. Остроумную догадку высказал М. Ф. Мурьянов. Он обратил внимание на то, что деление часа на 5 частей встречается у Беды Достопочтенного (672/673–735), Симеона Даремского (ок. 1600–1130) и Гонория Августодунского (ок. 1080–ок. 1155) 55. Сходство расчетов Кирика с работами английских средневековых компютистов подметил и астроном Б. А. Воронцов-Вельяминов 56. Это, однако, не объясняло, зачем потребовались автору **УЧЕНИЯ** расчеты дробных часов.

Одни считали их проявлением наивной страсти Кирика к расчетам 57, другие — что дробные доли часа могли понадобиться для вычислений кругов Луны 58.

Рациональное объяснение дробным часам предложил М. Ф. Мурьянов. Он полагал, что это связано с числовым выражением предела звуковых ощущений человека, что было важно для Кирика, исполнявшего обязанности регента. *«В самом деле, — писал М. Ф. Мурьянов, — не исключено, что для Кирика это было [...] печальной игрой ума... Мы всё же хотели бы предложить еще одно возможное объяснение счета времени по системе Кирика. [...] В домонгольскую эпоху должны были существовать простейшие водяные или песочные часы [...]. При градуировке водяных или песочных резервуаров были безусловно необходимы такие дробные доли часа как 1/5, 1/25, а может быть и 1/125. Для единиц меньших порядков [...] вряд ли имелись физические приборы с визуальным отсчетом, но они, вплоть до 1/15625 часа, вполне воспринимались акустически, как музыкальный интервал, и для Кирика, дирижировавшего хором, представляли самый непосредственный интерес. Лишь мельчайшая единица времени, 1/78125 часа (приблизительно 1/22 секунды) являлась в известной мере умозрительной величиной, поскольку не поддавалась чувственному восприятию безошибочно. Дальнейшее дробление времени не имело никакого практического смысла»* 59.

Такая величина «близка к пороговому значению протяженности времени, различимому на слух очень хорошего музыканта» 60. Такое предположение, в частности, основывается на том, что деление до седьмых дробных часов, (1/5)7 часа было обусловлено профессией Кирика, который, подобно всем музыкантам средневековья, скорее всего, пользовался монохордом 61.

В средневековой Европе монохорд (буквально — «однотрунник») служил для точного построения

музыкальных интервалов. Он представлял собой натянутую на некое основание (звуковую коробку) струну, которую зажимали в отмеченных местах. Изобретение этого прибора традиция приписывает Пифагору. Тот якобы перед смертью завещал ученикам судить о частоте колебаний по характеру производимого звука, меняя длину струны⁶². По словам крупнейшего современного специалиста в этой области, С. Терпстра, «*музыка, математика и астрономия были неразрывно связаны в монохорде*»⁶³. Остается лишь добавить, что длительность в 55–62 миллисекунд, согласно современной психологии и теории информации, воспринимается человеком как собственно настоящее. Поэтому **УЧЕНИЕ** Кирика может рассматриваться в качестве своеобразного свидетельства освоения и осмысления на Руси XII в. всего диапазона измерения временных единиц, непосредственно доступных органам чувств человека⁶⁴.

Не меньше вопросов оставляют и упоминания Кириком расчетов Пасхи. Автор **УЧЕНИЯ**, очевидно, умел не только самостоятельно определять даты празднования Пасхи по кругам Солнца и Луны. Ему был известен и великий индиктион (полное обращение за 532 года календарных чисел, на которые приходится Пасха), о чём он сам пишет в статье о «*большом круге*». Кирик не только знал о его существовании, но и пользовался им. Об этом свидетельствует упоминание, что следующая самая ранняя Пасха будет через 248 лет. Вряд ли Кирик для этого провел 248 непростых вычислений. Проще было обратиться к уже готовой таблице обращения великого индиктиона. Мысль о том, что для нахождения даты празднования Пасхи Кирик, скорее всего, пользовался византийскими таблицами, поддержал Г. Зименс. Он обратил внимание на то, что автор **УЧЕНИЯ** говорил не о вычислении, а об «*обретении*», или нахождении им Пасхи с помощью чисел лунного и солнечного кругов. При этом немецкий исследователь добавил: «*Кирик не только догадывался о правилах их [византийских таблиц] составления, но и сам мог бы составить подобные или же вычислить дату Пасхи и без их помощи*», — и предложил один из возможных вариантов составления автором **УЧЕНИЯ** подобных таблиц и вычислений.⁶⁵

Не меньше вопросов вызывает также загадочное упоминание и расчет Кириком «*поновления*» стихий. Обычно этот пассаж связывается то с античной концепцией стоиков, то с пифагорейцами, то с более широким спектром античного наследия⁶⁶. В любом случае речь идет о своеобразной философско-мировоззренческой проработке категории времени, объясняющей закономерности природных циклов. Однако откуда именно Кирик мог позаимствовать как сами рассуждения

о «*поновлении*», так и конкретные периоды обращения стихий, остается неизвестным. Выделенные Кириком четыре стихии напоминают представления Эмпедокла о том, что всё сущее состоит из земли, воздуха, огня и воды, либо учение Аристотеля, который к этим четырём элементам добавлял эфир. Однако перечень стихий в **УЧЕНИИ** не совпадает с ними. Да и временные периоды их обновления не встречаются у античных авторов.

То, что расчеты обращения стихий были актуальны для древнерусских книжников, свидетельствуют подобные расчеты, обнаруженные в целом ряде сборников XV–XVIII вв. В них статьи о «*поновлениях*» воспроизведены в более полном виде, причем порядок обращения стихий несколько изменен: сначала указан период восстановления земли, а затем неба. В самом раннем таком сборнике 1446 г. содержится расчет, произведенный кем-то в 1138 г., т. е. всего через два года после Кирика. Они, несомненно, имеют общий не дошедший до нас источник⁶⁷. Ясно лишь одно: подобные расчеты, восходящие к античной натурфилософии, являлись важным звеном космологических представлений Древней Руси⁶⁸.

Остается лишь добавить, что расчет «*поновлений*» стихий, возможно, имел для Кирика и его коллеги (или соперника), оставившего аналогичную запись в 1138 году, «*практический*» смысл. Дело в том, что продолжение всех четырех циклов выводило на их одновременное завершение в 6720 (1212) году⁶⁹. В этом же году завершались очередные 240-й круг Солнца и 448-й индиктовый цикл. Мало того, 1212 год был годом кириопасхи, когда Пасха выпадала на Благовещение, что, согласно апокрифам, должно было свидетельствовать о Втором Пришествии Спасителя. Такое знаменательное стечение дат вряд ли ускользнуло от внимания Кирика, если он пользовался таблицами великого индиктиона. Косвенно такое предположение подтверждается тем, что именно в этом году появился целый ряд летописных сводов⁷⁰, которые часто создавались в преддверии возможных дат конца света.

Все это дает достаточные основания для гипотезы, что 6720/1212 г. рассматривался Кириком как очередная потенциальная дата светопреставления. Следовательно, в **УЧЕНИИ** можно с определенной долей вероятности видеть не только досужие математические упражнения новгородского монаха, но и попытку «*научно*» определить год, когда человеческая история может завершиться.

Такой вывод противоречит сложившемуся взгляду на **УЧЕНИЕ** Кирика как на математическое упражнение, написанное «*единственно для бесцельного обнаружения учености*»⁷¹. Мало того, некоторые исследователи утверждали, что Кирик был единственным из известных нам древнерусских авторов, который не связывал свои

календарно-астрономические рассуждения с богословско-символическим контекстом^{7 2}. Р. А. Симонов даже полагал, что Кирик «как бы отказался от хронологической эсхатологии... в пользу повседневной практики календарных расчетов». Мало того, автор **УЧЕНИЯ** якобы «рассматривал хронологию как средство, в какой-то степени освобождающее человека от власти божественного провидения, как средство, находящееся у него (человека) на службе»^{7 3}. С такой точкой зрения соглашался В. В. Мильков: «Озвученная Кириком установка на финализм в трактате никак не связана с эсхатологическими ожиданиями конца света. Определенная доля бытийного оптимизма может быть отнесена на счет цикличности, которая являлась прообразом вечности»^{7 4}. Но тут же, противореча себе, исследователь отмечал: «креационистски-эсхатологическая рамка бытия мира... в “Учении” обозначена достаточно четко», а в заключительной части трактата отражено «восприятие времени по начально-конечной его модели»^{7 5}.

Действительно, вряд ли случайно автор **УЧЕНИЯ** упоминает, что седьмого «века мира» минуло 644 года, а «от последнего обновления (неба) прошло 4 года» и, следовательно, до завершения цикла остается 76 лет. Такие замечания выводят читателя как раз на 6720/1212 год. Вряд ли не связаны с ожиданием конца света и упоминания, что «до 7-й тысячи осталось 356 лет», а следующая самая ранняя Пасха 22 марта наступит через 248 лет — но только «если Господь в Своем милосердии до тех пор сохранит мир»^{7 6}. Всё это, скорее, свидетельствует о том, что автор **УЧЕНИЯ** пытается понять, когда же все-таки наступит конечная дата истории человечества: в рассчитанном им 6720/1212 году, или же в 7000-м, на которые ориентировали его использованные «семитысячники»? Причем Кирик достаточно осторожен в собственных расчетах. Поэтому он и не дает их в явном виде, предоставляя внимательному читателю самому сделать вывод о том, когда может наступить Второе Пришествие Спасителя.

