Александр Корноухов

История жизни **мозаик** капеллы Redemptoris Mater

Посвящается светлой памяти
Сергея Георгиевича Лунёва
1940–2006

Постоянная моя признательность Centro Aletti тех лет, сестрам, которые все это время создавали чудесную обстановку для бесконечно счастливой работы в этом удивительно расположенном месте с его панорамами, глубоко укорененными в истории Рима. Многие идеи, которые составили основу книги о мозаиках капеллы Redemptoris Mater, были вдохновлены статьей О.А.Седаковой «Благословение творчеству и парнасский атеизм», а также монографией Л.А.Мамедовой «Религиозное искусство Франции в 1920–1950-е гг. Ансамбль церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси».

Александр Корноухов

Александр **Корноухов**

История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater

с параллельными местами

Отчизна
издательство

Москва
2016

УДК72.04.033.2
ББК 84(2=411.2)
К676

Редакторы Ольга Седакова, Светлана Панич,
Наталия Лихтенфельд, Мария Чепайтите
Дизайн, верстка Мария Овчинникова

К676 Корноухов А. Д.
История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater
с параллельными местами. – М.: Омофор, 2016. – 184 с.
ISBN 987-5-9909295-2-7

В этой книге художник Александр Корноухов размышляет о драматичной судьбе созданных им мозаик папской капеллы Redemptoris Mater в Ватиканском дворце, рассказывает о художественных и богословских истоках этой работы. Издание адресовано художникам, искусствоведам, историкам культуры и всем, кто интересуется современным церковным искусством.

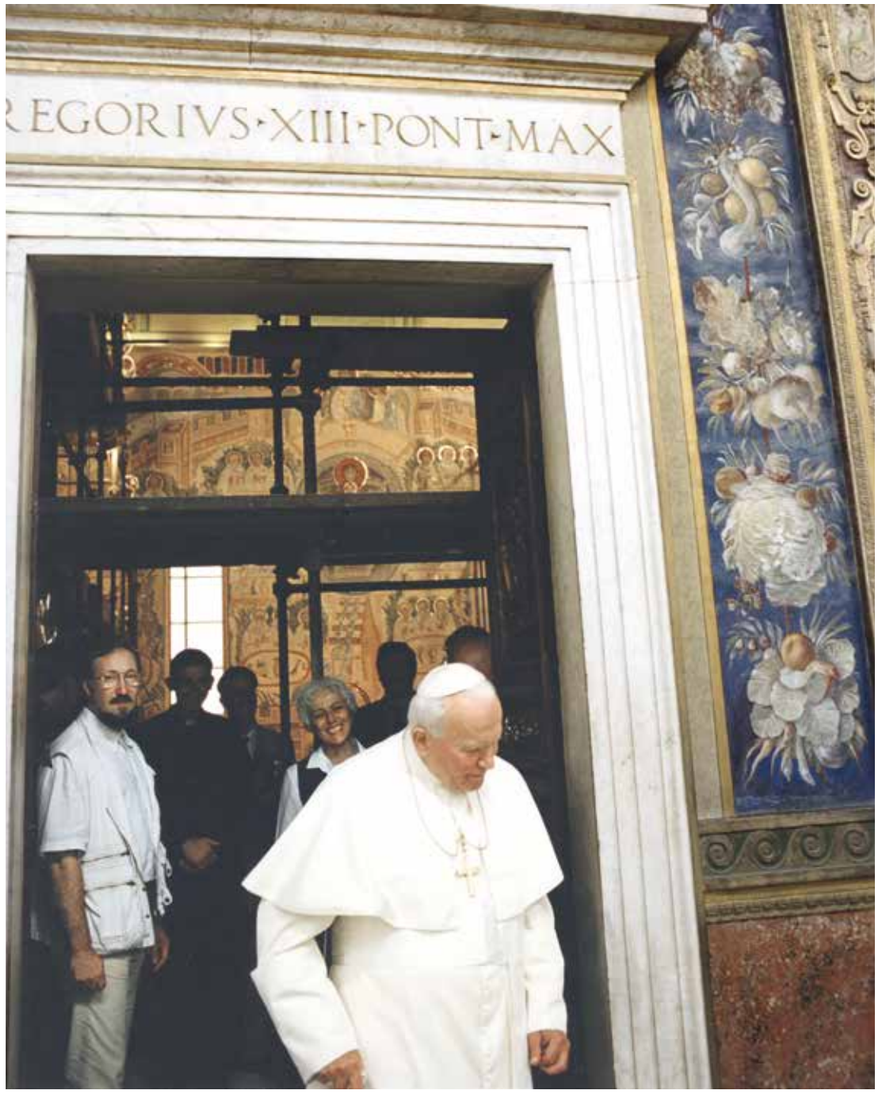
© Александр Корноухов, мозаики, текст, 2016
© Ольга Седакова, текст, 2016
© Наталия Лихтенфельд, текст, 2016

Содержание

18 *Ольга Седакова*
Памяти Капеллы

22 *Александр Корноухов*
История жизни мозаик
капеллы Redemptoris Mater
с параллельными местами

165 *Наталия Лихтенфельд*
К творческой биографии мастера



Папская часовня Redemptoris Mater («Матерь Искупителя»), находящаяся на втором этаже Апостольского дворца в Ватикане, была построена в 1580 году, в понтификат Папы Григория XIII. Первоначально она называлась «часовней Матильды», в честь графини Матильды Каносской. В 1987 году Папа Иоанн Павел II посвятил часовню Пресвятой Богородице, Матери Искупителя. В 1996 году началась работа над новыми мозаиками в алтарной части часовни.

Ольга Седакова

Памяти Капеллы

Эта книга посвящена работе, судьба которой необычайна. Необычаен уже сам факт того, что она была предпринята. Московского мозаичиста, православного художника, приглашают работать в папской Капелле, в самом сердце Ватикана! Можно представить, что в Италии, на месторождении христианской мозаики, где существуют и разные школы мозаики, и многочисленные мастерские, нетрудно было бы найти мастеров для такого задания.

Необычайно и дальнейшее. Капеллы, как ее замышлял Александр Корноухов, не существует. Общий замысел остался нереализованным. Завершена и сохранилась только его часть – мозаика восточной стены. И эта мозаика капеллы Redemptoris Mater в папских покоях принадлежит, по моему убеждению, к вершинам храмового искусства XX века. Ничего похожего на нее нет.

Это не только мое суждение. В то время, когда Александр Корноухов работал над восточной стеной, и сразу же после завершения этой мозаики те, кто имел возможность увидеть ее (начиная с самого «заказчика», Иоанна Павла II), оставались под глубочайшим впечатлением. А это были взыскательные зрители! Православные богословы Оливье Клеман и Христос Яннарас, Сергей Сергеевич Аверинцев и Патрик да Лобье, священник Георгий Чистяков и Ольга Сигизмундовна Попова, кардинал Поль Пуппар и другие члены Папского совета по культуре…

Первое, что мозаика делала со своим зрителем, – погружала его в молчание, и продолжительное. Я помню изумленные глаза Сергея Сергеевича Аверинцева, впервые увидевшего эту работу. Возвратившись к словам, он сказал мне почти шепотом: «Я не надеялся, что такое сейчас возможно!» Ведь мы все не привыкли ожидать от современного храмового искусства чего-то всерьез серьезного. Мы смирились с тем, что оно располагается в тех двух областях, с которых начинает свой разговор А.Корноухов, – в декоративности и «мемориальности» (или стилизации, «благочестивой археологии», по словам патриарха Афинагора). Иначе говоря – в области ремесла. Но живое искусство! Искусство, в котором мы чувствуем личный поиск художника, его речь de profundis, его страдание и его утешение! Да, так было у Феофана Грека, Дионисия, Рублева, но теперь… Пути церковного искусства, (работы по канону, по прориси, на заданную тему) и свободного искусства слишком давно разошлись.

«И как это современно!» – продолжил Аверинцев. Современно, конечно, не в расхожем смысле, то есть сообразно тому, что принято считать «современным» и «актуальным» (не буду уточнять, что это значит: все и так понимают). Современно в том смысле, что это тот образ красоты, который принимает душа нашего современника. В сравнении с классическими образами он бедный, недоговаривающий, осторожный. То, что в мозаике Корноухова первый голос принадлежит натуральному камню с его как бы недопроявленным цветом, а не сверкающей смальте и золоту, как в царственных мозаиках Равенны или в римских мозаиках эпохи Паскуале, – говорит об этом. О нашем желании тихого и смиренного праздника.

Если бы понятие минимализма не приобрело слишком конкретного и убогого смысла, можно сказать, что Корноухов вносит в классическую мозаику элемент минимализма. Да, мы бедны, говорит эта мозаика, но мы дорожим этой бедностью и ее красотой. Она, как и прежние богатство и сила, полна будущим.

Обновление капеллы Redemptoris Mater было задумано к Юбилею 2000 года, к началу нового тысячелетия, которое Ватикан встречал с огромным размахом. Одно из последних воскресений 1999 года, на котором мне довелось присутствовать, было посвящено калекам и инвалидам (каждое воскресение этого года было посвящено какому-нибудь из человеческих занятий: Миллениум полицейских, например, или Миллениум

медиков). Рим был полон калеками всех родов! Это невозможно вообразить. И Папа, к которому на площади Святого Петра подводили и даже подносили на носилках инвалидов, а он благословлял каждого, сказал тогда, что человечество входит в новое тысячелетие как калека.

Возможно, приглушенная красота мозаики Корноухова (я бы сказала – красота с опущенными глазами) отвечает этому нашему самосознанию, нашей искалеченности, измученности XX веком. И такому неприятию любого насилия, какого еще не было в истории. Всякий открытый пафос кажется теперь насилием. Пышное ликование было бы здесь не совсем уместно.

История замысла Капеллы связана с той атмосферой необыкновенной любви к православной (или восточнохристианской) традиции, которую в эти годы переживало католичество (впрочем, и англиканство тоже). Источником этого «православного эроса» (как называли его критики) был сам Иоанн Павел II. Он издавал энциклику за энцикликой, посвященные православной традиции и отношению христианского Востока и Запада: Slavorum Apostoli («Апостолы славян», посвященные равноап. Кириллу и Мефодию, 1985), Ut unum sint («Да будут все едино», 1995), Orientale Lumen («Свет с востока», 1995), в которых призывал свою паству узнавать духовное богатство восточного христианства. Ему хотелось увидеть Капеллу Юбилея, выполненную в византийском духе.

Единство христианской традиции и примирение церквей были любимой мыслью Иоанна Павла II. Другой такой же любимой его мыслью было примирение церкви и светской культуры. Этой теме посвящено «Послание людям искусства» (1999). Так что юбилейная Капелла не должна была быть стилизованной копией классики. Ее должен был исполнить современный художник.

Вот две эти задачи и стояли перед Александром Корноуховым, уже известным и признанным

в России мастером храмовой мозаики[1].

В мозаике восточной стены Корноухов создал новый иконографический сюжет – пасхальный, или евхаристический, пир святых разных времен и народов в Небесном Иерусалиме (об истоках своего образа он рассказывает сам). Его можно читать как Торжество Церкви святых. Торжество это, как я уже говорила, происходит в тишине, в целомудренной скромности. Если возможно такое словосочетание, это интимная монументальность. Если присмотреться к ликам и деталям, можно увидеть в них присутствие большой скрытой теплоты – но целое строго и архитектонично. В мозаике Корноухова решительно нет того, что принято считать декоративностью. Только то, что имеет прямой смысл. Ничто не только не преувеличено, но, можно сказать, осторожно приуменьшено. Среди пышных коридоров и зал Ватикана эта отказавшаяся от всяческих украшений мозаика особенно впечатляет.

Восточная, заалтарная стена предназначена для долгого созерцания: узнавать фигуры святых, понимать мотивы, по которым они соединены по трое за столами… Об этом много подумано – и художником, и его советниками-богословами.

Мне очень горько, что общий замысел Капеллы оказался не реализован. Некоторые уже завершенные фрагменты остались только на фотографиях, которые здесь помещены. Восточная стена работы Корноухова окружена мозаиками другого художника, его ученика в мозаике, о. Марка Рупника. Я бы сказала, что эта пластика стилистически враждебна сосредоточенности и тишине работы Корноухова. Но не мое дело ее здесь анализировать.

Историю работы над Капеллой читатель узнает от самого художника. Он увидит, что Александр Корноухов не только художник, но и незаурядный знаток истории искусства и оригинальный мыслитель.

1 Мозаики А. Корноухова и Л. Курило в храме Преображения Господня в Тушино (1992–1993) были удостоены Государственной премии Российской Федерации.

Александр Корноухов

История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater

с параллельными местами

Речь пойдет о Ватикане, о работе, которая была мне очень дорога. Сейчас, когда прошло двадцать лет, хочется наконец подумать и рассказать об этом.

Прежде всего – о судьбе мозаики в современности.

В последние столетия можно наблюдать, что мозаика как искусство «провисает». Меняется ее суть. Самоценность камня или смальты, важнейшая для древних мозаик, перестает переживаться. Камень становится абсолютно служебным. Драматизм целого, не прячущего того, что он составлен из самостоятельных «атомов» – тессер, утрачен. Опровергнуть эту мысль трудно. Вот пример: в XVII–XVIII столетиях появились замечательные полированные полотна в соборе Св. Петра, которые были сделаны по принципу пазлов. Иначе говоря, вместо того, чтобы передать игру и движение камней, их подбирали механически, а швы между тессерами делали практически неразличимыми, так, чтобы композиция, подобранная из камней, имитировала цветотональную систему картины, которую мозаика копировала. При быстром взгляде многие даже не успевают понять, что́ перед ними – масляная живопись станкового характера или мозаика. Таковы многие знаменитые мозаичные работы XIX века, например, в петербургских храмах – в Исаакиевском соборе или в храме Спаса на Крови. Сходные процессы происходили и в западном искусстве Нового времени.

Папа Иоанн Павел II
и Александр Корноухов

Рим. Вид на собор Св. Петра и Папский дворец

В этой рафинированности теряется самый смысл мозаики, она перестает быть архитектурным событием, то есть утрачивает значение, которое в нее было вложено в древние века. Камни забывают свое прошлое, не помнят, что когда-то они были строительным материалом. Мозаика становится прикладным, декоративным элементом. Но природа мозаики – одновременно изобразительная и строительная, она и рисует, и строит. Это практически забыто.

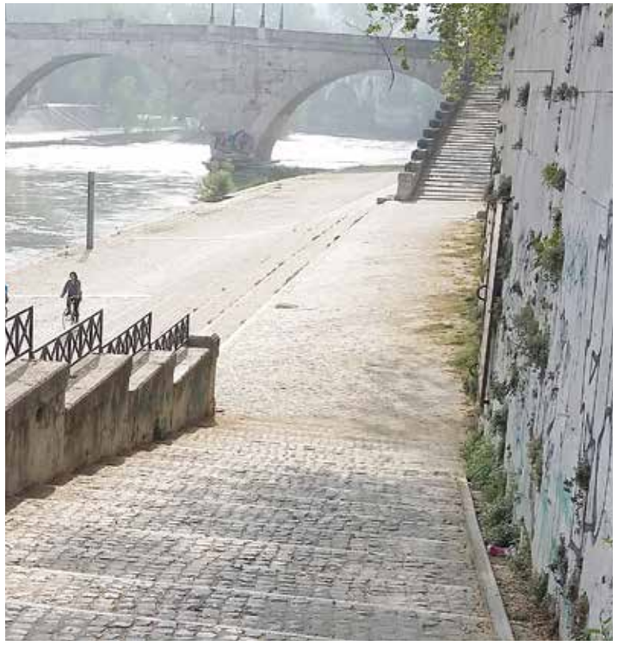
На противоположном полюсе «забвения корней» располагается то, что я называю мемориальностью. Из римской тоски по высокому античному идеалу родилась вилла Адриана[1], пространство-призрак с его застывшим музейным временем.