Подводя итог, можно вполне согласиться с мнениями исследователей, которые видят в Кирике незаурядного мыслителя, занимающего заметное место в древнерусском интеллектуальном наследии. Он дал достаточно полное и систематическое изложение основ календарных и пасхальных расчетов, при этом свободно оперируя громадными числами.

Но Кирик не только первый из известных нам древнерусских математиков. Помимо календарных расчетов, его занимали проблемы богословия и канонического права, нравственное состояние современного ему общества, а также природных закономерностей, связанных

с ожидающимся концом света. В сугубо, казалось бы, математическом трактате новгородского монаха просматриваются весьма нетривиальные идеи. Его остро волновала проблема времени — вопреки мнению Д. С. Лихачёва, считавшего постановку такого рода вопросов достижением лишь гораздо более позднего периода истории^{7 7}. По словам Р. А. Симонова, «“Учение” — это образец средневекового научного трактата, где тесно переплетены математические, календарные, хронологические и религиозно-философские представления, связанные с осмыслением категории “время”, это попытка «с религиозно-философской точки зрения осмыслить темпоральный аспект бытия»^{7 8}. Основной труд Кирика — **УЧЕНИЕ ИМЖЕ ВЕДАТИ ЧЕЛОВЕКУ ЧИСЛА ВСЕХ ЛЕТ** — имел особое значение для развития научного знания в Древней Руси. В нем пока в неявном виде присутствовала идея, что время не только дискретно, но и имеет поддающуюся расчетам прогностическую природу. А, ведь, как отмечал выдающийся историк античной науки и техники Г. Дильс, «начало научного мышления [...] связано с измерением времени»^{7 9}. Математические выкладки не были для Кирика праздной игрой ума. Производя календарные, хронографические (годовые) и хронометрические (часовые) расчеты — от сотых долей секунды до тысячелетий, наш «числолюбец» пытался найти временные закономерности, позволяющие предсказать будущее. В «числах всех лет» Кирика находят отголоски «временных лет» первых древнерусских летописцев. Так что, несмотря на целый ряд нерешенных проблем, связанных с пониманием его **УЧЕНИЯ**, есть все основания считать Кирика одним из выдающихся интеллектуалов Древней Руси.

^{7 2}

Райнов Т. И. Наука в России XI–XVII веков: Очерки по истории донанучных и естественно-научных воззрений на природу. Ч. 1–3. М.; Л., 1940. С. 105.

^{7 3}

Симонов Р. А. Роль Кирика Новгородца в культуре Руси: (К 900-летию со дня рождения) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2010. № 4 (42). С. 79; Симонов Р. А. Статистик мироздания... // С. 128.

^{7 4}

Мильков В. В. Разумное око... С. 156.

^{7 5}

Там же. С. 152.

^{7 6}

Учение имже ведати человеку числа всех лет. С. 190.

^{7 7}

Лихачёв Д. С. Поэтика художественного времени // Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1999.

^{7 8}

Симонов Р. А. Статистик мироздания... С. 122.

^{7 9}

Дильс Г. Античная техника. М.; Л., 1934. С. 137.





XIV



**ХРИСТИАНСКИЕ
СЮЖЕТЫ В РУССКОМ
СТУДИЙНОМ
СТЕКЛОДЕЛИИ
XX–XXI ВЕКОВ**

ЕЛЕНА КОЛОНОВА, АНГЕЛИНА СОКОЛОВА

ЕЛЕНА КОЛОНОВА — ХУДОЖНИК ПО СТЕКЛУ. В 2018 ГОДУ ЗАКОНЧИЛА УЧИЛИЩЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ. В 2024 ГОДУ ОКОНЧИЛА МАГИСТРАТУРУ В РГХПУ ИМ. С. Г. СТРОГАНОВА, ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО. РАБОТАЕТ МАСТЕРОМ НА РОДНОЙ КАФЕДРЕ



АНГЕЛИНА СОКОЛОВА — ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО РГХПУ ИМ. С. Г. СТРОГАНОВА, КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ. НАУЧНЫЕ ИНТЕРЕСЫ СОСРЕДОТОЧЕНЫ В ОБЛАСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛОДЕЛИЯ И АВТОРСКОЙ КЕРАМИКИ



АННОТАЦИЯ

В статье приводится классификация христианских и библейских сюжетов в отечественном авторском стекле конца XX — начала XXI веков. Приводится обзор утилитарных и неутилитарных объектов из стекла: икон, декоративных панно и рельефов, стеклянной посуды, сувенирной продукции, инсталляций и арт-объектов. Рассматриваются изделия, выполненные в различных техниках стекольного производства, таких как гравировка, пескоструйная обработка, роспись, гутное выдувание, спекание (фьюзинг), моллирование, склейка на ультрафиолетовый клей и паечный витраж «Тиффани», за исключением искусства монументального храмового витража.

➤ Форма и содержание искусства отражают дух своего времени. Но в каждом из времен остаются отпечатки вечных, вневременных образов, которые воспринимаются людьми на уровне подсознания. Искусство говорит с нами на разных языках: на языке камня, металла, дерева, живописи, литературы и музыки... И у стекла тоже есть свой особенный язык. Как и любой другой, он создан для того, чтобы говорить о важном.

«Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю, только подняв его на свет искусства» (В. В. Набоков. «Другие берега»). И правда, глубинный дух русской культуры можно различить, пожалуй, «только подняв его на свет искусства», как пронизанный солнечным светом кусочек стекла. Погружение в культуру своего народа начинается с маленьких повседневных моментов, которые незаметно прорастают в нас. Культура русского народа формировалась в русле православного вероучения. Несмотря на пережитые годы гонений, несмотря на то что страшный безбожный век всё еще дышит в затылок, христианские образы остаются близки сердцу русского человека, и религиозный жанр в отечественной художественной культуре — один из самых распространенных. Ограничивая круг исследования современным авторским стеклоделием, не будем рассматривать произведения монументального церковного искусства, но обратимся к творческим работам художников студийного движения, возникшего во второй половине XX столетия на базе отечественных стекольных предприятий.

Стекольные технологии сложные, материал этот дорогостоящий, хрупкий и несговорчивый, для работы с ним требуется специальное оборудование. Чтобы обустроить стекольную мастерскую, нужно очень много ресурсов, поэтому многие художники по стеклу шли устраиваться на заводы, чтобы иметь возможность работать с любимым материалом. Помимо заводских задач — разработки

дизайна, изготовления сервизов и предметов массового производства, — мастера могли воплощать в материале свои собственные идеи. Так появилось студийное движение в стекле. 1960-е годы отличаются особым подъемом творческой мысли, особым «горением». Техник Василий Васильевич Налимов так говорил о художнике Чудовского стекольного завода Василии Поликарповиче Крюкове: *«Стекло стало для него не просто формой самовыражения, но, как для всякого Мастера, философией, а точнее — личной теологией, связывающей творение с творцом, множественное с Единым»*.

В этот период на стекольных предприятиях нашей страны работали мощнейшие художники. В мастерских Ленинградского завода художественного стекла создавали свои произведения Б. А. Смирнов, Е. В. Яновская, А. А. Аствацатурьян, А. М. Остроумов и другие. В Гусе-Хрустальном работали Е. И. Рогов, Ф. А. Ибрагимов, А. С. Курилов, В. С. Муратов... На Дятьковском заводе стекла и хрустали трудились Е. С. Шувалов, И. В. Мачнев, О. И. Козлова, Б. В. Фёдоров... С. М. Бескинская, А. И. Новиков, В. Я. Шевченко и М. В. Грабарь, Л. И. Савельева и Т. П. Сажин работали на заводе «Красный Май» неподалеку от Вышнего Волочка. Б. А. Четков был главным художником стекольного завода имени Первого коммунистического добровольческого отряда в Большой Вишере. Были и такие художники, которые работали самостоятельно, но сотрудничали с разными заводами — это В. А. Рукавишников, С. Г. Рязанова, Д. Н. и Л. Н. Шушкановы и многие-многие другие. В 2016 году Фидайль Ахмедович Ибрагимов написал книгу «Авторское стекло России. 1990–2015», в которой собрал очень много произведений художников студийного движения 📖. К сожалению, рассказать обо всех невозможно. Мы же попробуем немного познакомиться лишь с некоторыми художниками, работающими в библейских жанрах. Стекло на рубеже XX–XXI веков, как и многие другие виды искусства этого периода, выходит за рамки утилитарности и приобретает новые

рис. 1
А. И. Фокин,
Тайная вечеря



рис. 2
А. И. Фокин, Пётр,
хранитель ключей от рая



художественно-смысловые формы. Об этом очень точно пишет художница по стеклу Любовь Ивановна Савельева:

Стекло пластично, хрупко, светоносно — лепить, тянуть, вдвигать и выдвигать... Горячая живая стекломасса — несущая светящийся заряд... Застывшее стекло — как форма мысли, как форма чувства, форма бытия... В нем воздух и безмерное пространство! И потому так тесно в рамках быта — предметной формы, что внедрилась в жизнь. Но кроме быта есть еще пространство, забытое за суетным столом. Пространство, что людей объединяет, соединяет страны и народы. Границы для него не существуют — в нем глубина и духа высота!..

(Л. И. Савельева) ⁴.

Когда в 1980-е годы в стране стали открываться храмы, то глубинное христианское зерно стало прорастать в душах людей, а в художественной культуре началось обращение к библейскому жанру. В современном искусстве в целом и в авторском стеклodelии в частности христианские сюжеты варьируются от традиционных, канонических изображений до абстрактных. Стекло может быть жестким и мягким, цветным и монохромным, «глухим» и прозрачным... Стекольная техника как бы сама задает образу свою особенную стилизацию. На языке стекла художники рассказывают притчи, раскрывают сюжеты из Священного Писания, изображают святых и христианскую символику, стекло появляется в архитектуре храмов. Стекло — это тоже своего рода архитектура. Оно позволяет заглянуть по ту сторону, посмотреть на объект сквозь другой, сквозь второй и третий... Это бесконечно-обозримое пространство, взаимодействие с миром и отражение его. Зачастую мастера работают со стеклом не ради того, чтобы раскрыть определенный сюжет, а стремятся показать красоту материала, его визуальные и оптические свойства. А бывает — наоборот, не желают полагаться на «Их Величества Огонь и Специфику материала» (С. Г. Рязанова), а стараются как бы «подавить свойства стекла, сделать некрасиво, чтобы было видно не материал, а заложенный в него смысл» (Т. Н. Новикова).

Основательный научный материал о художественном стекле советской и постсоветской эпох (в том числе о студийном движении) изложен в работах Л. В. Казаковой ⁵, Л. Г. Крамаренко и Ф. А. Ибрагимова. Некоторых исторических аспектов темы касаются в своих работах Н. А. Ашарина, С. М. Термерин, Е. П. Прокофьева, М. В. Чумакова ⁶,

М. Д. Изотова, Л. Г. Groшкова, Н. В. Воронов. О природе материала и могуществе человеческой фантазии писал Б. А. Смирнов ⁷. А тема религиозных сюжетов в творчестве современных авторов разных художественных направлений является объектом исследования многих современных искусствоведов: Н. А. Шендарева, А. И. Шаманьковой, К. Л. Лукичёвой, О. В. Орловой.

Христианское искусство имеет несколько течений, оно как река, разделенная на рукава. У истока ее лежит Священное Писание и константные образы христианской символики. Внутрицерковное искусство — консервативно, а «светское» имеет более раскрепощенный характер. На сегодняшний день христианское искусство делится на «церковное» и «светское», пожалуй, наиболее выраженным образом. Появляется множество предметов, на которые нельзя молиться, но можно рассматривать, и они тоже составляют важную часть христианской культуры. Творческий подход художников по стеклу к христианской теме можно разделить на три категории: канонический, авторский и абстрактный. Также сквозь все эти три линии тянется четвертая, которая присутствует в авторском стеклodelии, в заводском производстве и в проектах частных мастерских — это авторские предметы церковного обихода и архитектурное стекло. Во многом выбор художественного языка определяют материал и техника. Как именно, попытаемся увидеть.

Для техник холодной обработки стекла, как правило, характерен графический язык. К ним относятся алмазная грань, гравировка и пескоструйная обработка. В рамках канона практически невозможно создать работу, например, в стеклудувной технике, так как это более подвижный, стремительный и непредсказуемый процесс. В гравировке же необходима вдумчивость. Подробнее об этой технике рассказал художник из города Никольска Александр Иванович Фокин (род. 1958). Александр Иванович сделал сочетание гравировки и оптического стекла классикой. Его психологически-выразительные гравированные портреты, жанровые композиции и пейзажи известны по всему миру. Оптическое стекло отличается чистотой, бесцветностью, однородностью, способно преломлять свет и увеличивать восприятие окружающих предметов. Это особенное пространство, внутри которого художники создают жизнь. Одной из вершин его творчества стали работы, посвященные сюжетам из Библии: «Тайная вечеря» (рис. 1), «Пётр, хранитель ключей от рая» (рис. 2), «Георгий Победоносец», «Николай Чудотворец» и «Суламифь». Но, пожалуй, самым излюбленным из религиозных сюжетов в его творчестве является образ Адама и Евы (рис. 3-5).

ЕЛЕНА КОЛОНОВА: Здравствуйте. Не могли бы Вы, пожалуйста, немного рассказать про гравировку? Как Вы начали этим заниматься? Каким был Ваш путь? Какое оборудование используете и какое стекло?

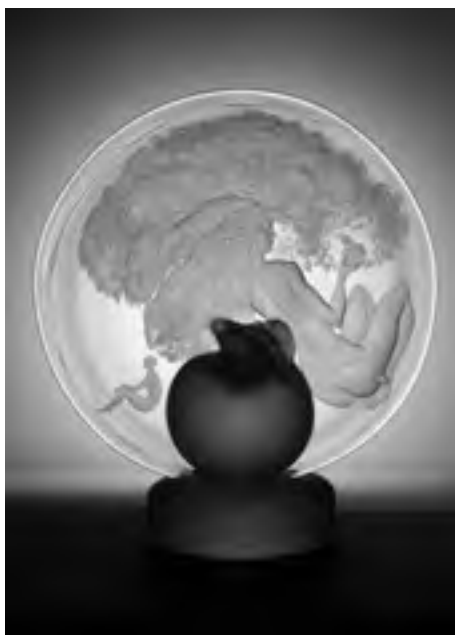
АЛЕКСАНДР ФОКИН: Путь, как и у всех, довольно трудный, потому что гравировка — это одна из сложнейших техник. Гравировку я выбрал, потому что как художник декоративно-прикладного искусства я могу положиться только на свои руки. Это одна из тех техник, в которых можно работать, не прибегая к помощи других. Если кто-то работает в гуте, то, как правило, вещь выполняют мастера-стеклодувы, помогают выдувать и обрабатывать изделия. В гуте один художник не может создать свою вещь без помощи других выдувальщиков. Если художник занимается шлифовкой, то, опять же, ему помогают мастера-шлифовщики. А гравер работает полностью сам. Я сам делаю заготовку из оптики, шлифую, полирую, наношу рисунок, а потом граввирую всё это. То есть работа от начала до конца полностью сделана мной.



▲
рис. 3
А. И. Фокин, Адам
и Ева (2012)

рис. 4
А. И. Фокин, Адам
и Ева (2022)

рис. 5
А. И. Фокин, Адам
и Ева



Е. К.: Расскажите, как Вы делаете заготовку?

А. Ф.: Подготовка стекла перед гравировкой очень сложна и требует массу времени. Если гутную работу можно сделать за 2–3 часа, около горячей печи, то гравировку, как правило, можно сделать в лучшем случае за неделю или за месяц, а порой и за два, и за три.

Е. К.: С помощью какого оборудования наносится гравировка?

А. Ф.: Я использую гравировальный станок и разные алмазные (абразивные) колесики. На больших я сначала снимаю большие плоскости, большие объемы. Бывают такие «кровосжадные» колеса, до 15 сантиметров диаметром, а бывают меньшие, до 5 миллиметров. С их помощью я потихонечку вытачиваю рисунок, сначала большими, потом маленькими колесиками. Когда нужно сделать какие-то очень мелкие детали, я использую бормашинку.

Е. К.: То есть, эти свои огромные куски стекла Вы держите на весу?

А. Ф.: Да, я держу их в руках. И размеры я выбираю такие, чтобы можно было удерживать. Бывают вещи довольно тяжелые, до 10–15 килограммов. Долго ее не продержишь, но несколько минут можно держать. Потом отдыхаешь и дальше работаешь.

Е. К.: А еще расскажите, пожалуйста, как Вы делаете сами заготовки?

А. Ф.: У меня есть куски оптики, которые я закупил на заводе «Красный гигант», когда он еще работал. Завод специализировался на выпуске оптических заготовок. Я приобрел несколько больших кусков, они у меня лежат вместо грядок на огороде. Откалываю такой кусок, который могу держать в руках, обтачиваю его, придаю ему нужную форму, обрабатываю, шлифую, полирую, размечаю маркером, потом вывожу рисунок бормашинкой, чтобы не стерлось, и затем начинаю гравировать.

Е. К.: У Вас несколько раз появляется сюжет Адама и Евы. Можете, пожалуйста, рассказать, почему Вы к нему время от времени обращаетесь, чем он для Вас важен?