Позитивистский подход к истории культуры создает свою мемориальность. Он превращает мозаику в ремесло, выводит ее из пространства искусства. Такой тип «стилизующей» мозаики преобладает в наших современных храмах.

Мозаика, которая хочет быть искусством, первым делом должна очиститься от мемориальности. И вспомнить о живой жизни камней в древних мозаичных изображениях.

Исток мемориального подхода к истории я вижу в XVIII веке; с этого времени постепенно утрачивается и архитектурный смысл мозаики. Культура Просвещения легализовала новый тип сознания: оно перестало быть феноменальным. Что я имею в виду? Возьмем евангельские повествования. Все, что в них рассказано, дано нам в состоянии феномена. Никто не может сказать, каким будет следующий день мытаря после его смиренной молитвы в храме или следующее утро блудного сына по возвращении к отцу. Это события, взятые в предельной концентрации здесь и сейчас, когда нет хода «отсюда туда или оттуда сюда». Феномен – то, что всплывает над всеми фрагментами времени. У него

1 *Вилла Адриана* (134 г. н.э.) – летняя резиденция императора Адриана в Тиволи, неподалёку от Рима. Для украшения ансамбля зданий и парка были доставлены копии и подлинники известных произведений искусства. Во время первых археологических раскопок в XVI в. найдены ок. 300 шедевров, находящихся сейчас в музеях всего мира.



Рим. Набережная Тибра

Рим. Мост через Тибр – Ponte Sisto

нет предшествия и продолжения. Как только мышление лишается феноменальности, теряет способность мыслить такую универсальную единственность, оно сразу делается либо мемориальным, либо сиюминутным. И то и другое убивает феномен события.

Моя работа проходила в Риме, в совершенно особой обстановке. Второй Ватиканский собор, который начался с распахнутых настежь окон и завершился бетховенской «Одой к радости», – это феномен. Он открыл возможность невиданной прежде церковной жизни, он нес свет, свободу, возможность диалога. Рим сделал шаг нам навстречу, захотел создать общее пространство с нашей Церковью. Это дало новый импульс христианскому искусству, а то, что оставалось в системе XVIII века, обнаружило свою безжизненность.

Предполагалось, что работа в папской Капелле будет закончена к 2000 году, к Миллениуму, который Ватикан праздновал как Юбилейный год, год великого отпущения грехов и долгов. Поворот тысячелетий, по замыслу Иоанна Павла II, открывал новую эпоху христианской жизни. Одним из знаков этой новизны был бы конец разделения христианского Запада и христианского Востока, которое продолжается уже второе тысячелетие. Иоанн Павел II предлагал современной цивилизации, которую он называл «цивилизацией страха», «переступить порог надежды», сделать решительный шаг в будущее, «открыть дверь Христу».

С другой стороны, исторический поворот позволял художнику оглянуться на то единство пластики, которое отличало позднеантичную и раннехристианскую культуру, – пластики, которой владел христианский мир до своего разделения, и обобщить опыт, накопленный на Востоке и на Западе. Такой взгляд на, казалось бы, недосягаемое для нас единое пластическое богатство мне и хотелось воплотить в ватиканских мозаиках в удивительной атмосфере, созданной Иоанном Павлом II.

И вокруг был Рим, единственный город мира. Город как никакой другой превосходящий разграничение «природы» и «культуры», как это чувствовал О.Мандельштам:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.

То в Риме, что было важнее всего для меня, – это, естественно, Рим христианский. Он многослоен.

В первые после гонений века церковной истории Рим стал сердцем христианского мира, «святым городом», местом паломничества к раннехристианским катакомбам, к могилам мучеников и исповедников, к местам апостольской проповеди. Примерно с конца XIII века он становится своего рода реликварием: сюда свозят святыни со всего мира, и прежде всего из Иерусалима, со Святой Земли. Реликвии Страстей – частицы Креста и тернового венца, гвозди, орудия истязаний, мощи святых. Это время собирания камней и коллекций, время «прилива».

Но первые христианские века были также временем «отлива»: римские дворцы, цирки, языческие храмы разбирали, архитектурные блоки помечали цифрами, увозили на расстояние чуть ли не в сто километров и там собирали из них новые строения. Так возникли знаменитые римские руины, поэтически воспетые в XVIII и XIX столетиях, в частности Пиранези[2]. Руинизация – это

Рим. Руины рядом с театром Марцелла

Мученики Поликам, Себастьян и Квирин. Крипта Санта Цецилии в катакомбах Сан Каллисто. Рим, IV–V вв.

тоже определенная составляющая истории. Руины – архитектурный образ времени. Эта тема заполняла интеллектуальные пространства Запада и России – руины Рима, из которых лепилось всё что угодно: Пуссен[3] строил свои представления об античном мире, русские художники создавали свой образ академизма или классицизма. Руинами был увлечен Гоголь, казалось бы совсем другого состава человек. Или Александр Иванов, который видел в руинах протяженное время, что-то общее, целостное.

Руины были интересны тем, что они позволили увидеть в истории непринужденное пространство ракурсов, отношений, взглядов – свободу, столь желанную человеку. Свободу, которая в низшей своей форме гнездится в выброшенной вещи, утратившей всякую

2 *Джованни Батиста Пиранези* (1720–1778) – итальянский художник, театральный декоратор, знаток архитектуры, гравёр. Создал цикл офортов «Римские древности». Его графические архитектурные фантазии на тему римских руин отличаются грандиозностью пространственных построений, драматическими контрастами светотени.

3 *Никола Пуссен* (1594–1665) – французский художник, заложил основание классицизма во французской живописи. В своих картинах создал образ идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума. С 1642 года жил в Риме.

Фреска в монастыре св. Бенедикта в Субьяко, Италия

пользу. И вот, начиная «снизу», руинированная вещь растет, как бы «достраивая» в уме пространство той культуры, которая теперь недосягаема, но продолжает излучать свои образы.

Затем катакомбы на тысячу лет ушли из общей памяти и были заново открыты только в XVIII веке. Чтобы оценить их художественную ценность, потребовалась еще пара веков.

И катакомбы с их удивительными пластическими символами, уже никогда больше не повторявшимися в истории христианского искусства, и ранние римские титулы, и первые базилики победившего христианства, где мозаика явилась во всей своей красоте и разнообразии стилей, – все эти римские образы окружали нашу работу. Но непрерывной линии от этих эпох – апостольской и средневековой – к современности проследить невозможно. Церковное искусство последующих веков отличается от них поразительно.

Во времена Ренессанса светское искусство, как известно, стало эмансипироваться от церкви.

Традиционные техники – фреска, мозаика – перестали быть продолжением храмостроительства, его завершением. Углублялся разрыв между строителями храма и художником, который стал не «достроителем», а декоратором. «Большое время» строительства раскололось на две половины: сначала возводили стены, а потом художник подходил к стене и как «с чистого

листа» начинал свою автономную деятельность. XIX век унаследовал такой подход. Дальше продолжать в том же русле было невозможно.

Послесоборное католичество ищет обновления языка храмового искусства, его встречи с современным искусством. В конце 1940-х годов современных художников – Люрса[4], Леже[5], Руо[6], Липшица[7], Матисса – пригласили работать над убранством церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси[8]. И получилось нечто удивительное. Каждый был верен своему опыту, но оказалось, что их индивидуальный опыт не складывается в общее дело! В Средние века работа была организована так: модули, розданные по разным городским цехам, по предместьям, позволяли исполнителям работать по общему плану и делать кусочки орнамента в меру своего мастерства. Когда эти фрагменты соединялись в общем портале, совершалось подлинное архитектурное событие. Сейчас в храмовом искусстве происходит нечто противоположное.

Работа в Ватикане не была моей первой работой за рубежом. Впервые мне пришлось, еще в советские годы, поработать в Равенне. Это случилось так. В 1986 году я участвовал в международном конкурсе мозаичистов – и оказался его победителем. Равенна была выбрана как столица мозаичного искусства, перекрестье Византии и Запада, один из исторических центров Европы.

4 *Жан Люрса* (1892–1966) – французский художник, керамист, иллюстратор, дизайнер тканей. Реформатор искусства гобелена, связавший стилистику авангарда с традициями Средневековья. Для церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси выполнил алтарный ковёр на тему Апокалипсиса.

5 *Фернан Леже* (1881–1955) – французский живописец, скульптор, график, керамист и декоратор. Поборник «эстетики машинных форм». В церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси исполнил мозаику главного фасада «Литании Богоматери».

Фасад церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси, Франция

6 *Жорж Руо* (1871–1958) – французский живописец, график, витражист. Работал в стилистике постимпрессионизма, затем – экспрессионизма. Создал серии «Клоуны», «Судьи», цикл «Мизерере» на тему Страстей Христа. Автор витражей в церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси.

7 *Жак Липшиц* (1891–1973) – скульптор. Выходец из из Литвы (родился в Друскининкае), жил и работал во Франции, с 1941 г. – в США. Создавал кубистические скульптуры, позднее работал в стилистике символического экспрессионизма и в жанре реалистического портрета. Для церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси создал статую «Нотр-Дам-де-Льес».

8 *Часовня Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Асси* (Eglise Notre-Dame De Toute Grâce, Plateau d'Assy), построена по проекту архитектора Мориса Наварина (Maurice Navarina) в 1939–1950 гг. В декоративном оформлении интерьера принимали участие кроме названных П. Боннар, Ж. Брак, А. Матисс, М. Шагал и другие известные художники тех лет.

Стела *Природа и человек*
Для конкурса мозаики
Parco de la Pace. Равенна, 1986

Сначала был конкурс эскизов. Затем эскизы нужно было реализовать на месте. Я должен был сделать свою стелу и установить ее рядом с работами других участников конкурса в равеннском парке современной мозаики, Parco de la Pace, парке Мира.

Так я впервые – с огромными трудностями – выехал за границы отечества, где богатство западного пластического искусства мы узнавали только по книжкам.

И тут выяснилось, что в Равенне я могу работать, как на родной земле: выполненная стела вполне соответствовала пространству парка и была там установлена. Уже на второй день работы в Равенне я понял, что это место стало моей мастерской. Так творческая работа перестала для меня зависеть от того, где она происходит.

Ко времени работы в Капелле у меня был уже достаточный опыт храмовой мозаики в России. Когда мы делали мозаики в храме Преображения Господня в Тушино[9], впервые работая непосредственно на стене, а не в системе эскиза или станковой картины, мы пережили новое ощущение импровизации. Мы почувствовали, как тема развивает себя сама,

9 Церковь Преображения Господня в Тушино была построена в 1880–1886 гг., архитектор В.О. Груздин. Храм был закрыт в 1935 г., в 1990 г. был возвращен Церкви и восстановлен. Мозаики в куполе и четверике осуществлены Александром Корноуховым в соавторстве с Леонидом Курило в 1990–1992 гг.

и художник как бы путешествует вдоль стены, которая ему подсказывает, куда дальше двигаться. Это состояние – удивительное. Такая работа – не проект, а реальность. Оказалось, что в реальности можно двигаться, предвидя, куда повернет тема.

За основу мозаик папской Капеллы был взят сюжет иконы, которую я увидел в реставрационных мастерских Игоря Грабаря. Это была икона Страшного суда XVI века из Благовещенского собора Сольвычегодска. В ее левом верхнем углу представлены двенадцать престолов, за каждым из которых по трое, как на рублевской иконе Троицы Ветхозаветной, сидят святые. Я взял этот мотив как основу для организации восточной стены капеллы. Этот мотив и общая схема – расположить по три фигуры за

Жены-мироносицы и Ангел у гроба Господня
Мозаика в церкви Преображения Господня в Тушино
(в соавторстве с Л.Курило), Москва, 1990–1992

Мастерская в бывшем музыкальном училище, Равенна

Фрагмент иконы Страшного суда
XVI века из Благовещенского собора Сольвычегодска

столами – позволили соединить святых Западной и Восточной Церкви, живших в разные эпохи и в разных странах, святителей, отцов и учителей, первомучеников и новомучеников, подвижников, исповедников. Среди них – канонизированные в понтификат Иоанна Павла II Томас Мор, королева польская Ядвига, замечательный врач из Неаполя Джузеппе Москати. За группой из трех фигур стоят многие прообразы Писания и Предания: это и три отрока в пещи вавилонской, и три волхва, и три христианские добродетели – Вера, Надежда, Любовь… Все это и многое другое входило в богословскую программу украшения Капеллы нового тысячелетия.

По моему замыслу эта новая иконографическая тема должна была решаться в пластике ранней неразделенной Церкви первого тысячелетия. Эту пластику можно назвать и ранневизантийской. Но при этом она никак не должна была превратиться в мемориальную стилизацию.

Наше художественное время уже отрезано от того типа пластики, который существовал в античной Греции, а позднее – в византийском и западноевропейском средневековом искусстве. Наш век может только копировать ее, примерно так, как не знающий китайского языка копирует иероглифы. Мы потеряли этот язык как язык выражения, язык для новых высказываний. Он может представлять интерес для ученых, которые занимаются Византией, для знатоков, для зрителей, наконец. Мы все любим древние образы,

но создавать подобные им на том же языке уже не умеем.

Я вижу это по опыту преподавания. Каждый год в Суриковский институт, где я преподаю, приходят молодые люди. Они мечтают заниматься фреской, хотят свободно дышать образами мозаики. Многие ездят в Ферапонтово, в Новгород, во Псков и пытаются лично свидетельствовать о великих образах прошлого. Но, к сожалению, рефрен у этих попыток один: мы не творческие наследники древнерусского искусства, мы любим это, но жить в этом пространстве уже не умеем. Сердце этими образами наполняется, но язык потерян.

Насколько я могу судить, нечто подобное происходит теперь и в словесности, в музыке. Одним словом, передо мной стояла немыслимая по трудности задача – пережить ранневизантийскую пластику как возможность нового выражения, в своем роде воскресить ее.

В то время работать в Ватикане было невероятно радостно. При Иоанне Павле II это место стало средоточием жизни, там как будто ощущалось биение сердца мира. Папа излучал то, чего мы всегда ждем от Церкви: любовь, правдивость, человечность, мудрость. Простую и полную жизнь в вере. Работая в папской Капелле, я бывал иногда единственным свидетелем удивительных сцен: Папа принимал у себя в покоях больных, которых привозили к нему, и через несколько часов они уходили от него если не исцеленными, то ободренными и утешенными.

Рим. Катакомбы Комодиллы

Папа Иоанн Павел II
и отец Фома Шпидлик

Сейчас, по прошествии двадцати лет, мне представляется, что общий образ в мозаике был найден верно, в нем жил дух неразделенной Церкви.