А. Ф.: Это очень известная тема, и не я один обращаюсь к этому сюжету. Это классика. Меня это трогает, это отношения мужчины, женщины, вообще отношения между людьми и поведение человека в обществе. Это очень интересный сюжет, и все по-разному на него смотрят. У меня тоже есть своя точка зрения. Иногда я думаю о каких-то темах и прихожу к мысли, что я мог бы решить эту тему через данный сюжет. Иногда просто хочется изобразить интересные фигуры, продумать их размещение в пейзаже, как они могут взаимодействовать с толщей стекла, как оптика увеличивает эти объемы. Всё это очень интересно, поэтому я возвращаюсь к этой теме и ищу какие-то новые способы изображения сюжета.

(Александр Фокин)



рис. 7

В. К. Маковецкий
и Е. В. Лаврищева, Моляба
(оптическое стекло, шлифовка,
полировка, алмазная грань)

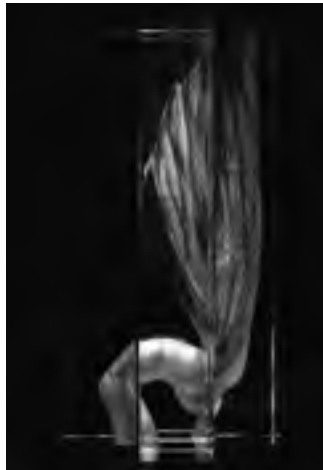


рис. 6

В. К. Маковецкий
и Е. В. Лаврищева, Поверженный
ангел (оптическое стекло,
шлифовка, полировка,
гравировка)

рис. 8
В. К. Маковецкий
и Е. В. Лаврищева, Казанская
Божья Матерь (оптическое
стекло, шлифовка, полировка,
гравировка)



➤ Стекло располагает к изображению чего-то «неотмирного», потому что стекло — это свет и воздух. Главная его особенность заключается в том, что «стекло как бы есть и его как бы нет» (Т. Н. Новикова). Это видно в творчестве многих авторов, например, среди работ Владимира Кирилловича Маковецкого (род. 1954) и Елены Валентиновны Лаврищевой (род. 1955). В объектах «Поверженный ангел» (рис. 6) и «Моляба» (рис. 7) авторы сочетают грубые фактуры и сколы с блестящей полированной поверхностью стекла. Создается образ белых крыльев, как бы повисших в воздухе. Еще в их работах «Триединство», «Святой Георгий», «Троеручица» и «Казанская Божья Матерь» (рис. 8) можно увидеть, что техника гравировки хорошо подходит и для «иконописи» в стекле.

Советский и российский художник Фидайль Ахмедович Ибрагимов (1938–2020) работал в разных жанрах и техниках. В его творчестве показана вся многогранная палитра материала. Фидайль

Ахмедович — искусный гравёр. Создавая образы литературных персонажей и героев античных мифов, он не обошел вниманием и христианские сюжеты. Похоже, художник любил изображать именно героев, среди его работ можно увидеть Дон-Кихота и Гулливера. Среди христианских святых он тоже выбирает героев и дважды обращается к образу Георгия Победоносца. Один «Святой Георгий» (1999) выполнен в технике гравировки (рис. 9), другой образ (рис. 10) выполнен в технике паечного витража. Это не привычный всем витраж, который вставляется в оконный проем здания, а объемная композиция из кусочков стекла, спаянных между собой в вытянутые наклонные кубы. К библейскому сюжету «Изгнание из рая» Ибрагимов также обращается дважды. Стоит заметить, что это один из самых любимых сюжетов в творчестве русских стеклоделов этого времени. Объект «Адам и Ева» (1995) (рис. 11) представляет собой куб прозрачного оптического стекла, на стенках которого изображены мужская

и женская фигуры, как бы взывающие к Все-вышнему. Интересно, как фигуры отражаются внутри объекта. Оптика как бы размножает фигуры, и кажется, будто там показаны не только Адам и Ева, а всё человечество. С некоторых ракурсов видно голову искусителя. Стекло, как архитектура, многомерно. Чтобы увидеть, надо обойти вокруг и заглянуть внутрь... Композиция «Адам и Ева с яблоком» (1997) (рис. 12) выполнена в той же технике, только состоит уже из двух частей: прозрачного блока с выгравированными в полный рост человеческими фигурами и зеленовато-синего яблока, как бы врезанного в угол куба. У художника известна еще одна работа на тему Священного Писания — это панно «Четыре всадника Апокалипсиса» (рис. 13), выгравированное по накладу. Художники часто используют этот прием, потому что так можно добиться очень интересных эффектов. «Наклад» — это слой цветного стекла, натянутый или припеченный к прозрачному слою. Суть эффекта заключается в том, что можно «прорваться»

к прозрачному слою сквозь цветной и тем самым добиться контрастности или плавного акварельного перехода между цветом и светом. К технике гравировки обращается Адольф Степанович Курилов (род. 1937) ⁶. Как и Фидайль Ибрагимов, он прибегает к использованию цветных накладов, которые создаются путем поэтапного набора цвета на разогретую гутную заготовку, в следующем порядке: бесцветное стекло — зеленое и синее. Таким образом, выдувается многослойный объект, который впоследствии до-рабатывается гравировкой и гранением. На христианскую тематику художник создал несколько работ: «Ева» (1995) (рис. 14), «Яблоко на двоих», или «Изгнание из рая» (2005) (рис. 15), «Искусение» (2002) и «Спящий ангел» (рис. 16). Гравированные работы на христианские темы присутствуют в творчестве Александра Алексеевича Иванова (1944 — 2011), у него есть работа «Рождение мира. Адам и Ева» (2000) (рис. 17). А Иван Михайлович Дикий (род. 1954) в технике гравировки создал



▲ рис. 10
Ф. А. Ибрагимов, Георгий Победоносец
(витраж «Тиффани»)



▲ рис. 11
Ф. А. Ибрагимов, Адам и Ева (оптическое стекло,
шлифовка, полировка, гравировка)



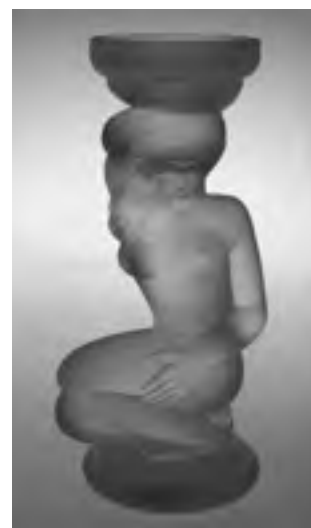
▲ рис. 12. Ф. А. Ибрагимов, Адам
и Ева с яблоком (оптическое стекло,
шлифовка, полировка, гравировка)



▲ рис. 9
Ф. А. Ибрагимов, Георгий Победоносец
(свободное выдувание, гравировка)



▲ рис. 13
Ф. А. Ибрагимов, Четыре всадника Апокалипсиса
(спекание, алмазная грань, гравировка)



▲ рис. 14
А. С. Курилов, Ева (моллирование)



рис. 15
А. С. Курилов, Яблоко на двоих
(выдувание, гравировка)

рис. 16
А. С. Курилов, Спящий ангел
(свободное выдувание,
гравировка)



▲ рис. 17
А. А. Иванов, Рождение мира (алмазная грань,
гравировка)



▲ рис. 19
П. В. Воликов, Владимирская
Богоматерь (пескоструйная обработка)



▲ рис. 20
Б. А. Смирнов, Стеклодувы
(свободное выдувание)

небольшую серию пасхальных сувениров. Близкой по художественно-выразительному языку к гравировке техникой является пескоструйная обработка стекла. Художники ласково называют ее «пескоструйка». Способ нанесения рисунка заложен в самом названии: он наносится по трафарету, струйкой абразивного песка, который подается через шланг в пистолет. Всё это происходит в специальной камере. Пескоструйные иконы создает художник Пётр Вадимович Воликов (род. 1957), родной брат художницы по стеклу Натальи Воликовой, о которой пойдет речь далее. Пётр Вадимович создал икону «Крещение» (2009) (рис. 18), которая находится в алтаре Богоявленского храма в городе Сурск. Икона Божией Матери «Владимирская» (рис. 19), по данным из книги Фидаяла Ахмедовича Ибрагимова, находилась в том же храме, но, по словам самого автора, сейчас перешла в частную коллекцию. Пескоструйка, также как гравировка, требует внимательности и большой предварительной работы по разработке трафарета. Техника представляет собой многослойный рельеф, который выбивается с помощью

песка, слой за слоем, от самого глубокого места до самого тонкого дуновения. Далее посмотрим, какие изобразительные возможности дают «горячие» техники обработки. К горячим техникам относятся те, в которых деформация стекла происходит под действием температуры, в муфельной или гутной (стеклодувной) печи. Выдувание может быть «свободное», когда мастер «вылепливает» форму вручную, с помощью различных ковшей и защипов (рис. 20). А бывает «несвободное», так называемое «прессовывдувание» и выдувание в форму. Формы могут изготавливаться из гипса, дерева, чугуна и металла. В муфельных печах, как правило, создаются работы в технике спекания (фьюзинга) и моллирования. В процессе спекания кусочки стекла припекаются друг к другу. Моллирование — это техника формования стекла в огнеупорных формах, под действием температуры. Это могут быть рельефы или объемные скульптуры. Также к моллированию относят прогибание. В печи устанавливаются формы или рельефы, поверх которых кладут лист стекла, и под действием температуры

он приобретает очертание рельефа, лежащего под ним. Процесс горячего формования стекла очень непредсказуем, он похож на игру. Иногда даже простое следование технологии может привести к неожиданному результату. Так случилось в творчестве скульптора Андрея Николаевича Криволапова (род. 1975). Андрей Николаевич создает очень выразительные рельефы и скульптуры в технике моллирования и склейки на ультрафиолетовый клей. Стекло он совмещает с другими материалами — деревом и металлом. Рельефы в технике моллирования создаются таким образом: сперва художник вылепляет исходник. Он может быть из любого материала, чаще всего — из глины или пластилина. Затем с исходника снимается гипсовая форма, в которую в дальнейшем помещается стекло и растапливается в печи. Однажды Андрей Николаевич лепил исходник рельефа из красного шамота, затем снял с него гипсовую форму, в которую отлил стекло. Достав готовое изделие из печки, художник увидел, что не вымытый из формы шамот оставил на стекле отпечатки. Кто-то мог бы тщательно отмыть это всё, но Андрей Николаевич увидел в этом особенную красоту. Его стиль очень узнаваемый. Рельефы он изготавливает из серого кинескопного стекла, цветного хрусталя, бутылочного и американского стекла. Художника вдохновляют сюжеты

античной и христианской истории, Священного Писания и средневековых былин. *«Почему христианские сюжеты? Потому что я в этой культуре вырос, это «из земли», свое, родное, теплое... И это тепло надо передавать дальше»* (А. Н. Криволапов).

Им созданы целые серии работ на разные сюжеты, в том числе на христианскую тематику: серия «Библейские сюжеты» (2008), «Димитрий Московский», «Александр Невский», «Василий Блаженный», «Михаил и Фёдор Черниговские», «Сергий Радонежский», «Княгиня Ольга», «Иоанн Креститель» (2019), «Иона» (2019) (рис. 21), «Андрей Боголюбский. Михаил Тверской» (2017) (рис. 22), «Пётр и Феврония» (2018) (рис. 23) и множество других. Религия для художника стала способом понять и объяснить для себя культурный феномен склада личности русского человека ², на эту тему у него есть работа «Кто Мы» (2014–2016) (рис. 24–26). Андрей Николаевич работает с очень сложными многосоставными формами и постоянно ищет способы усовершенствовать процесс. Иногда художник работает со стеклом, как скульптор работает с камнем, обрубаёт форму победитовым молоточком и обтачивает на алмазных колесах. Таким образом создана скульптура «Мадонна» (рис. 27). Его творчество, с одной стороны, очень канонично, с другой стороны — нельзя не заметить в нем особенный авторский подход.



▲ рис. 21. А. Н. Криволапов, Иона (моллирование)



▲ рис. 23
А. Н. Криволапов, Пётр и Феврония (моллирование)



▲ рис. 24
А. Н. Криволапов, Кто Мы, фрагменты (моллирование)

Очень необычные, нежные, глубоко философские христианские образы воплотили в стекле Татьяна Николаевна Новикова (род. 1955) и Наталья Вадимовна Воликова (1957–2015). Художницы проработали вместе более 30 лет. Все эти годы они вдвоем продумывали концепции и технологии, подхватывали, поддерживали и дополняли идеи друг друга. Одной из ниточек, протянутых сквозь всё творчество художниц, стало обращение к Священному Писанию, христианским символам, культурному наследию Древнего Рима

и Каппадокии. Художницами созданы работы «Каппадокия» (2007), «Дары волхвов» (рис. 28), «Розовые голуби и чаша» (2006), «Голуби и чаша» (2008) (рис. 29), серия «Утраченный образ» (2005–2006) (рис. 30), «Три святителя» (2008), «Брак в Кане» (2003), «Ноев ковчег» (рис. 31), «Трапеза» (рис. 32), «Иона во чреве кита» (рис. 33), «Киот», «Притча о слепых», «Девы — разумная и неразумная» (рис. 34) и множество других работ... Интересно, что обо всём этом рассказывает сама Татьяна Николаевна.

ЕЛЕНА КОЛОНОВА: Татьяна Николаевна, расскажите, пожалуйста, как Вы познакомились с Натальей Вадимовной и каким был процесс вашего совместного творчества?

ТАТЬЯНА НОВИКОВА: *С Наташей мы познакомились в Строгановке, еще в институтское время, она училась курсом младше. От института у нас были поездки на стекольные участки. На втором и третьем курсе мы выезжали в Ростов-на-Дону со своими проектами, там мы с Наташей обратили друг на друга внимание. Потом оказалось, что удобнее работать ежедневно по очереди, потому что так появляется пауза на размышления. Дней-то 12, и сплошь идут. То есть ты должен тут же решить, что надо делать, или мастер поведет работу по-своему. У нас с Наташей было какое-то глубокое творческое взаимопонимание. Когда один начинал мысль, другой уже понимал и делал как раз именно так, как хотел тот, кто начал. Было и весело, и интересно, и всё время был взгляд со стороны, то с одной, то с другой. Как бы это всё вылепливалось в четыре руки, а не в две. Поэтому мы, наверное, и смогли больше 30 лет проработать вместе. Всё было как-то взаимозаменяемо и не надо было ничего объяснять: когда один делал, то другой как будто этого и хотел.*



▲ рис. 28
Т. Н. Новикова, Дары волхвов
(выдувание в металлическую форму)

Е. К.: Когда Вы что-то делаете, Вы идете больше от сюжета или от материала?

Т. Н.: *По-всякому, мне интересно от сюжета, но иногда работа придумывается сама. Иногда придумываешь одно, а получается другое... Как-то по отвесной лестнице поднимались, и возникла «Башня недоверия», а Наташа меня подтолкнула ее действительно сделать. Наташа любила очень со стеклом заниматься, с технологией, потом из этого возникал сюжет, материал его подсказывает.*

Е. К.: Расскажите, пожалуйста, про канон, свободу и внутренние границы.

рис. 30
Т. Н. Новикова
и Н. В. Воликова,
Утраченные иконы
(спекание)



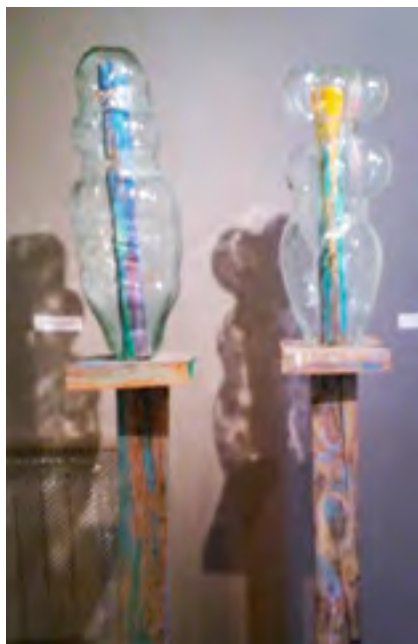
рис. 32
Т. Н. Новикова
и Н. В. Воликова, Трапеза
(спекание, роспись)



рис. 33
Т. Н. Новикова
и Н. В. Воликова,
Утраченные иконы
(спекание)



рис. 34
Т. Н. Новикова
и Н. В. Воликова,
Девы — разумная
и неразумная
(выдувание, дерево,
роспись)



Т. Н.: Про канон я поняла, когда начала иконописью заниматься. Это было на пятом курсе института. После этого я крестилась. Я тогда поняла, что канон нужен для того, чтобы не сделать плохо, он тебя регламентирует и одновременно дает огромную свободу. В каноне огромная свобода, и вообще всюду свободы очень много. Свободы вообще очень много внутри человека. Я помню, Станислав Лем написал, что, когда в прежние века писали иконы, человек знал только одну дорогу, а когда писали религиозные картины, то он как бы не задумывался, ему было просто внутри этой линии быть свободным. А когда появилась свобода делать что угодно, вот тут человеку уже нужно каким-то быть, чтобы понимать и чувствовать, что такое искусство.

Е. К.: Расскажите, пожалуйста, про внутрихрамовое искусство и про то, которое как бы снаружи — в мир. Которое снаружи, вне церкви, оно вроде как свободное. Как Вы для себя понимаете, с какого момента дальше шагать нельзя?

Т. Н.: По-евангельски надо понимать. Человек, делая что-то, должен не пустословить в искусстве, потому что пустословие приводит к обилию, утомляет взор, утомляет умы других людей и ничего не несет. Раскапывающие подсознания, когда человек не знает, о чём говорить в искусстве, не приводит к хорошему результату... Наверное, чтобы быть чутким, нужно любить то, что делаешь.

Е. К.: Я еще подумала, что нужно держать в себе понимание, что всё, что ты делаешь, это немножко не ты. Это Господь выбирает твои руки для того, чтобы ты что-то сделал. Но вот как отличить себя от не себя?