Всегда есть свежесть в той совсем не новой мысли, что мир един и должен быть единым. Необходимо выйти из сиюминутных политических интересов и увидеть большое время, которое обозначил Второй Ватиканский собор.

Работа над мозаикой пришлась на то время, когда в Риме ожидали встречи папы Иоанна Павла II и патриарха Алексия II; эту встречу уже назначили в Граце[10]. Она не состоялась, но ожидание встречи носилось в римском воздухе.

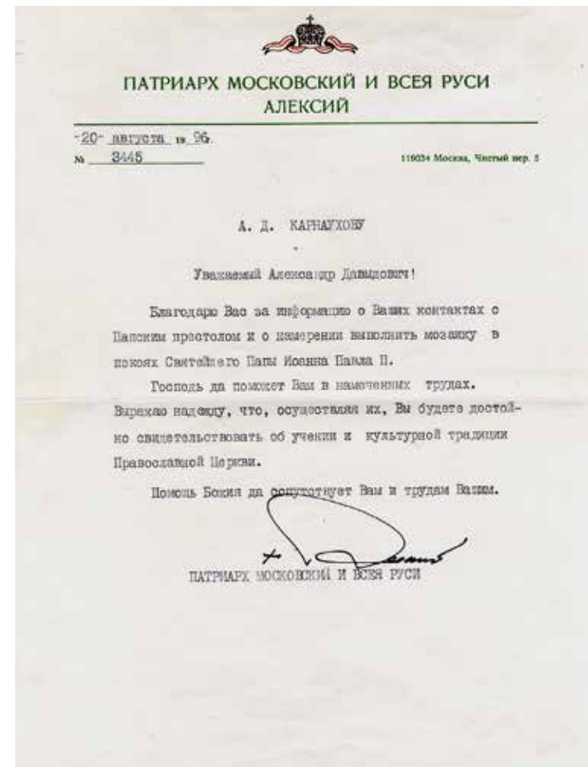
В тот момент задуманная мозаика – с древними мучениками и Отцами Церкви, новомучениками, исповедниками, подвижниками, учителями и святителями всей Вселенской Церкви – приобрела реальный смысл и свою полноту. Это была не просто художественная композиция. В ней ощущалось напряжение великого исторического момента.

В Риме на улице Паолина, недалеко от древней базилики Санта Мария Маджоре, есть особое место – Центр Алетти (Centro Aletti). Это центр, призванный служить сближению Запада и Востока. Его духовным главой был отец Фома Шпидлик, богослов и лучший знаток восточной духовной традиции. По его учебникам изучают православную традицию все, кто учится в богословских институтах Рима. О. Фому Шпидлика связывала личная дружба с Иоанном Павлом II. Ему доводилось

10 Встреча в Граце – речь идет о состоявшейся в 1997 году в Граце (Австрия) Второй Экуменической Ассамблее, во время которой планировалась встреча папы Иоанна Павла II с патриархом Московским и всея Руси Алексием II.

проводить с Папой традиционные духовные упражнения Великого поста, на которых он знакомил Папу с практикой «умной молитвы». Где-то там, в Центре Алетти, и зародилась мысль сделать новую папскую Капеллу в византийском стиле. Ольга Седакова, которая была гостьей центра, рассказала мне, что отец Фома и отец Марк Рупник расспрашивали ее, есть ли в Москве художники, работающие в мозаике древнерусского или византийского стиля. Она назвала меня. Через некоторое время я приехал в Центр Алетти и познакомился с его жителями. Мне предложили попробовать. Сначала был своего рода испытательный срок. Предстояло сделать первые эскизы, первые фрагменты. На одном из них были представлены Св. Николай Мирликийский и св. Григорий Палама, а на другом – св. Франциск Ассизский. Потом эскизы приблизительно месяц рассматривали в Ватикане, после чего решили поручить эту работу мне.

В обсуждении программы мозаик участвовала Ольга Сигизмундовна Попова[11], очень



ПАТРИАРХ МОСКОВСКИЙ И ВСЕЯ РУСИ
АЛЕКСИЙ

20 августа 1996.
№ 3445

119034 Москва, Чистый пер. 5

А. Д. КАРНАУХОВУ

Уважаемый Александр Давыдович!

Благодарю Вас за информацию о Ваших контактах с Папским престолом и о намерении выполнить мозаику в покоях Святейшего Папы Иоанна Павла II.

Господь да поможет Вам в намеченных трудах. Выражаю надежду, что, осуществляя их, Вы будете достойно свидетельствовать об учении и культурной традиции Православной Церкви.

Помощь Божия да сопутствует Вам и трудам Вашим.

+ Алексий

ПАТРИАРХ МОСКОВСКИЙ И ВСЕЯ РУСИ

Благословение патриарха
Московского и всея Руси Алексия II

11 *О.С.Попова* – историк искусства, автор фундаментальных работ по византийскому и древнерусскому искусству, Доктор наук, профессор кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ.

Священник Георгий Чистяков

сочувствовали работе священник Георгий Чистяков[12], Сергей Сергеевич Аверинцев, православный богослов Оливье Клеман[13]. Посещал Капеллу во время работ греческий богослов Христос Яннарас[14]. В общем, был целый ряд людей, причастных к подготовке. В их числе, конечно, и сам отец Фома Шпидлик, с ним мы обсуждали и согласовывали образы святых Западной Церкви. Потом к работе присоединился о. Марк Рупник[15]. Мы вместе выбирали участников нашего будущего пира, придумывали, кого с кем разместить за одним столом, пересматривали их иконографию. У многих святых XX века еще не было своих сложившихся иконных образов – и в создании их я исходил из фотографического материала. Нужно сказать, что я приехал в Рим с письменным благословением патриарха Алексия II на работу в покоях папы.

В каком-то смысле это был коллективный труд, своей судьбой прямо связанный с запросом времени. Слова Вяч. Иванова о «двух легких», которыми дышит Церковь[16], постоянно цитируемые в папских посланиях, тогда определяли пространство церковной мысли, которое постепенно заполняется, что сейчас для меня очевиднее, чем тогда, в те годы.

Сейчас, я думаю, одна из самых больших ценностей – чувство истории. Я имею в виду не историю

12 *Отец Георгий Чистяков* (1953–2007) – священник Русской Православной Церкви, филолог, историк, переводчик, писатель. Преподавал классическую филологию, библеистику, историю христианства в московских институтах, рукоположен в 1992 году. Автор восьми книг, одна из которых – «Римские заметки. Allombra di Roma» (2003). Был дружен с Папой Иоанном Павлом II.

13 *Оливье-Морис Клеман* (1921–2009) – французский богослов, историк, профессор Свято-Сергиевского православного института в Париже, автор книг о православной традиции, один из основателей Православного братства в Западной Европе.

14 *Христос Яннарас* (р. 1938) – греческий православный философ, богослов и писатель. Профессор философии Института политических наук и международных исследований Университета «Пантеон» (Афины), доктор философских наук университета Сорбонна и духовной школы Университета Аристотеля в Салониках. Автор монографий по греческой и западноевропейской философии.

15 *Марко Рупник* (р. 1954 г.) – священник Римско-католической церкви, член Общества Иисуса, художник-мозаичист. Директор Центра Алетти.

16 В письме Вячеслава Иванова Шарлю дю Босу от 15.10.1930 о дне его присоединения к католической Церкви: «…я впервые почувствовал себя… обладателем священного клада, который был моим со дня моего крещения, но обладание которым… в течение уже многих лет омрачалось наличием чувства какой-то неудовлетворенности… от сознания, что я лишен другой половины живого того клада святости и благодати, что я дышу наподобие чахоточных одним только легким».

написанную, а ту, что постоянно жива, историю не только материальных свидетельств, но и языка и человеческих отношений. В них есть то же чувство большого времени, что и в великих памятниках прошлого. Нам надо взломать последние бастионы XVIII века: он увел вещи в страну смерти, в забвение, где они приняли мемориальные формы. Об этом кричат таблички на зданиях и предметах: «Памятник архитектуры. Охраняется государством». «Охраняется» – читай «не охраняется». А часто заботами реставраторов охраняется так, что окончательно окостеневает.

Мир по-разному реагирует на исторические памятники. Иногда с ними отчаянно борются, как с живыми свидетелями того духа, который неприемлем для данной цивилизации. Их разрушают – или перекрывают новым, «своим» слоем. Люди, которые побывали в Турции, знают, как турецкая цивилизация тонким слоем покрыла более древнюю византийскую культуру. Когда снимается верхний слой, оказывается, что там, как под снегом, сохранилась

Слева направо: Ю.Н.Попов, С.С. Аверинцев, Н.П. Аверинцева, П. де Лобье, А.В. Муравьев, В.К. Зелинский, В.А.Навериани, О.С.Попова

Богоматерь *Оранта*.
Первая проба мозаики
из «подножного материала»
в Центре Алетти

живая трава древнего христианства: Каппадокия, церкви Ани[17] и Карса[18], церкви Лазики[19] и Тао-Кларждети[20]. Когда начинаешь всматриваться, видишь, что перед тобой абсолютно живые вещи: они долгое время дразнили своих новых хозяев, их взрывали, уничтожали, пока мало-помалу не пришли к выводу, что этим не стоит заниматься.

Вернемся в Капеллу. Восточная стена, над которой я с помощниками[21] работал более трех лет, дает образ некоего преображенного пространства. Это Небесный Иерусалим.

Некоторые детали вполне традиционны. Скажем, стену Небесного Иерусалима обрамляет ленточный орнамент, типичный для римских памятников. Его можно увидеть и в Санта-Прасседе[22], и во многих других древних церквях. Образы святых за престолами знаменуют особое время праздника, отличное от нашего повседневного времени. Имена святых не надписаны, предполагается, что их нужно узнавать. Это образы преображенные, их имена знает Господь, и они знают Его. Тут собраны святые разных времен, и своим соприсутствием они упраздняют время.

Я любитель натурального камня, и первая моя мысль была взять для мозаики остатки камнерезного

17 *Ани* – в X–XI вв. столица армянского Аннийского царства. Ныне разрушенный город на территории Турции. В нем находятся руины армянского кафедрального собора X в. Сохранилась украшенная резьбой ц. Св. Григория XI в.

18 *Карс* – город на востоке Турции. В X–XII вв. – столица армянского царства Багратидов и Карсского царства. В Карсе находится армянская церковь Святых Апостолов, превращенная турками в мечеть.

19 *Лазики* – Эгриси, или Лазское царство, – одно из ранних грузинских царств на Южном Кавказе (известно древним грекам и римлянам как Лазика, персам — как Лазистан), достигшее своего расцвета в IV—VI веках н. э., когда было принято христианство.

20 *Тао-Кларждети* – средневековое княжество на западе Закавказья во главе с династией Багратионов. Население государства состояло в основном из армян-халкидонитов, а также грузин. На территории Тао-Кларджети сохранилось много исторических христианских памятников эпохи княжества.

21 В этой работе на разных этапах мастеру помогали: Амиран Бакуридзе, Мария Корноухова, Леван Навериани, Игорь Чередников.

22 *Базилика Санта-Прасседе* (итал. Basilica di Santa Prassede) – действующая титулярная церковь IX века, построенная в честь св. Пракседе, жившей во II веке. Знаменита мозаиками в апсиде и на триумфальной арке, а также в капелле св. Зено.

производства. В Риме есть мармисты и маленькие мраморные мастерские, там из камня изготавливают подоконники, столешницы, надгробия. У мастеров остается много обрезков камня. Если хозяин мастерской вдруг узнавал, что они не будут закопаны в землю, а кому-то еще пригодятся, это веселило его сердце. Даяние всегда сопровождалось широким жестом: давали, радуясь тому, что «отходы производства» еще могут кому-то послужить.

Всё это свозилось на Виа Паолина, в Центр Алетти, расположенный в типичной римской усадьбе начала или середины XVIII века. Изначально вилла принадлежала австрийской хозяйке, носившей фамилию Алетти, и по ее завещанию была передана христианскому центру. Внутри, за стенами, сад с двумя высокими кипарисами, его полукольцом окружает трехэтажное здание. А в глубине сада, с левой стороны, – бывшая каретная; эту каретную нам предложили для мастерской. Туда и свезли обрезки камней. Кроме того, я обратился в мастерские Тиволи, много веков снабжавшие Рим травертином. Пара грузовиков с этим материалом и обрезки других камней послужили для начала работы. Эти грубые камни нужно было соединить со смальтами, не столь

Мастерская
в Центре Алетти
на Виа Паолина

древними, эпохи барокко или еще более поздними, XIX века. Они не очень легко соединялись: камни и смальта были разных модулей.

В Италии, как нигде, проявляется способность камня хранить в себе память: он может свидетельствовать о времени, само его происхождение исторично. Основу нашей мозаики составили камни, которые привозят в Италию со всего света. Нужно было создать в камне образы четырех стихий – земли, воды, огня и воздуха, неба и зелени, а также архитектуры. Для образа неба шли голубые мраморы и граниты из Латинской Америки. Удивительно, как камень может быть синим: казалось бы, это немыслимо! Растения – зеленые камни из Китая, разнообразного травянистого цвета. И потом – травертины Ирана, желтые и красные, хранящие в себе тепло прошедших столетий. Они, вместе с белым травертином Рима, составили основу для работы. Светлые части – стихия неба. Все обрамляет зелень кущей – стихия жизни. Охра архитектуры – двенадцать башен, стены и престолы. И – лики. Всё проявлено тем цветом, в котором выполнено. Зеленое собирается вокруг предметов, белое и голубое – форма света. Мы собирали мозаику так, чтобы своим цветовым строем она отвечала свойствам камня.

Первоначально вместо орнамента в нижней части композиции шла надпись: «Ut unum sint» – «Да будут все едино»[23]. Потом от надписи мы отказались.

Я был мало посвящен в систему пластики Ватикана, да и не собирался от нее отталкиваться и ее продолжать. Эта рафинированная пластика требовала невероятного мастерства, коего я, конечно, обрести не мог. Поэтому я сделал всё поперек. Несмотря на то, что полы в Капелле были XVII века (итальянцы славятся инкрустациями из замечательных камней), я старался основываться на более ранних памятниках античности и Средних веков, начиная с Палестины, Греции до Равенны и того же Рима. Среди моих образцов были храмы Санта-Констанца[24], Санта-Прасседе, Санта-Мария ин Космедин[25], базилика Косьмы и Дамиана на Форуме[26], Сан-Серджио[27] в Риме, а также две древние миланские базилики – Сан-Лоренцо[28] и Сан-Амброджио[29]. Весомый вклад в замысел внесли мозаики Палестины – вифлеемские, иорданские.

23 Ин. 17:21

24 *Храм Санта-Констанца,* или мавзолей св. Констанции (итал. Mausoleo di Santa Costanza), – мавзолей IV в. на восточной окраине Рима, место упокоения дочери Константина Великого – Констанции. Знаменит мозаиками IV в.