Т. Н.: По результатам. Когда человек начинает гордиться тем, что он сделал, скрыто или явно, надо помнить, что возможность дает Бог. И то, что плохо получается, это, как правило, — от себя. Чем старше становишься, тем больше понимаешь, как много вещей ты не можешь сделать без Божьей помощи.

Е. К.: Как Вы поняли, что стекло — это Ваш путь?

Т. Н.: Наташа меня поддразнивала: стекло — оно как бы есть и его как бы нет... Мне очень нравилась его прозрачность. А кроме того, мне нравилось то, что ты можешь долго думать, а делать надо недолго. Вот так как-то сложилось, Господь повел.

Е. К.: В каких техниках Вы работали, с каким стеклом?

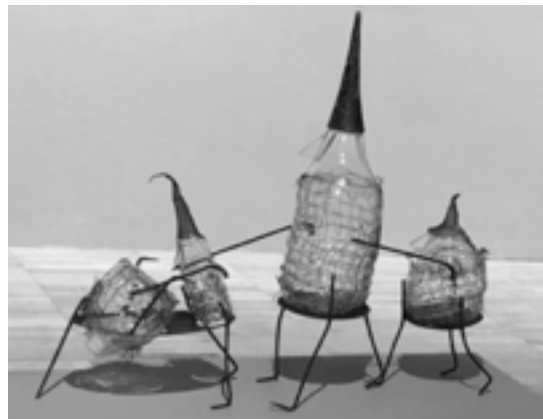
Т. Н.: С техниками мы работали разными. У нас есть ряд оптических работ. Стальная «Турандот», «Море в стакане воды», «Столик иконописца» (рис. 35). У нас выходила «антиоптика» и «антигравировка», там гравировка есть, но есть и просто процарапки. Такие, чтобы не мастерство гравера было видно, а чтобы было как ручное. Еще мы выдували в металл. В гуте очень неопределенно всё, и ты очень зависишь от мастера. Придумалось вырезать из металла силуэт и его под стекло подкладывать, получалась графика из латуни. Металл держит форму, и дальше мастер справляется с ней. У нас тогда получились «Дары волхвов», «Рука Пророка», «Шаг через дождь»... Мы еще занимались отливками в стекле. Есть у нас работы с цветными глазурями, «Баиня недоверия», «Троянский конь». Еще я закрепляла в «Киот» (рис. 36) слоями листовое стекло. Киот — как старый храм, ты в него приходишь и чувствуешь дух старины. Из нескольких накладывающихся листовых стекол с гравировкой получалось такое внутреннее пространство. Однажды появились рюмки-персоны на двух ножках. В этой технике есть у меня работа «Притча о слепых» (рис. 37)...

(Татьяна Новикова)



▲ рис. 35
Т. Н. Новикова
и Н. В. Воликова, Столик
иконписца (оптическое
стекло, шлифовка,
полировка, гравировка)

рис. 37
Т. Н. Новикова
и Н. В. Воликова, Притча
о слепых (выдувание
в металлическую сетку)



➤ Галине Анатольевне Криволаповой (род. 1973) принадлежит работа «Ноев ковчег» (рис. 38–39), она была выполнена на симпозиуме 2014 года, в Никольских хрустальных мастерских, в технике свободного выдувания, из простого фиолетового стекла. После мордочки животных были подточены на алмазном станке, и все объекты декорированы в технике кислотного травления, а затем собраны на деревянную подставку-ковчег. Травление стекла происходит путем вымачивания изделия в плавиковой кислоте, за счет чего создается эффект матовой поверхности. Кислота наносится в заводских условиях, в отдельном помещении, так как ее испарения очень вредны.

*Прекрасен миг,
Когда я в мастерской.
Завод.
Окно огромно во всё небо,
Деревья,
Снег,
Шаги
И разговор живой.
Прекрасен миг,
Когда я в мастерской...*

(Л. И. Савельева)

Пластичные стекольные композиции Любови Ивановны Савельевой (род. 1940) полны авторских ощущений мира, людей и природы. Любовь Ивановна работает с разными материалами и техниками: фаянсом, фарфором, шамотом, стеклом. Персонажи ее подвижны. Они то парят в верхней части сосудов, то перелетают из одного сосуда в другой, как ветер. В стекле Любовь Ивановна создает композиции из выдувных сосудов различных форм, с росписью силикатными красками. У нее есть «Мадонна», «Ангел» (1993) (рис. 40), «Скорбящие» (1992) (рис. 41), «Ангел» (рис. 42), «Серафим Саровский», «Апостолы», «Рождество» (1995), «Сотворение мира» (2001), серия сосудов с перелетающими из одного в другой ангелами и крошечными человечками, «Без названия» (1985) (рис. 43) и «Молитва» (1993). Так же легки ее скульптуры из фаянса «Ангел» (рис. 44), «Пророки» (рис. 45), «Размышление о жизни»... А еще ей принадлежит открытие нового графического стиля «стихографика» (рис. 46), который заключается в том, что текст стихотворения и иллюстрации к нему рисуются сразу, создавая на бумаге единый ритм...



◀ рис. 38
Г. А. Криволапова, Ноев
ковчег (свободное
выдувание, кислотное
травление)



▲ рис. 40. Л. И. Савельева, Ангел
(свободное выдувание с металлом)



▲ рис. 41
Л. И. Савельева, Скорбящие (выдувание в форму)



▲ рис. 44.
Л. И. Савельева, Ангел (фаянс)



▲ рис. 42
Л. И. Савельева, Ангел
(свободное выдувание, роспись)



▲ рис. 43. Л. И. Савельева, Без названия
(свободное выдувание, роспись)



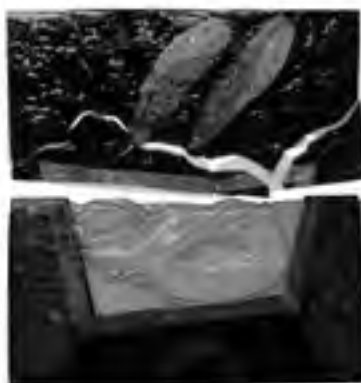
▲ рис. 45
Л. И. Савельева, Пророки (фаянс)



◀ рис. 46
Л. И. Савельева,
Стихографика



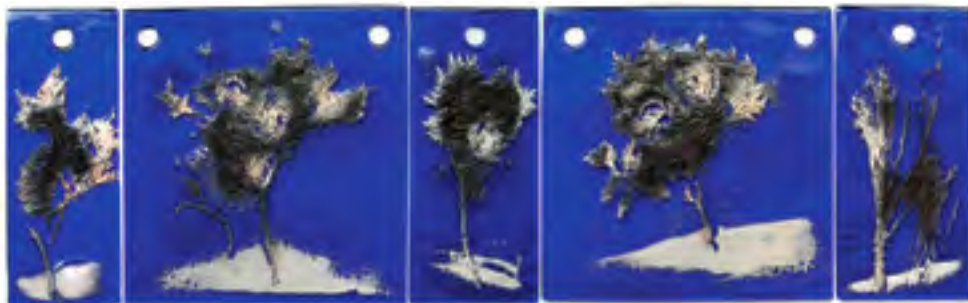
▲ рис. 47
Н. В. Урядова, Дары (спекание с фруктами)



▲ рис. 49. Н. В. Урядова, Приношение
(спекание с фольгой, моллирование)



▲ рис. 50
Н. В. Урядова, Ночь перед
Рождеством (спекание,
прогибание)



▲ рис. 48
Н. В. Урядова, Сады печали (спекание с растениями)

Интересно творчество Натальи Витальевны Урядовой (род. 1948). Ранние работы художницы связаны с оптическим стеклом. В своих работах она экспериментировала с объемом, иллюзиями, светопреломлением, геометрическими формами... Постепенно она пришла к использованию стекольной плоскости, в работе с которой возросла роль сюжета и изобразительности. Художница создала целую серию панно в религиозном жанре: «Дары. Царю. Богу. Душе» (2015–2017) (рис. 47), «Гефсимания 12», или «Сады печали» (рис. 48), «Душа души», «Знамение» (2013), «Приношение» (2015) (рис. 49), «Гвоздь», «И вот вам знак» (2018), «Каппадокия» (2000), «Ночь перед Рождеством» (2016) (рис. 50), «Вечеря» (2011), «Изгнание» (2017). Особенность подхода Натальи Витальевны заключается в авторских находках. Она совмещает спекание с прогибанием или моллированием, применяет различные виды стекол и красок, впекает в стекло живые растения, фрукты, фольгу и поталь.

Елена Васильевна Дубская (род. 1954) много работала над созданием стеклянной посуды в гутной технике. Художница образно и ярко раскрывает в работах разные сюжеты, не оставив без внимания Священное Писание. «Дерево Иуды» (рис. 51) выполнено в гутной технике, из ярко-розового стекла. Ветви его растопырились, как когти хищной птицы. На одной из веток висит прозрачная петля. Категория художников, работающих в стиле абстракционизма, тоже очень разнообразна. Каждый автор выражает в стекле свой неповторимый

взгляд на мир и на сюжет. Часто создается ощущение отсутствия в объекте какого-либо глубинного контекста, однако при внимательном рассмотрении можно уловить в абстрактной форме мысль, вложенную в нее автором. Чаще всего художники этого направления используют в работах оптическое стекло, которое само по себе тяготеет к лаконичным формам. Главенствующей целью становится красота материала и поиск оптических иллюзий.

Одним из самых абстрактно мыслящих художников этого направления является скульптор Андрей Петрович Молчановский (род. 1971). Художнику удалось выработать свой пластический язык. В основе его композиций из оптического стекла лежит соотношение объемов, ритмов, пропорций и форм. Автор будто «слышит» голос материала, умеет передать внутреннюю сложносочиненность обобщенными лаконичными формами. На тему религии им созданы композиции: «Гавриил и Люцифер» (рис. 52), «Серафим и Андрей — ловцы человеческих душ» (2002), «Оберег» (2010) и «Жертвоприношение» (2011).

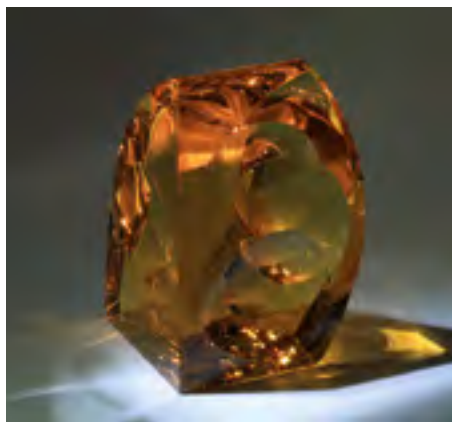
Ольга Александровна Победова (род. 1950) создала серию объектов «Архитектоны», в которых читается архитектура храмов: «Храм с градиентом», «Своды», «Без названия», «Спас» (1996) (рис. 53), «Медовый Спас» (рис. 54) и «Едина плоть». В числе стеклодувных объектов Овика Григорьевича Манукяна (род. 1949) есть работы «Красный ангел» (рис. 55) и «Крест», выдутые из красного стекла и вмонтированные в каркас из проволоочной сетки.

Владимир Иванович Касаткин (род. 1945) говорил о своей работе так: *«Беру в руки кусочек стекла, всматриваюсь в него и ощущаю, что это предмет божественный. Я работаю со стеклом не одно десятилетие, и всегда — с таким чувством. Не будет его — и ничего не получится, только пустота»*. О божественном у него тоже есть несколько работ: декоративная композиция «Вход в Иерусалим» (рис. 56), выполненная в технике свободного выдувания, и стеклодувный объект «Падший ангел» (рис. 57) с пескоструйной обработкой. Работы художника отличаются архитектурностью форм и яркими цветовыми сочетаниями. В Музее хрусталя имени Мальцовых, располо-

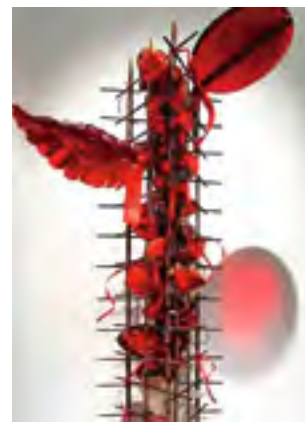
женном в здании Георгиевского собора города Гусь-Хрустальный, находится одно из самых масштабных его произведений, созданное в паре с художником Владимиром Сергеевичем Муратовым (1929–2005) в 1983 году. Называется она «Гимн стеклу» (рис. 58–59). Композиция состоит из металлического каркаса, выполненного из шести лопастей-пластин в технике художественнойковки в виде стилизованного дерева, на котором размещена 361 гутная деталь из синего и молочного хрусталя. Объект собран из кусочков чего-то очень родного, русского... Из кудрявых берез и звона колоколов... Композиция расположена в алтарной части собора и является доминантой выставки.



▲ рис. 51. Е. В. Дубская, Дерево Иуды (свободное выдувание)



▲ рис. 54. О. А. Победова, Медовый Спас (оптическое стекло, шлифовка, полировка)



▲ рис. 55. О. Г. Манукян, Красный ангел (свободное выдувание)



▲ рис. 52. А. П. Молчановский, Гавриил и Люцифер (шлифовка, полировка, склейка)

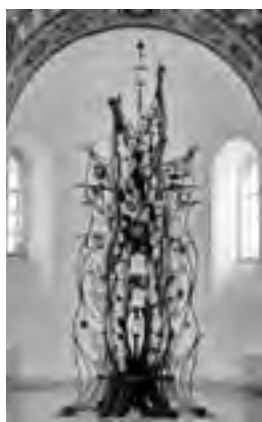


▲ рис. 56. В. И. Касаткин, Вход в Иерусалим (свободное выдувание, шлифовка, полировка)

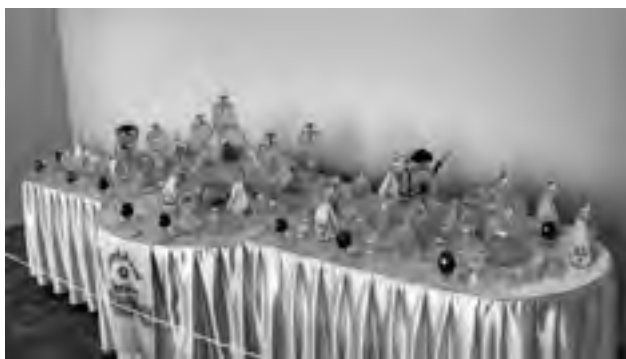


▲ рис. 57. В. И. Касаткин, Падший ангел (свободное выдувание, пескоструйная обработка)

➤
рис. 53.
О. А. Победова,
Спас (оптическое
стекло, шлифовка,
полировка)



▲ рис. 49. Н. В. Урядова, Приношение (спекание с фольгой, моллирование)



▲ рис. 60. М. М. Кизлов, Пасхальный сервиз, г. Дятьково (прессовыдувание, алмазная грань)



▲ рис. 61. Хрустальный иконостас в церкви в честь иконы Божией Матери «Неопалимая Купина», г. Дятьково (моллирование, прессовыдувание, алмазная грань)



←
рис. 62
Подсвечник
напольный, г.
Дятьково, 1910 г.
(прессовыдувание,
наклад, алмазная
грань)

→
рис. 63
Подсвечник
напольный,
г. Никольск
(прессовыдувание,
склейка, роспись)



▲ рис. 64. Несохранившийся витражный иконостас в церкви лейб-гвардии Кирасирского полка в Царском Селе (витраж «Тиффани»)

На сегодняшний день может возникнуть впечатление, что в отечественном храмостроении стекло применяется скромно. По большей части так и есть, однако встречаются удивительные самобытные примеры применения стекла в церковном убранстве, которые порой потрясают своим размахом. Чтобы их увидеть, вернемся ненадолго в конец XIX века. В массовом стекольном производстве расцвет в дизайне церковной утвари приходится именно на этот период. После революции изготовление подобных предметов было приостановлено, но в 1980-х годах XX века художники обратились к этой теме, стали изготавливать тематические сервизы (например, «Пасхальный» комплект Михаила Михайловича Кизлова, род. 1946) (рис. 60), авторскую церковную утварь, осветительные приборы из стекла и витражи, а также начали восстанавливать предметы церковного убранства, утраченные в богоборческий период. Неподалеку

от Дятьковского завода стекла и хрусталя, в храме в честь иконы Божией Матери «Неопалимая Купина», в 1855 году был создан единственный в мире хрустальный иконостас (рис. 61). Из стекла там выполнены оклады икон, напольные подсвечники, паникадила, лампы и крест в колокольне. Интерьер церкви был воссоздан в начале XXI века художниками Дятьковского хрустального завода Евгенией Ивановной Вольновой и Леонидом Александровичем Чижовым. Сложнейший напольный подсвечник из рубинового стекла с молочным накладом, прорезанными «окошками», величиной около двух метров сохранился в Дятьковском музее стекла (рис. 62). Такие же сложные вещи изготавливали мастера Никольско-Бахметьевского завода, в музее которого хранятся различные лампы, подсвечники (рис. 63), дарохранительницы и большие зеркальные шары, некогда украшавшие ограду местной церкви.