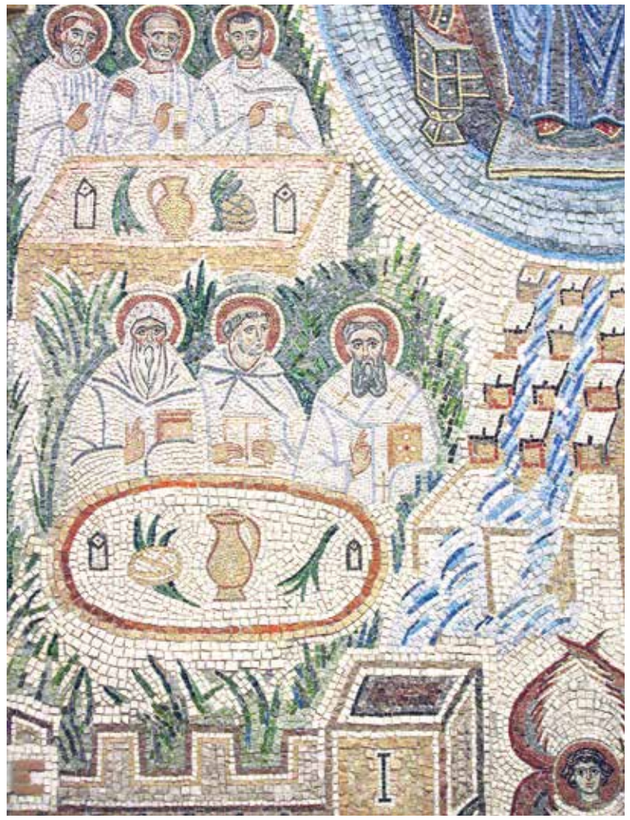
25 *Храм Санта-Мария ин Космедин* (итал. Santa Maria in Cosmedin) – церковь Девы Марии на левом берегу Тибра в Риме.

26 *Базилика Косьмы и Дамиана на Форуме* (Santi Cosma e Damiano) – древняя христианская церковь в Риме, на Форуме Веспасиана.

27 *Базилика Сан-Серджио* – церковь святых мучеников Сергия и Вакха (Chiesa dei Santi Sergio e Bacco degli Ucraini), расположена в районе Монти в Риме. Упоминалась в VIII в.

28 *Базилика Сан-Лоренцо* – (Basilica di San Lorenzo Maggiore) – миланский храм, возведённый в память о святом Лаврентии не позднее конца IV века. В часовне св. Аквилина сохранилось несколько позднеантичных мозаик.

29 *Базилика Сан-Амброджио* (Basilica di Sant'Ambrogio) построена в 379–386 гг. св. Амвросием Медиоланским на месте захоронения раннехристианских мучеников. Главная апсидная мозаика с изображением Пантократора относится к XIII веку.



Шествие праотцев, патриархов, пророков, благовестников, исповедников, праведников к Небесному Иерусалиму. Эскиз

В мозаике Капеллы прослеживается тема архитектуры. Престолы – это архитектура, стены и башни – тоже архитектура. Они объединены цветом и структурой. Дальше – органическая жизнь: кущи, подвижные, живые.

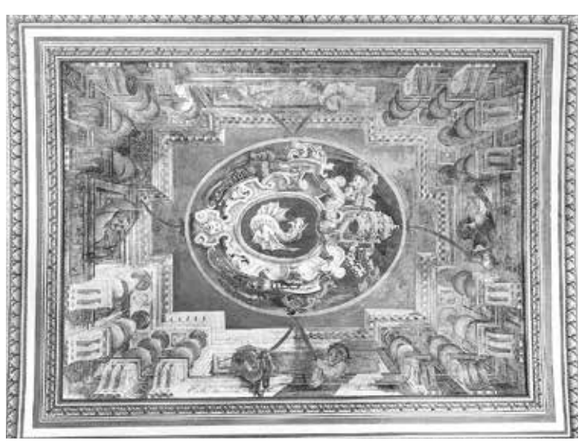
Золота очень мало, оно присутствует только в прорисовке и обогащает цвет камней. Такая графика придает камням светоносность и одновременно сообщает масштаб предметам – вазам, свечам. Цветное золото проскальзывает и в изображениях растительности.

Эскизы были своего рода репетицией. А сама работа началась в ритме импровизации. Эскиз – только проводник через перевал, дальше его влияние на процесс рождения вещи заканчивается.

На крыше Центра Алетти был написан единственный семиметровый картон для центральной части мозаики. Всё остальное рисовалось непосредственно на стене Капеллы, и это была импровизация. Угловые части композиции переходили на боковые стены – подобный переход встречается на иконах, когда часть изображения заходит на рельеф ковчега[30]. С горечью замечу, что в нынешнем состоянии мозаики эта пластическая находка утрачена (вместе со многим другим).

Изображение в раннехристианском и средневековом искусстве иногда словно оспаривает физические законы, помогая зрителю пережить мистическое чувство. В Венеции, в Сан-Марко, мы видим мозаичную композицию шести

30 *Ковчег* – углубление на лицевой поверхности иконной доски глубиной от 3 до 5 мм. Практически все древние иконы имеют ковчег.



Плафон капеллы Redemptoris Mater до начала работы. Роспись XVIII в.

Эскиз мозаики восточной стены Капеллы

дней Творения. Эта мистическая конструкция держит систему материальных опор, на которых стоит собор Сан-Марко, построенный на болоте. Такое мистериальное преображение должно происходить в каждом храме, чтобы мы, находясь в этом мире, ощутили присутствие мира иного. Это чувствует и человек, который приходит в храм, и художник, который в храме работает.

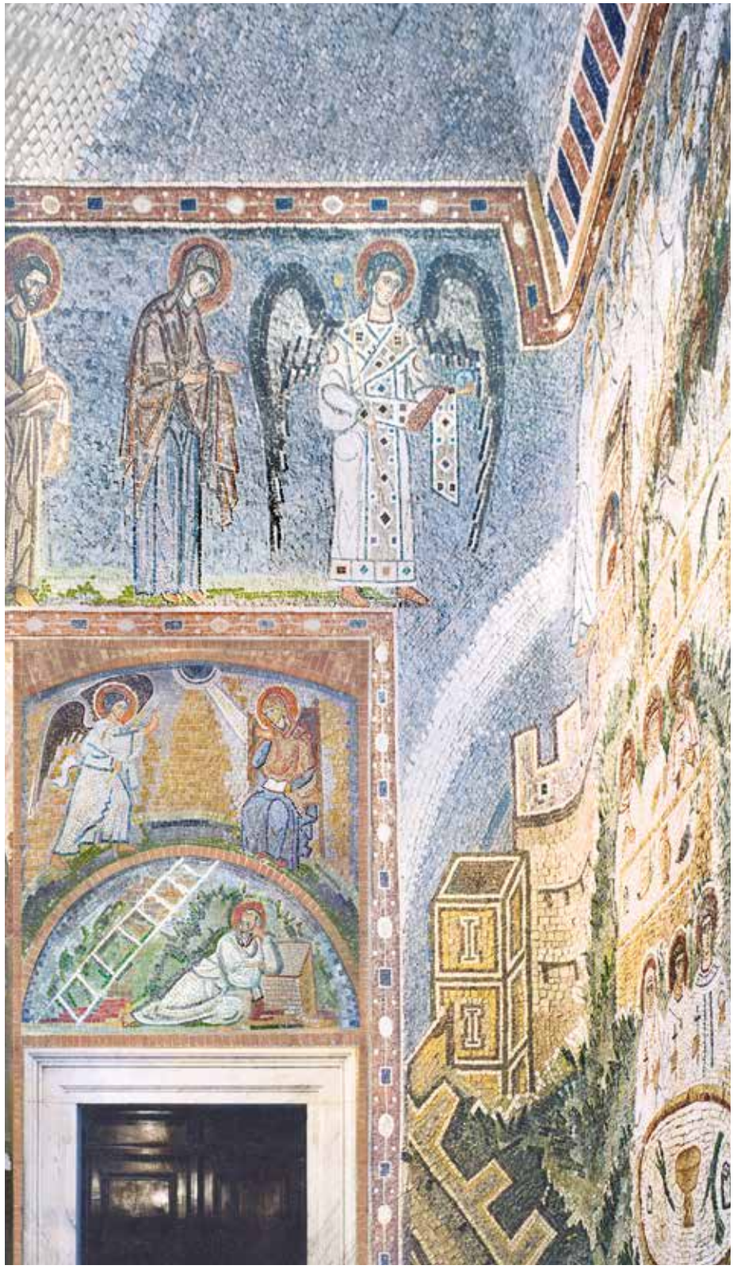
При первом посещении Капеллы мне запомнились детали: ее престол – античная капитель, свод – гризайль с гербом папы Григория XIII, мраморный пол с рисунком XVII века; по сте-

Шествие праотцев, патриархов, пророков, благовестников, исповедников, праведников, Иоанна Крестителя и Архангела Михаила к Небесному Иерусалиму. Эскиз

нам – металлические рельефы середины XX века с традиционным изображением остановок Крестного пути, на двух окнах – витражи 60–70-х годов того же века. Убранство включало знаки и символы разных эпох, они пересекались с образами модерна, создавая хаос стилей. Мне хотелось найти единый образ Капеллы – начиная с ее архитектуры.

И невероятно: заказчики согласились на значительные архитектурные изменения пространства, которые я предлагал. Дать кривизну стенам, заново решить окна, закрыть вторым сводом исторический плафон. «Священная» мемориальная архитектура, памятник! – и всё-таки было разрешено сделать подходы к стенам. Я выполнил проект восточной стены, солеи, разворота. Когда увидел, что стена начинает немного двигаться по кривой линии, это натолкнуло на мысль: престолы могут быть разные, одни круглые, развернутые на нас, а другие диагональные. Диагональные престолы попадают на криволинейные поверхности. Углы, которые даны под 90 градусов, при переходе на боковые стены были сделаны сложно, с ориентацией на перспективу. Мозаика начала жить уже не на статично-фронтальной стене, не на плоской поверхности, а перешла в пространственную структуру. Она ожила, получила энергию от криволинейной мандорлы, сообщила медленное вращение всей композиции и нашла опору в гранях соседних стен.

Работа над мозаикой Капеллы сама себя строила. Не все проблемы решались заранее.



Гостеприимство Авраама
Мозаика церкви Санта-Мария Маджоре в Риме

Картон создавался для того, чтобы ощутить масштаб и соотношения стихий цвета, а вовсе не для слепого подчинения ему, как часто бывает в нашей работе, когда художник делается рабом собственного картона. Важно, как идёт импровизация: камень сам определяет, сколько ему надо места, энергии, как он будет двигаться. И это делает работу подлинной, изображение переживается в полноте; это уже не простое опознавание деталей: «вот рука, вот нога». Благодаря движению камней зритель может воспринять мозаику динамично. Я убежден, что авторитет мозаики возрастает не за счет рафинированного рисования, а потому, что энергетика материала и его слияние со стеной создают поразительное чувство реальности. Это составляло основу мозаики с древних времен.

Работа продолжалась три с половиной года, и, надо сказать, была хорошо организована. Лики вначале я делал в Центре Алетти, на сетке, покрытой грунтом, затем они вживлялись в стену, а закончил тем, что выкладывал мозаику непосредственно на стене без сухого набора. Когда восточная стена была закончена, работа продолжалась на своде. Он был

построен на криволинейных швеллерах, и нужно было создать следующий крупный переход. Здесь появилось соперничество белого и всплывающего голубого, они состязались друг с другом, кто из них легче. На плафоне были выполнены три праздника и Распятие. Голубой фон под Распятием всплывал над плотным белым травертином, а травертин был укреплен тонкой сеточкой серебра. Купол медленно двигался концентрическими кругами вокруг Пантократора в центре, и оттого стене придавался образ движения. Работа доставляла мне огромное наслаждение, она была настолько интересной, что, если судить по глубине радости, это был самый здоровый период в моей жизни.

Когда проводишь какое-то время в горах, обыденные связи разрываются и ты словно впервые видишь, к примеру, селение в долине. Перед тобой открывается явление невероятной красоты. Это красота повседневной работы человека, красота того, как он живет под солнцем. Его ежедневный прозаический труд видится наполненным мощными образами. Вспоминаются стихи Ольги Седаковой из «Китайского путешествия»: «Как знакомо небо…» и о «милой земле»[31]. Ее путешествие было китайским не потому, что она недавно проехала вдоль рек Китая. Она была там в семилетнем возрасте. Но чувство присутствия позволяет человеку вместить в себя весь мир. И тогда – «Как знакомо небо»! Когда она радуется «милой земле» Китая, произнося эти слова в Москве, получается сшитое во времени большое пространство. Я сравниваю это состояние с тем, что я испытывал в Риме, именно потому, что оно было невероятно целостным. Эта работа, маленькая частичка мира, обладала всей целостностью события.

Это был и прощальный взгляд на пластику, которую мы покидаем, взгляд с большого перевала между вторым тысячелетием и третьим. Мы, я думаю, расстаемся с той культурой и искусством, которые становятся мемориальными. На них будут смотреть, как смотрят на пирамиды Хеопса или на идолов острова Пасхи…

Эта древняя пластика была удивительно красива и добро накоплена, как фрукты по осени накапливают в себе солнце. Она, по существу, всё еще не освоена нами. Но есть острое ощущение, что антично-христианское наследие сейчас по большей части не востребовано. Оно не живет в нашей крови, мы не живем его богатством. Более того, мы

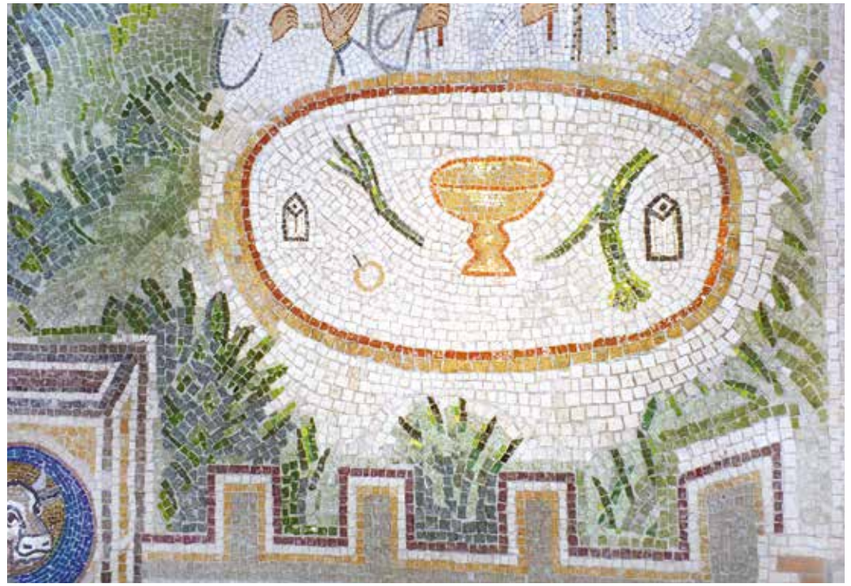
31

1 И меня удивило:
как спокойны воды,
как знакомо небо,
как медленно плывет джонка в каменных берегах.
Родина! вскрикнуло сердце при виде ивы:
такие ивы в Китае,
смывающие свой овал с великой охотой,
ибо только наша щедрость
встретит нас за гробом.
(…)
9 Несчастен,
кто беседует с гостем и думает о завтрашнем деле;
несчастен,
кто делает дело и думает, что он его делает,
а не воздух и луч им водят,
как кисточкой, бабочкой, пчелой;
кто берет аккорд и думает,
каким будет второй, –
несчастен боязливый и скупой.
И еще несчастней,
кто не прощает:
он, безумный, не знает,
как аист ручной из кустов выступает,
как шар золотой
сам собой взлетает
в милое небо над милой землей.

постоянно изменяем ему с каждым новым событием, с каждым «достижением» актуального искусства. Новейшее искусство – как отбившееся от рук дитя, которое постоянно борется со своими родителями. Протест, скандал, демонстративный инфантилизм – его стихия. Именно она противопоставлена пластике, накопленной за века. Мир лишается образа, и на фоне массовой культуры «Послание людям искусства» Иоанна Павла II становится для меня все значительнее.

Мозаика создала в Капелле особое пространство тишины и огражденности. Так, сам образ Богородицы в мандорле можно увидеть как пространство, созданное для Младенца, своего рода шатер. Структура Капеллы дает возможность подойти и увидеть это. Очень важно создать тишину подхода к вещи. Только тогда ее можно увидеть и понять.

Начиная с первых опытов, я изображаю в мозаике архитектуру. Но что такое архитектура? Говоря об архитектуре христианского храма, мы имеем в виду нечто особое. Когда домой к тяжелобольному или умирающему приходит священник со Святыми Дарами и причащает его, это такое же огромное событие, как архиерейская служба в кафедральном соборе. Тот же масштаб, не умаляется здесь ничего. Если мы об этом не помним, о Евхаристии как мере храма, мы не построим его пространства.



И еще пример. Когда мне было лет пять, я загляделся в книжку В.Н.Лазарева[32], где в изображении Евхаристии увидел замечательный лоб одного из апостолов. Он был выложен камнем. Выполненный в мозаике, тот образ показался мне необыкновенно убедительным. Теперь я думаю, что это и есть концентрация идеи архитектуры. Ей требуется среда. Среда всегда наполняема. Главное – задумать пир, а уж туда всегда кто-то явится в качестве гостей. Прежде всего требуется пространство. Оно непременно «заселится», станет конкретным. Это формула искусства, в том числе светского.

Идея престолов, как я говорил, была мне подсказана северно-русской иконой. Но другое дело, когда эта тема разыгрывается на стене. Нужно было создать ощущение архитектурного контраста. Если внимательно смотреть, то мы увидим, что стены в Капелле не совсем прямые. Выявлен подоконный рельеф, слегка линзообразно изогнута стена. Касания изображения и архитектурной поверхности тоже разные: либо кристаллообразные кубики столов в ракурсе, либо круги. Они перемежаются, соприкасаясь, и высекают новые архитектурные соотношения и формы. К арочному окну примыкают прямоугольные кубики столов, и, наоборот, рядом с регулярной формой, например башнями, столы круглые. Они представлены в ракурсе, и вместе с тем это плоскостной фриз. Объем в них дан только для того, чтобы развернуть пространственную структуру на соседние стены, но при этом не создавать панораму. Образ стены остается,

32 *В.Н.Лазарев* (1897–1976) – советский искусствовед, специалист по истории древнерусского, византийского искусства, итальянского искусства эпохи Возрождения. Профессор, зав. кафедрой истории зарубежного искусства МГУ. Автор двухтомной «Истории византийской живописи» (1947–1948).

но, как у древних мастеров, он пространственный и не превращается в картину. В античной фреске была такая трактовка столов, которая абсолютно не противоречила стенописи, не ломала ни стены, ни перспективы, ни ракурса – и в то же время создавала дополнительные архитектурно-пространственные отношения.

На столах у святых – горькие травы, как положено за трапезой в еврейскую Пасху. Свечи, горькие травы, хлеба. Тема Евхаристии и Новой Пасхи вбирает в себя событие Ветхого Завета, преломляет и освящает историю. Мне нравится изящная шутка Венедикта Ерофеева: «Я не знаю, что такое истина, но мне известно, откуда её удобнее всего рассматривать». Важно знать ракурс. Это урок архитектуры. Архитектурный принцип присутствует во всем – внутри цивилизаций, внутри конфессий, внутри христианства. Внутри события и человеческого лица.

Мозаики Капеллы построены архитектурно, в этом и состоял центр моего замысла. Можно не увидеть в этой работе ничего особенного и нового: цитаты из античности, из раннехристианской и византийской пластики. Но из этого материала, как выснилось, можно создать новую архитектуру, со своей судьбой и своим будущим.

И здесь я подхожу к печальному обстоятельству: задуманная архитектура Капеллы как целого не сохранилась. В дальнейшем решение было изменено, работу над сводом и оставшимися стенами поручили другому художнку, о. Марку Рупнику. С его именем осталась связана капелла Redemptoris Mater. Мозаики свода и другие, уже выполненные, фрагменты разрушены. Память о них осталась только в фотографиях, которые в этой книге увидит читатель.

Мы говорили о руинах. Мозаика, которую мы задумали, существует теперь, можно сказать, в форме руин. Восточная стена (также претерпевшая вмешательства) окружена изображениями совсем другого, соперничающего с ней стиля. Но ее архитектурный фундамент сохранился. И, мне кажется, вместе с ним сохранился общий замысел. Мозаика была задумана как образ жизни большой, единой Церкви, с глубокими историческими корнями, не имеющей временных и пространственных границ. И я надеюсь, что сохранившаяся часть мозаики несет в себе это изначальное стремление к целому.

12 мая 2015 года

Св. Доминик
де Гусман
1170–1221
«Восхвалять,
благословлять,
проповедовать»

Св. Иоанн Рыльский
Ок. 876–946
«Не уклоняйтесь
ни направо, ни налево,
но идите по царскому
пути»

Св. Пахомий Египетский
Ок. 292–348
«...мы, которых называют монахами, не должны ли плакать о наших душах, которые умерли по причине греха и которые воскресит Христос по Своему человеколюбию! Во всяком случае, слезы похвальны, если они проливаются с добрым намерением»

Св. Ядвига,
королева
Польская
1373–1399
«Вернули им скот
и имущество, а слезы
им кто вернет?»

Св. Вячеслав
Богемский
Ок. 907– 935
«...прибежище теплое убогим
и сирым, яко вторый Авель,
незлобиве претерпел еси
смерть»

Св. равноапостольный
князь Владимир
Ок. 960–1015
«...обрел еси бесценный
бисер, Христа, избравшаго
тя, яко втораго Павла, и от-
рясшаго слепоту во святей
купели, душевную вкупе
и телесную»

Св. великая княгиня
Елизавета Федоровна
1864–1918
«В моей жизни было столько радости, в скорби — столько безграничного утешения, что я жажду хоть частицу этого отдать другим»

Св. Томас Мор
1478–1535
«Я всегда был хорошим и верным слугой королю, однако Бог превыше»

Св. Екатерина
Александрийская
† ок. 305
«Бог создал меня по образу и по подобию Своему и наделил меня такою красотою, чтобы люди дивились премудрости Создателя, Который столь ничтожному и бренному лицу мог даровать такую мудрость и красоту»

Св. Иоанн Златоуст
Ок. 350–407
«Смерть! где твое жало?! Ад! где твоя победа?! Воскрес Христос, и ты низвержен! Воскрес Христос, и пали демоны! Воскрес Христос, и радуются ангелы! Воскрес Христос, и торжествует жизнь!»

Св. Николай
Ок. 250–345
«...верных защититель, алчущих кормитель, плачущих веселие, болящих врач, по морю плавающих управитель, убогих и сирых питатель и всем скорый помощник и покровитель...»

Св. Григорий Великий
Ок. 540–604
«Ибо, когда в силу добродетели послушания от меня потребовали принять обязанность служения Святому Престолу, я взял на себя, видя положение Церкви, то, от чего я бы снова обратился в бегство, если бы это можно было сделать безнаказанно»

Св. Кирилл Солунский
827–869
«И рады были славяне, что услышали о величии Божием на своём языке»

Св. Амвросий Медиоланский
Ок. 339–397
«Святых любовью преданной, непобедимой верою, надеждой неизменною Князь мира побеждается»

Св. Блаженный Августин
354–430
«Ты создал нас для Себя, и мятется сердце наше, пока не успокоится в Тебе»

Св. Иоанн Дамаскин
Ок. 675–750
«Дерево, даже и подрубленное топором, снова срастается, и рана от стрелы излечивается и зарастает. Но стрела словесная неисцелима, ведь она попадает в самое сердце»

Св. Фома Аквинский
1225–1274
«Если никакой интеллект не вечен, то и истина не вечна. Так как Божественный интеллект один только вечен, то и истина только в нем обладает вечностью. Из этого не следует, что нечто иное, чем Бог, является вечным: ибо истина Божественного интеллекта – это сам Бог»

Св. Григорий Палама
1296–1359
«Ибо и когда сидим за рукоделием, и когда ходим, и когда пищу принимаем, и когда пьем, всегда умом можем молиться и творить умную молитву, благоугодную Богу, молитву истинную. Телом будем работать, а душой молиться»

Св. Франциск Ассизский
1181–1226
«Где любовь и мудрость,
там изгнан страх
и изгнана грубость»

Св. Клара Ассизская
1194–1253
«О блаженная бедность!
Любящим и объявшим
тебя доставляешь ты
сокровища вечные!»

Св. Серафим Саровский
1759–1833
«…стяжи дух мирен, и тогда
тысячи душ спасутся около
тебя»

Св. Бенедикт Нурсийский
480–547
«Считайте всё доброе,
что в вас, Божиим,
а не вашим»

Св. Василий Великий
Ок. 330–379
«Кто сеет учтивость, пожинает
дружбу; кто насаждает доброту,
собирает урожай любви»

Св. Сергий Радонежский
1314–1392
«Любовью
и единением спасёмся»

Св. Иоанн Лествичник

† ок. 606

«Ибо весь мир не стоит одной души, потому что мир преходит, а душа нетленна и пребывает вовеки»

Св. Антоний Великий

Ок. 251–356

«От ближнего – жизнь и смерть. Ибо если мы приобретаем брата, то приобретаем Бога, а если соблазняем брата, то грешим против Христа»

Св. Тереза Младенца Иисуса

1873–1897

«В сердце моей Матери, Церкви, я буду любовью»

Св. Иероним Стридонский

Ок. 347–420

«И не было другого места, дабы родиться Господу, помимо стойла; стойла с волами и ослами! О, если б мне дано было увидеть это стойло отдохновения Божия! И ведь по-нашему мы чтим Христа, изымая Его ясли из грязи и заменяя их серебряными. А по мне так прежние были драгоценнее...»

Св. Иоанн Креста

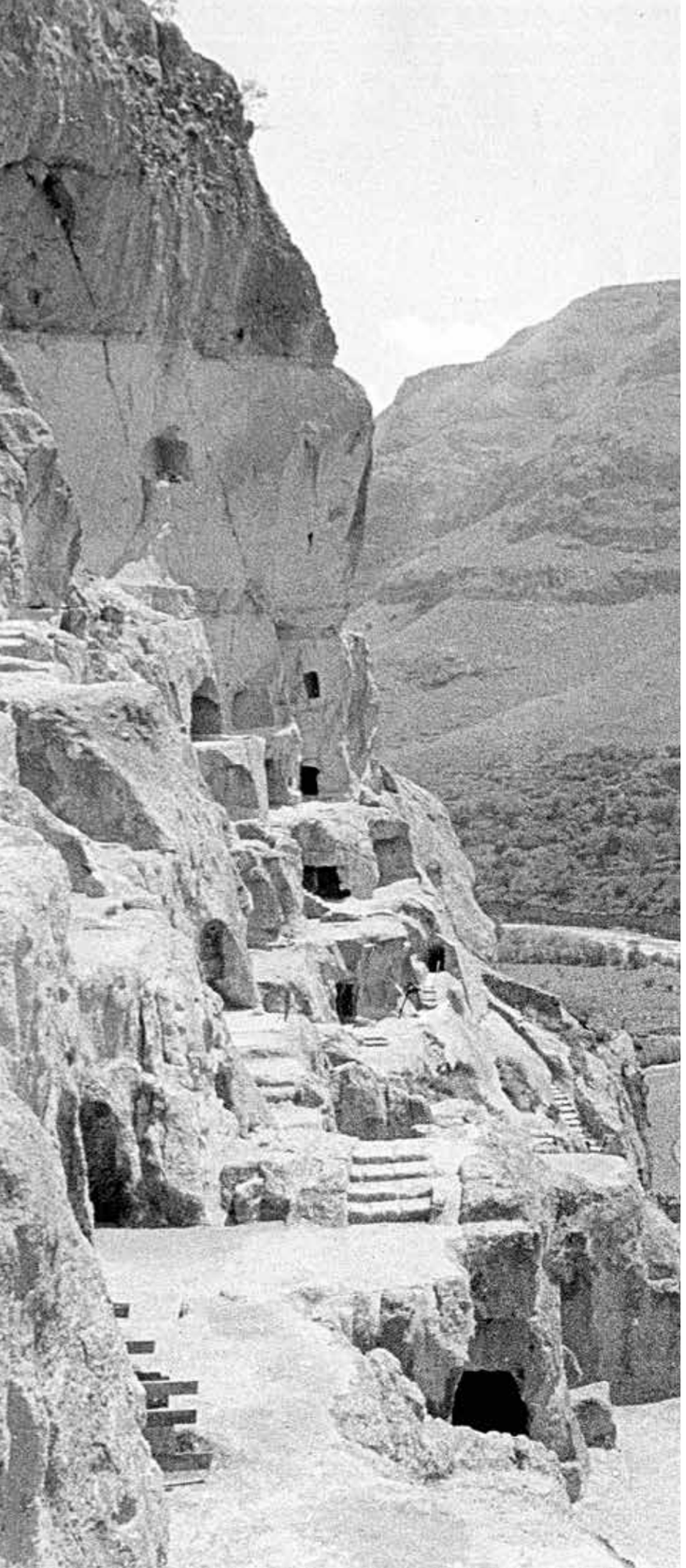
1542–1591

«Почему ты так долго медлишь, хотя можешь мгновенно возлюбить Бога в сердце твоем? Мои небеса и моя земля. Мои люди. Мои праведники и мои грешники. Мои ангелы и моя Матерь Божья. Все сущее мое. Сам Бог – мой и ради меня, потому что Христос – мой и весь Он – ради меня»

Св. Дионисий Ареопагит

† ок. 96 г.

«Тьма исчезает от света, а тем более от многого света; неведение истребляют знания, а тем более многие знания»



Св. Мелания Римская
†439
«Лучше терпеть обиды, чем обижать кого-нибудь, ибо Божественное Писание повелевает тому, кого ударили в ланиту, подставить обидчику и другую»

Св. Григорий Просветитель
Ок. 239–326
«Мои стойкость и терпение не от моей силы, а благодаря силе милости Господа моего и моей свободной воле, которую я испросил у Него»

Св. Джузеппе Москати
1880–1927
«Помните о том, что вы должны заботиться не только о теле, но и о стенающих душах, прибегающих к вам. Сколько скорбей вы скорее облегчите советом или духовным утешением, нежели холодными аптекарскими рецептами»

Св. Тереза Авильская
1515–1582
«Лучшее для нас– предстоять перед Богом, размышляя о том, как Он милосерден и велик, а мы ничтожны, и предоставляя Ему посылать нам, что захочет – дождь или засуху. Он лучше знает, что нам полезнее»

Св. Екатерина Сиенская
1347–1380
«Все исходит от любви, все устроено ко спасению человека, что Бог ни делает — все ради этого»

Св. Игнатий Лойола
1491–1556
«Любить Творца в каждом творении»

В Ватикане всегда первенствует время. Это сразу бросается в глаза иностранцу. Густой ансамбль, который там сложился, подобен разговору в тесном кругу: новый человек не сразу становится участником этого разговора. И еще – с какой вестью он туда войдет? С одной стороны, эта весть совершенно свободна, а с другой – может быть разрушительной для разговора, который шел в «своей компании».