Помимо хрустального иконостаса, известны лишь два стеклянных иконостаса, изготовленных мастерами мюнхенской фабрики Ф. К. Цетлера, представителем которой и поставщиком стекла в Россию в 1898–1902 годах был С. М. Линднер. Один из таких иконостасов находился в церкви лейб-гвардии Кирасирского полка в Царском Селе. К сожалению, в 1924 году он был разрушен, сохранилась лишь фотография 1900 года (рис. 64). С 2007 года в храме ведутся реставрационные работы, но о реставрации иконостаса речь пока не идет. Вторым витражным иконостас из домового храма А. А. Иоозефовича, освященной в честь святого Николая, чудом уцелел и в 1943 году был установлен в верхней церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Харькове (рис. 65), которая в 20-е годы XX века лишилась всего внутреннего убранства. В художественно-техническом журнале «Зодчий» (1901) в списке услуг торгового дома Ф. К. Цетлера значилось: «Иконостасы из стекольной живописи» ❶. Вероятно, в XIX столетии витражных иконостасов могло быть больше. Помимо серийного заводского производства, встречаются маленькие серии авторской церковной утвари. В 1909 году мастерами Императорского Строгановского училища для оформления интерьера домового храма детского приюта были разработаны витраж «Рождество Христово» и оригинальная серия лампад, выполненных в технике паечного витража (рис. 66). Еще одна серия необычных лампад (рис. 67) принадлежит художникам

семьи Шушкановых: Дмитрию Николаевичу (1923–2002), Людмиле Николаевне (1926–2008) и их дочери Татьяне Дмитриевне (1955–2002). Работая с сульфидно-цинковым стеклом, мастера раскрыли в стекле уникальные возможности цветопередачи за счет добавления в состав шихты (то есть изначального стекольного замеса) окиси железа и сульфида цинка.

Среди работ вышеупомянутого творческого дуэта Татьяны Николаевны Новиковой и Натальи Вадимовны Воликовой тоже встречаются авторские предметы церковного убранства. Это запрестольный витраж (рис. 68) и хорос в храме новомученика Владимира Киевского в Королёве, а также витраж, светильники и хоросы в храме Покрова Пресвятой Богородицы на Лубянке. Всё выполнено также нежно, с присущим художницам особенным стилистическим почерком, и очень гармонично вписывается в пространство церквей.

В начале XXI века неожиданные способы применения стекла в церковной архитектуре появляются в произведениях мастерской «Прохрам». Мастерскую возглавляет архитектор и теолог Дмитрий Андреевич Остроумов, а стекло для его проектов изготавливают мастера студии «Iglass», организованной Алексеем Евгеньевичем Яценко. Мастера изучают новые техники и сочетают разные материалы. Благодаря такому сотрудничеству стекло появляется в иконостасах, мебели, осветительных приборах, лампадах, хоросах, окладах икон и подсвечниках...



▲
рис. 65
Витражный иконостас в церкви
Усекновения главы Иоанна
Предтечи, г. Харьков (витраж
«Тиффани»)



➤
рис. 68
Т. Н. Новикова и Н. В. Воликова,
запрестольный витраж в храме
новомученика Владимира
Киевского в Королёве (витраж
«Тиффани», роспись)



▲ рис. 67. Авторские лампы семьи
Шушкановых (свободное выдувание)

В интерьере частной часовни в Московской области (2024) стекло расположилось в иконном киоте (рис. 69), стеклянными «каплями» украшен резной каменный крест, в латунный подсвечник вставлены небольшие витражики (рис. 70), из стекла выполнена подвесная лампада (рис. 71) и две высокие осветительные колонны (рис. 69). Стекло проявляется в дверях крестильного храма кафедрального собора в Челябинске, в решетке козырька храма во имя Святой Троицы в Калужской области, в качестве вставок в хоросы (рис. 72), в алтарные преграды и навершия каменных капителей (рис. 73). Также мастерская занимается изготовлением концептуальных выставочных объектов, в которых тоже используется стекло. На Международном архитектурном фестивале «Зодчество 2023» мастерская представила инсталляцию «Архетип храма» (рис. 74), которая состоит из четырех объемных геометрических объектов из цветного витражного стекла, собранных в технике паечного витража.

Авторы инсталляции работали с образом переосмысленного собора, украшенного с четырех сторон витражными символическими розами. Прозрачность, многоцветность, светоносность, особенные декоративные и оптические свойства стекла позволяют наиболее полноценно раскрыть значение света и огня в богослужбном пространстве. Стекло и свет — неразделимы, вместе они способны оживлять и другие материалы. Стоит поднести изделие к источнику света, как стекло оживает, как бы загораясь изнутри. Как писал богослов и философ Павел Флоренский (1882–1937), *«Золото — варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, — волнующимся пламенем лампы или свечки оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство»* ⁹.



▲
рис. 71
Мастерская
«Прохрам»,
интерьер
частной часовни
в Московской
области, лампада
(выдувание,
склейка)



◀
рис. 72
Мастерская
«Прохрам», хорос
со стеклянными
вставками
и лампадами
(витраж, спекание,
свободное
выдувание)



➤
рис. 70.
Мастерская
«Прохрам»,
интерьер
частной часовни
в Московской
области, подсвечник
(витраж)



◀
рис. 69.
Мастерская
«Прохрам», интерьер
частной часовни
в Московской
области, иконный
киот и осветительные
колонны
(моллирование)



▲ рис. 73
Мастерская «Прохрам», стеклянное
навершие капители (витраж)



▲ рис. 74
Мастерская «Прохрам», инсталляция
«Архетип храма» (витраж)

Подводя общий итог, можно сказать, что христианские и библейские сюжеты в творчестве русских авторов студийного движения XX–XXI веков занимают не последнее место. У одних современных авторов эти сюжеты можно увидеть в единичном виде. У иных — христианская тематика имеет серийный характер. Интерес к христианским темам среди русских студийщиков начал появляться в 1940-х годах, большинство же работ создано в 1990-х — 2000-х годах. В исполнении современных авторов христианские и библейские сюжеты приобретают особое уникальное прочтение, что говорит о сохранности духовной русской культуры.

Появление новых видов стекла, новые технические находки в работе с материалом, и современные средства экспозиционной выразительности открывают для современного художника богатую палитру возможностей. Стекло — это материал, который позволяет художнику работать одновременно с формой, цветом, светом, объемом, пространством, фактурой и графикой. Обращаясь к религиозной тематике, под влиянием вышеперечисленных факторов мастера, часто расходясь с каноническими традициями, находят сильные по эмоциональному и художественно-выразительному воздействию образы, способные донести до зрителей вечные ценности и не оставить их равнодушными.

*Сама духовность материала
нам позволяет смело обращаться
к высоким образам.*

*Ведь светонепрониимость, хрупкость
и прозрачность —
есть дух художника в стекле
запечатленный.*

*Возможности — они ведь беспредельны —
и позволяют в пластике стекловой
гармонию и радость донести —
И в духе создавать свои творенья.*

(Л. И. Савельева)

Литература:

- 1 Бенуа Л. Н. // «Зодчий». Архитектурный и художественно-технический журнал. — 1901. — С. 48.
- 2 Баклашова В. И., Соколова А. С., Чистякова О. А. Тема православной культуры в творчестве скульптора Андрея Николаевича Криволапова // Небесная Лестница. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. — М.: РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2024.
- 3 Ибрагимов Ф. А. Авторское стекло России. 1990 — 2015. — М.: ПАХ, 2016. — 362 с.
- 4 Изотова М. Скульптура, графика, поэзия Л. Савельевой // Декоративное искусство. М., 2013, 03/414. — С. 110-122.
- 5 Казакова Л. В. Новый взгляд. Новое стекло. О некоторых тенденциях современного творческого процесса // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — №1-2. — С. 71-84.
- 6 Казакова Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера: Дис. д-ра искусствоведения: 17.00.04. — М., СПб, 2007. — 72 с.
- 7 Произведения Народного художника РФ Адольфа Курилова в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2017. — 92 с.
- 8 Смирнов Б. А. Художник о природе вещей. — М.: Художник РСФСР, 1970. — 186 с.
- 9 Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // П. А. Флоренский. Избранные труды по искусству. — М., 1996. — С. 205.
- 10 Чумакова М. В. Дятковский хрустальный завод. Уникальные произведения и массовые изделия в творчестве художников XX в.: Дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. — М., 2011. — 221 с.
- 11 Шендарев Н. А. Евангельские сюжеты в современном искусстве: введение в проблематику // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — №1 (1). — С. 135.

главный редактор: Дмитрий Остроумов.

выпускающий редактор: Анна Болотова.

редакторы: Мария Котова, Татьяна Кузнецова, Ярослава Лозовская.

корректор: Татьяна Кузнецова.

макет, дизайн, верстка: Екатерина Антошкина.

логотип: Марина Марьина.

шрифты: Izborsk (Марина Марьина), Cofo Robert, Cofo Robert Sans (Contrast Foundry).

обложка: фото Дмитрия Остроумова.

стр. 6–23: фото Ярославы Лозовской

стр. 24–39: фото Семёна Старова

стр. 42–61: фото Анатолия Комелина

стр. 76–105: фото Ярославы Лозовской

стр. 164–177: фото Алёны Игноевой

стр. 204–213: фото Ольги Евтушенко

по вопросам сотрудничества, предложений,
приобретения альманаха обращаться:

slovo.i.kamen@gmail.com

www.prohram.com/slovo.i.kamen

+7 925 905 37 08

отпечатано: ИП Келлер Т. Ю.

адрес производства: 194044, Россия,

Санкт-Петербург, ул. Менделеевская, 9.

тел.: (812) 603 25 25.

www.lubavich.spb.ru

тираж 999 экз.

Цена свободная