Мозаика вступает в спор с качественно иным подходом к декорированию интерьера, который, развиваясь и усложняясь, шел от раннего Возрождения к барочным формам. Декорации становились все более пышными, заполняли пространство. Эта избыточность изживается в эпоху Просвещения, когда весь небосвод затягивается наукой, всё делается ясным и рациональным. Ранняя форма оказалась забытой. Уходила память о катакомбном искусстве, в котором было постоянное предчувствие «новой земли и нового неба», конца времен, соединения настоящего и будущего в одном моменте – образ Небесного града под землёй. Мне хотелось напомнить о том времени, с которым так тесно связана природа ранней живописи, поэтому я не стал продолжать стилистику середины XVI века, и мозаика оказалась автономной, самостоятельной.

При размещении мозаик в архитектуре очень важно знать, как это потом будет прочитываться. Восточная стена переходит в свод, а сам свод развивается от центра в края, сверху вниз. Стена подчиняется идее накопления, строится снизу вверх, и наверху её – Троица. Пластические события, которые создают образ времени, ощущение длительности, – это и есть главное в архитектуре.

Свод уступает первенство восточной стене, что не часто встретишь на сводах наших храмов. В композиции «Небесный Иерусалим» накопление сюжетов идет снизу вверх и уравновешивается одним только образом Пантократора, который задаёт обратное движение. Таким образом держится равновесие: праздники тихо появляются из свода, а Пантократор в центре скрепляет их.

Мозаики свода мне напоминают шитьё: нить то исчезает, то возникает, мы видим только её часть, но не видим, как нить проходит сквозь ткань. Таинственная жизнь шитья подобна жизни камней в мозаике. Изображению праздников свойственна тканость: за основу берётся направление камня, белый на белом не разделяет цветового пространства, а поддерживает ритмичное дыхание плоскости.

Для меня архитектура Ватикана и все, что нами было сделано, – это неугасающий костер. А оставшиеся фрагменты (копии, эскизы) – вынесенное из костра, они должны потом растаять. Почему я так думаю? Я не раз пытался сделать копию Богородицы, чтобы подарить ее кому-нибудь. И хотя я делал ее со всем чаянием, Она «оттуда» не спускалась, и копия оказывалась плохой.

Каждый раз, когда мы смотрим на икону Троицы, она воспринимается по-разному. Этот образ может превратиться в шаблон, в силуэт, который тут же узнается и не успевает стать переживанием. А моя задача – так цепко и долго это делать, чтобы образ вырос в событие, принадлежащее не только символико-знаковому канону.

В «Троице» много традиционных элементов, а кроме того, есть незыблемый авторитет камня, в котором образ исполнен. Этот «авторитет» – моя опора, необходимая потому, что я, конечно, не способен выразить невыразимое. «Троица» Андрея Рублева – не только знак, она уводит в созерцание, но и оно – всего лишь со-растворение в пространстве иконы, а полнота созерцания возможна только между Лицами, пребывающими в троической любви и единстве.

Камень часто упоминается в Ветхом и Новом заветах – от «не сооружай Мне жертвенника из тесаного камня» (ср. Исх 20:25) до «Камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла» (Мф 21:42). Поэтому камень можно рассматривать как образ, наиболее полный бытием, и как свидетельский материал, обладающий личностным началом. Процесс подготовки, раскола переживаешь как судьбоносный по отношению к каждому камню. Действительно, раскалывая камень на два куска, получаем две новые «личности» со своими разными поверхностями, углами и со своим внутренним миром-веществом.

Мозаика – вещь смиренная, она заранее, в проекте, ничего о себе заявить не может, пока ее всю не переживешь и не перещупаешь один камешек за другим. В камнях, ложащихся на каменную стену, есть мистика реальности.

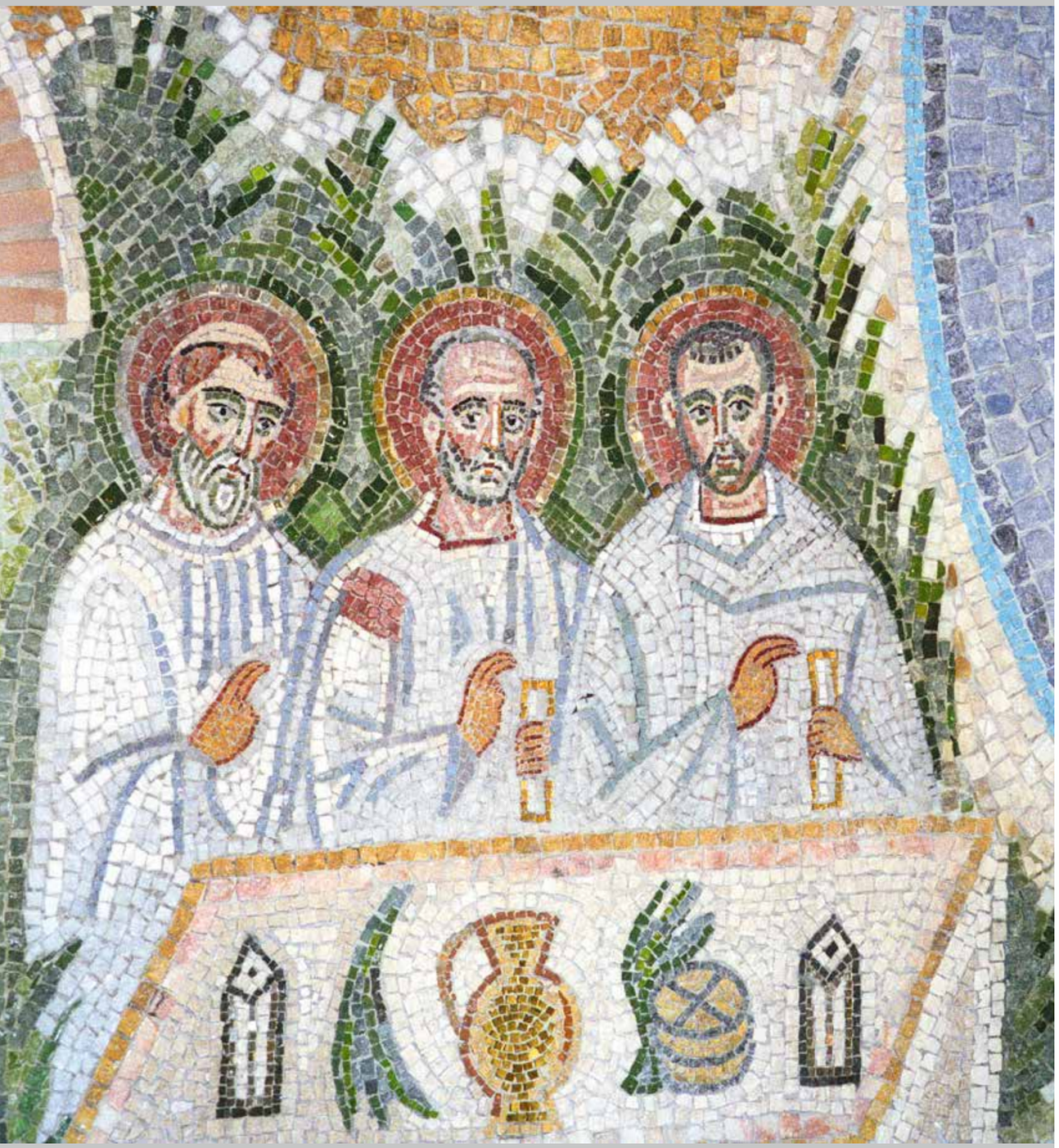
Камни в мозаике капеллы сродни чуду. Мозаичные материалы тоже в каком-то смысле переживают историю «большого времени». На них накладывается время цивилизации, появляется самобытная форма исторического существования вещества, которым пользовался человек в дохристианскую и в христианскую эпохи. Пользуется и доныне, чтобы выразить открывавшиеся в течение веков богословские смыслы.

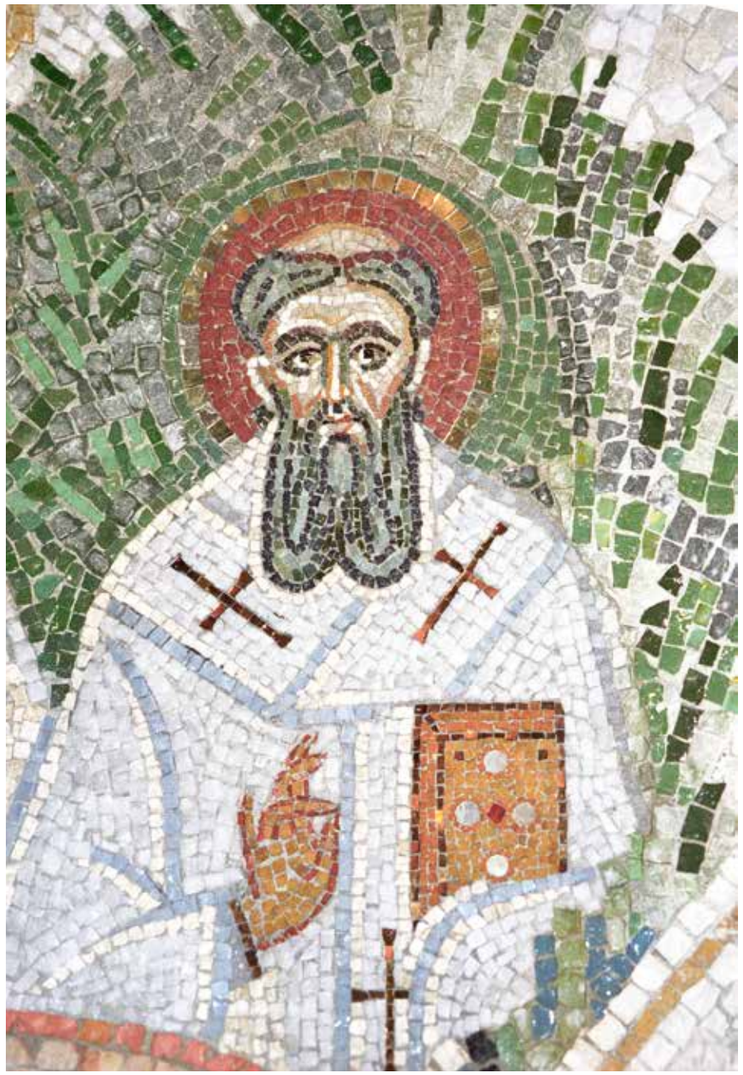
Первые воспоминания, связанные с мозаикой, относятся к 1950-м годам, когда моя мама, Антонина Федоровна Корноухова, участвовала в создании мозаик московского метро. Во время работы она оставляла меня на куче старинных смальт, выпавших из разбитых ящиков и рассыпанных среди травы, камней, осколков кирпича и мусора. Я видел вещество XVIII века, явившееся для современников Ломоносова мистическим открытием раздвинувшегося мира.

В цветном золоте видны были «замыслы алхимиков»: тонкие амальгамы серебра покрывались прозрачными цветными эмалями – зелеными, розовыми, красно-рубиновыми, синими. Громадные слитки алмазного стекла отливали голубоватой мыльной водой и в осадке сверкали оранжевыми искрами. Всё время хотелось увидеть эти камни в их новом достоинстве – то бросить их на дно аквариума и посмотреть, как им удивятся рыбы, то найти такой «новый камень» среди обычных камней на пляже.

Это не рассказ о людях, а рассказ о времени, более крупном, чем контекстные события. Святые, изображенные вне иерархий, вне хронологии, по своей судьбе делаются просто «ближними». Каждый из этих «ближних» приносит свое представление о добре и красоте.

Образы святых, живших в разные времена, соединены на восточной стене в группы. Святой Бенедикт, Сергий Радонежский и Василий Великий – эти святые присутствуют в нашем сознании в образах житий, делания. Когда мы изображаем их за общим столом, это удивительное соединение создаёт тот большой, глубокий, таинственный мир, который и есть мир вечный. Он начинается с горьких трав Ветхого Завета, с празднования ветхозаветной Пасхи, которая сливается с вечной Пасхой. Это временно́е развитие переходит в онтологию и соединяет все большие и малые фрагменты времени. Хлеба, горькие травы, вино и свечи…





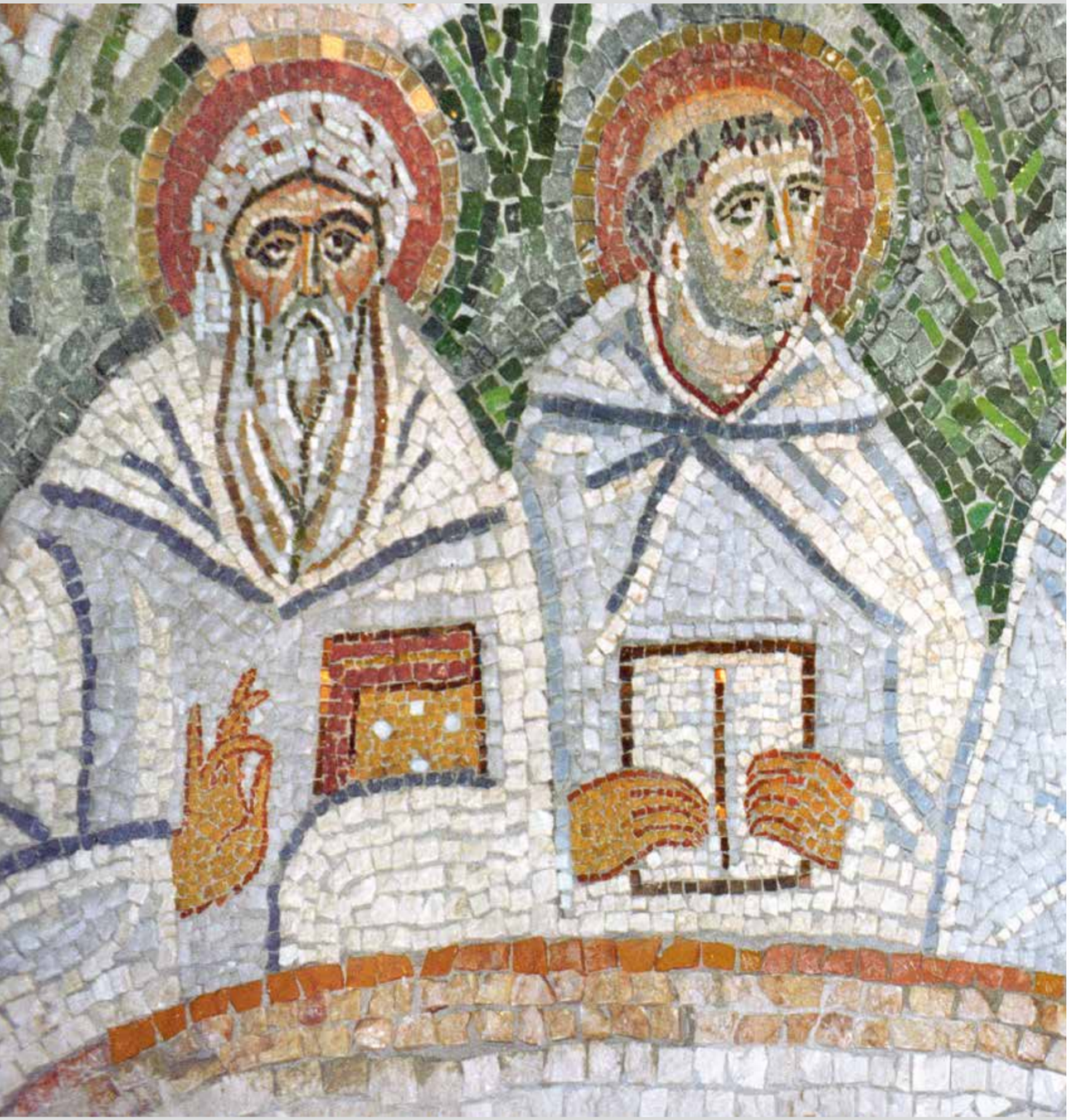
Св. Григорий Палама

Св. Кирилл Солунский
Св. Августин
Св. Амвросий Медиоланский

Св. Вячеслав Богемский
Св. Ядвига,
королева Польская
Св. равноапостольный
князь Владимир

Что такое мозаика в высоком смысле слова? Это усиление границы неба, воздуха и массы земли, концентрация на середине двух больших стихий. Поверхность мозаики, видимую зрителю, подпирает изнутри невидимая масса стены. Внутри стены нет света, там таятся неведомые силы, действуют другие законы. Напряжение двух больших стихий формирует архитектурный дух рисующего материала.

Св. Николай
Св. Иоанн Златоуст



Св. Иоанн Дамаскин
Св. Фома Аквинский

Св. Иоанн Креста
Св. Дионисий Ареопагит
Св. Тереза Младенца Иисуса

Рядом со св. Григорием Паламой – тот, кого впоследствии станут считать его оппонентом, – св. Фома Аквинский. Горькие травы на столе, за которым они сидят, – это собирательный образ истории, на фоне которой идея человеческого противостояния тает, а возникает реальность, которая превосходит любое противоборство. Мне кажется, что похожее бывает в природе. С детства помню: по осени падающие листья, которые держатся за плоскость асфальта, после дождей начинают уходить куда-то очень глубоко.

Св. Василий Великий
Св. Бенедикт Нурсийский
Св. Сергий Радонежский

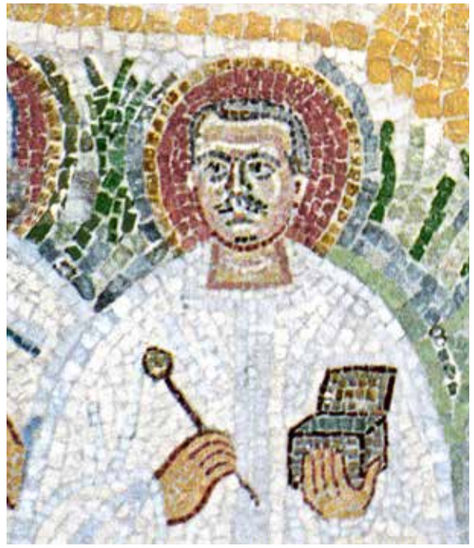
Св. Григорий Просветитель
Св. Тереза Авильская
Св. Игнатий Лойола

Камень и смальты могут воплощать контрастные образы. Цвет или блеск прозрачных темных видов смальты, приглашающий внутрь, в прорубь притихшего стекла, или образы старинных муранских смальт, как бы овосковевшие, с матовым блеском, иногда в пузырьках, роднятся с влажным венецианским воздухом, имеют единую природу с морем. Другое дело – камень. Например, звонко-оскольчатый известняк Иерусалима, впивающийся и жалящий в силу своей структуры. Или рыхлые губки армянских туфов, которые удивительно рассыпаются из монументальных каменных блоков и вновь становятся жирной, плодородной землей.

Св. Антоний Великий
Св. Иоанн Лествичник
Св. Иероним Стридонский

Св. Франциск Ассизский
Св. Клара Ассизская
Св. Серафим Саровский

Стремление расширить связь поэтических образов с жизнью можно назвать возвращением в форму, которая призвана создавать пространство ассоциаций. Это пространство, мне кажется, лучше всего выразил Аверинцев. Он говорил, что византийская культура находится в зазоре между степенью и превосходной степенью. Скажем, «стол» – «престол», «хлеб» – «причастие». Мне нравится, что он говорит об этом как о пространстве свободы.



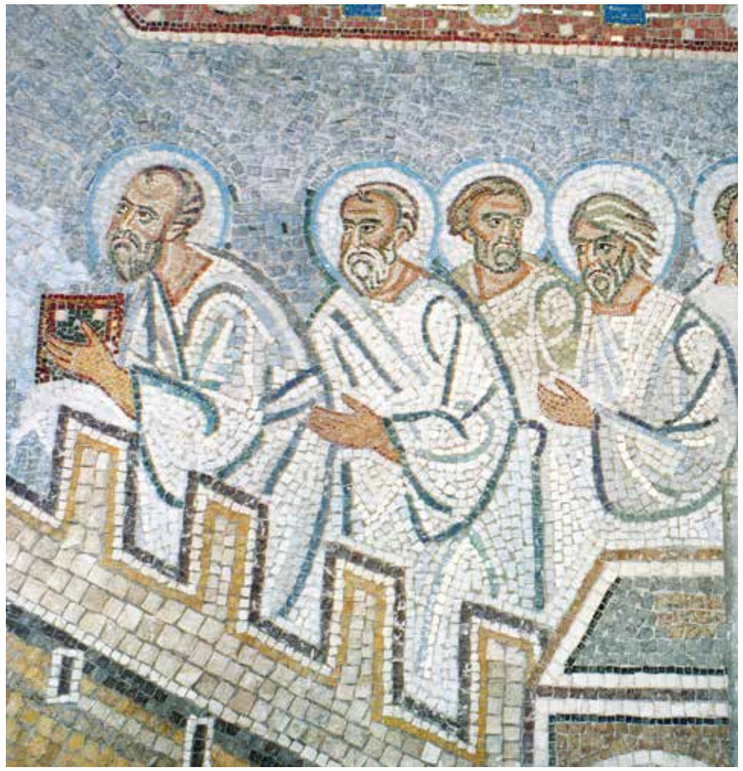
Св. Джузеппе
Москати

Иоанн Павел II напоминал о том, что, посылая в мир животворящее Слово, угодно было Богу погубить мудрость мудрых и разум разумных, обратить мудрость мира сего в безумие (ср. 1 Кор 1:19–20). Это относится даже к мудрости богословов и христианских ученых – она тоже может быть мирской. Канонизируя Джузеппе Москати, Папа призывал прежде всего хранить верность собственному пути, размышлять о своем призвании, следовать ему.

Св. Иоанн Креста
Св. Дионисий Ареопагит
Св. Тереза Младенца Иисуса

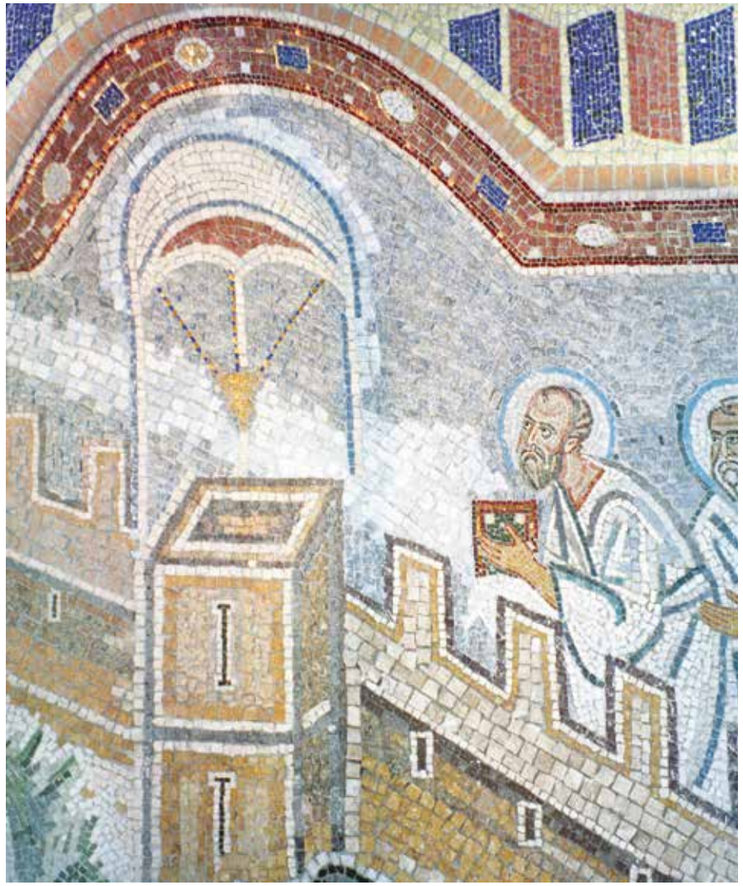
Св. Мелания Римская
Св. Джузеппе Москати
Св. Екатерина Сиенская

Св. Григорий Просветитель
Св. Тереза Авильская
Св. Игнатий Лойола



Восток – это то, на что всё время смотрит человек. А дальше идут события, которые могут предварять, или расширять эту тему, или служить этой теме, как другие части света служат востоку. Как запад служит востоку, как север служит востоку или как юг служит востоку. Слева и справа за зубцами стены изображены апостолы, которые лицом обращены к Троице…

Св. Доминик де Гусман
Св. Иоанн Рыльский
Св. Пахомий Египетский

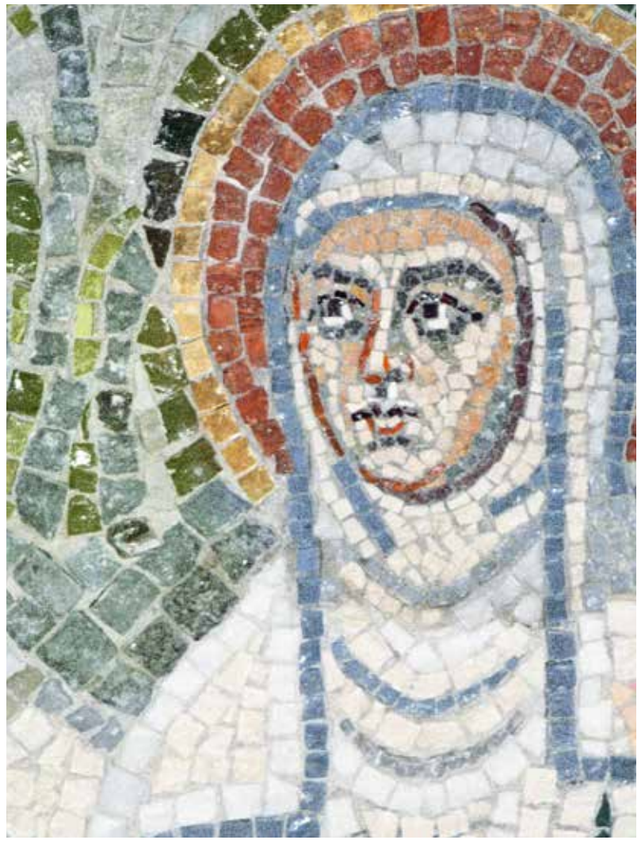


Персонажи сравнительно традиционные, поскольку надо было дать какие-то ссылки на эпохи. Вместе с тем мне казалось, что интересно увидеть два времени: время знаково-архитектурное, в виде башен, стен, символики евангелистов, и то движение времени, которое стало составной частью большого океана образов святых.

Св. Иоанн
Дамаскин

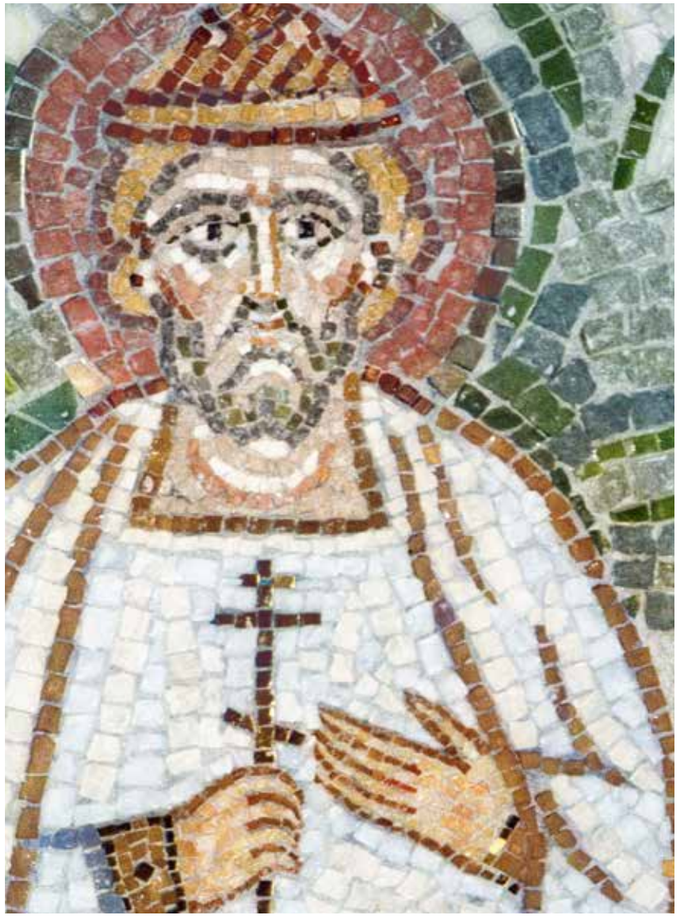
Св. Серафим
Саровский

Св. Доминик
де Гусман



Св. Тереза
Авильская

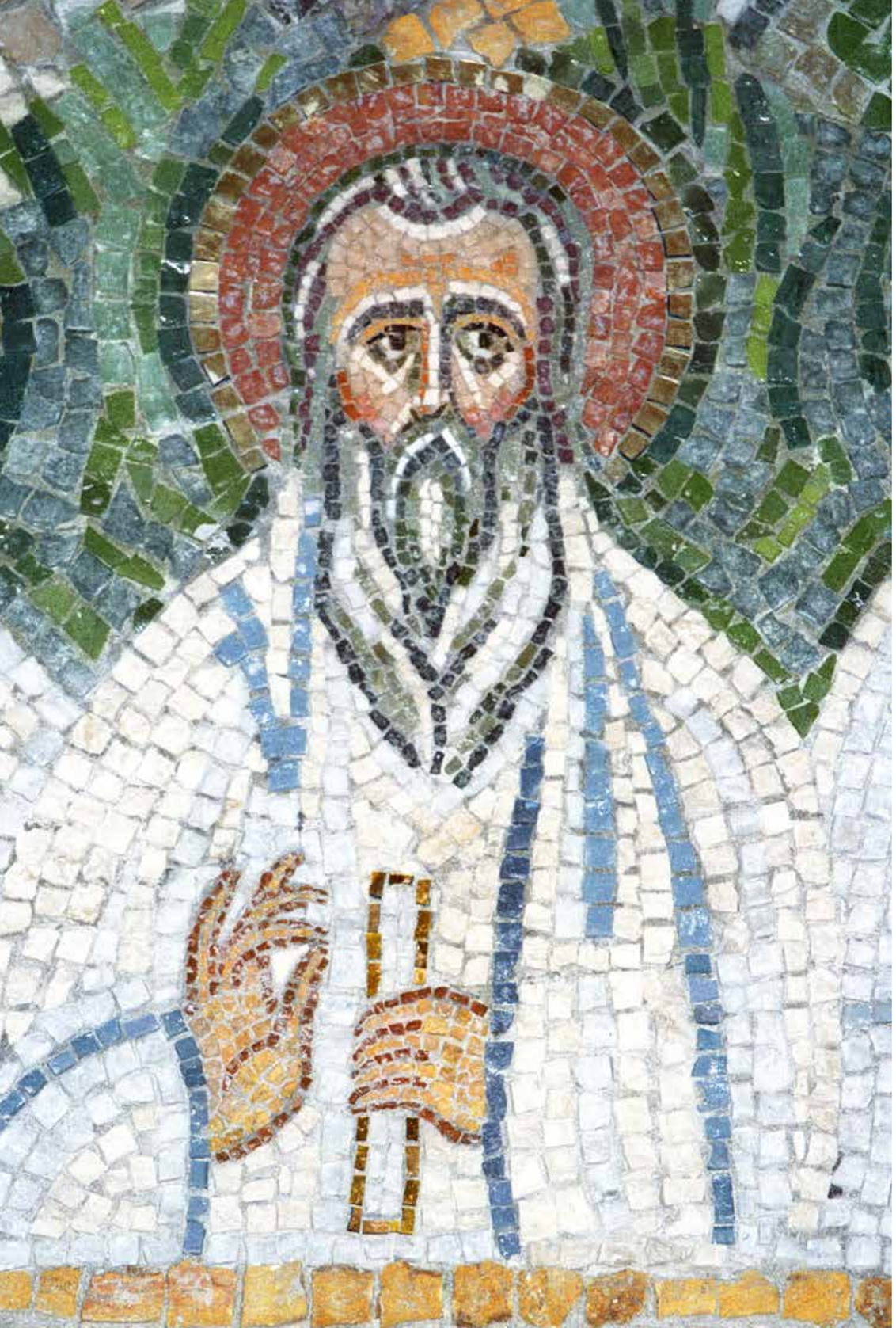
В каждой иконе складывается и святой образ сам по себе, и его связь с историей. Икона дает взгляд в высокое пространство и одновременно соединяет человека с «большим временем», делает его «собеседником святых».



Св. равноапостольный
князь Владимир

Сейчас мы выбираем цвета, предложенные карандашной фабрикой или текстилем, а раньше были определенные базовые цвета, например пережженная охра, или охра красная. Цвета определялись свойствами камня, потому что пигменты происходят из камня, который всё время своего долгого существования тонкими слоями-родниками питал цветовое поле.

Св. Пахомий
Египетский



Св. Иоанн
Рыльский

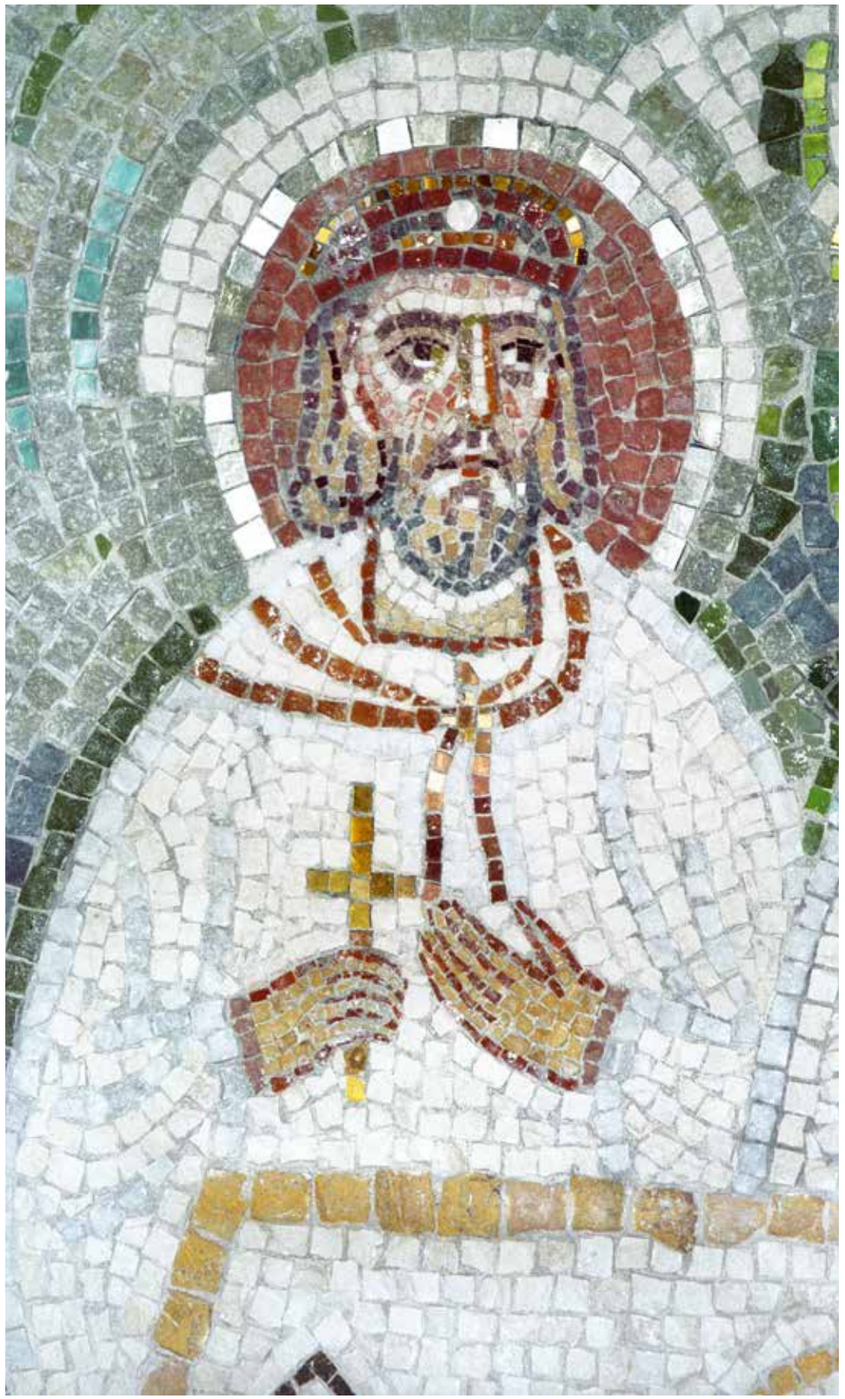
Св. Екатерина
Сиенская

Художник по-разному трактует элементы изображения: места откровения (образы), места прикровенные (одежда, растения, архитектура), области закрытые (фоны, орнаменты) – везде материал живет по-своему. В ликах контрасты материала, глубокие цвета блестящих смальт чередуются с плоскостным развитием унисонно-нежного соединения камней и смальт. Одежда понимается главным образом как пространство, подводящее к лику своим вертикальным строем, так что образ узнается сразу. Тем самым проявляется язык, общий для художника и зрителя, на котором была построена культура византийской эпохи.

Св. Томас Мор

Смысл в том, чтобы не делать бесконечно разные цвета и оттенки. Материал любой своей стороной отвечает сам за себя, не только головой, но и спиной и ногами. Мы рисуем веществом. Черный цвет конкретной породы, скажем гранит или сланец, отвечает за черный в мозаике: цвет камня намного превышает абстрактное представление о цвете. Такой подход требует не предварительной работы с эскизом, с цветовым решением, а организации вещества. Предположим, в качестве фона использован кремовый травертин. Этот камень обладает огромными внутренними возможностями: он ноздреват, при расколе дает множество форм. Он подвижен, что позволяет играть расстояниями между камнями, и оттого переживание образа продлевается во времени.

Св. Ядвига,
королева Польская

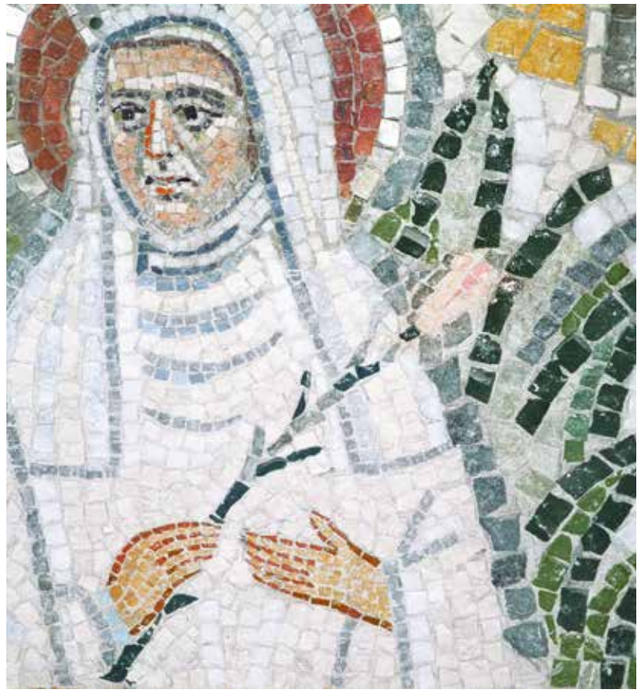


Св. Вячеслав
Богемский

Св. Екатерина
Александрийская

Художник, раскалывая камень, повторяет творение: расколотый камень навсегда представляет собой два существа, которые будут продолжать жизнь. Тем самым художник выполняет сакральную функцию: он рождает камень, придавая ему определенную форму.

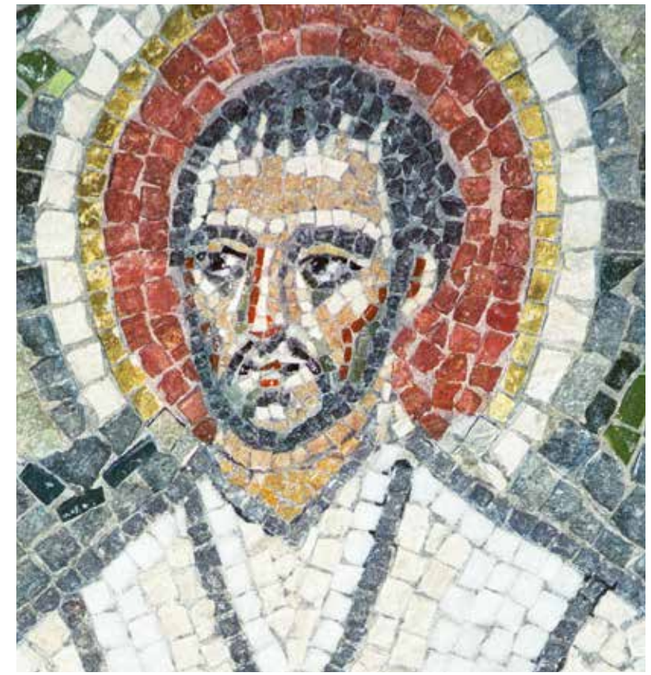
Св. великая княгиня
Елизавета Федоровна



Св. Тереза
Младенца Иисуса

Мозаика воссоздает модель сотворения мира. В ней происходят почти те же процессы, что и в мироздании. Во-первых, она что-то изображает. Во-вторых, она постоянно дышит глубоко скрытыми в ней образами, поскольку каждый камешек с невидимой стороны охвачен грунтом и мы не видим три четверти поверхности камня. Мозаику можно назвать свето-рельефной техникой.

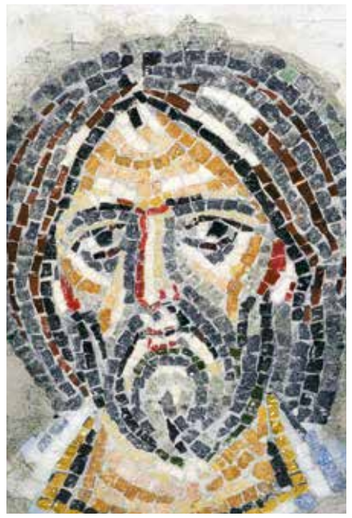
Св. Мелания
Римская



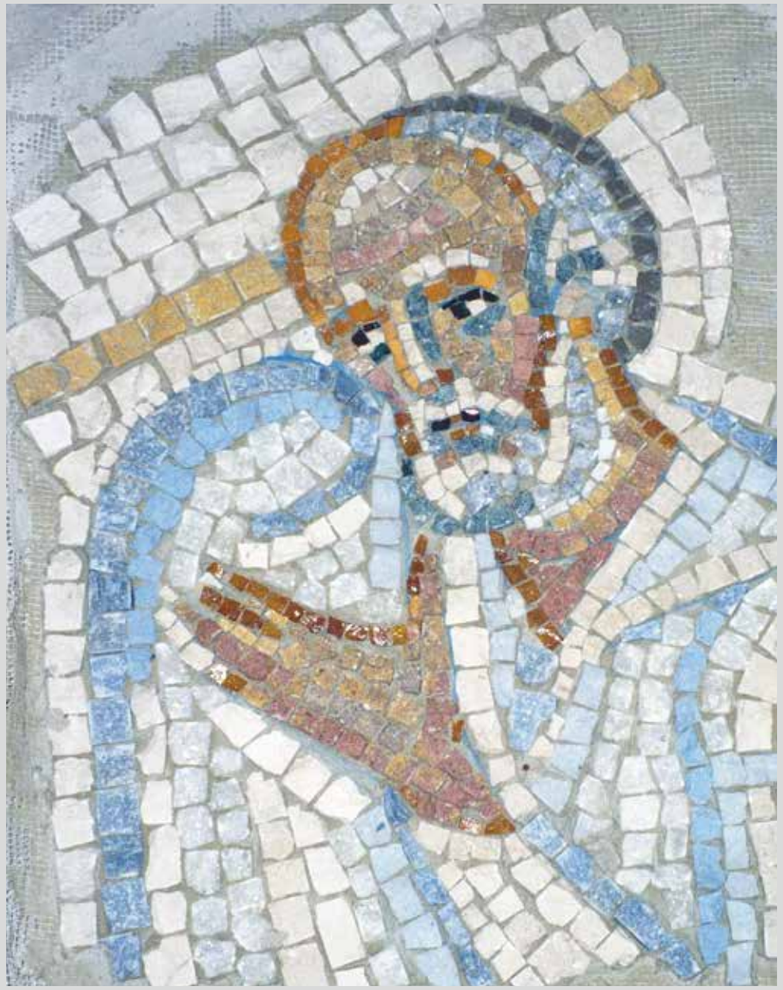
Св. Игнатий
Лойола

Мозаика создает модель времени;
в ней появляется такая зависимость,
в которой уже нельзя изменить по-
ложение камня, как и в кирпичной
кладке. Поэтому мозаика такая емкая.
Первое, изначальное ее движение –
она одновременно строит и рисует.

Мои маленькие знания говорят о том, что Учитель Церкви Фома Аквинат был богослов ученого склада, поэтому мне хотелось показать человека созерцательного и, как бывает среди людей науки, кроткого.

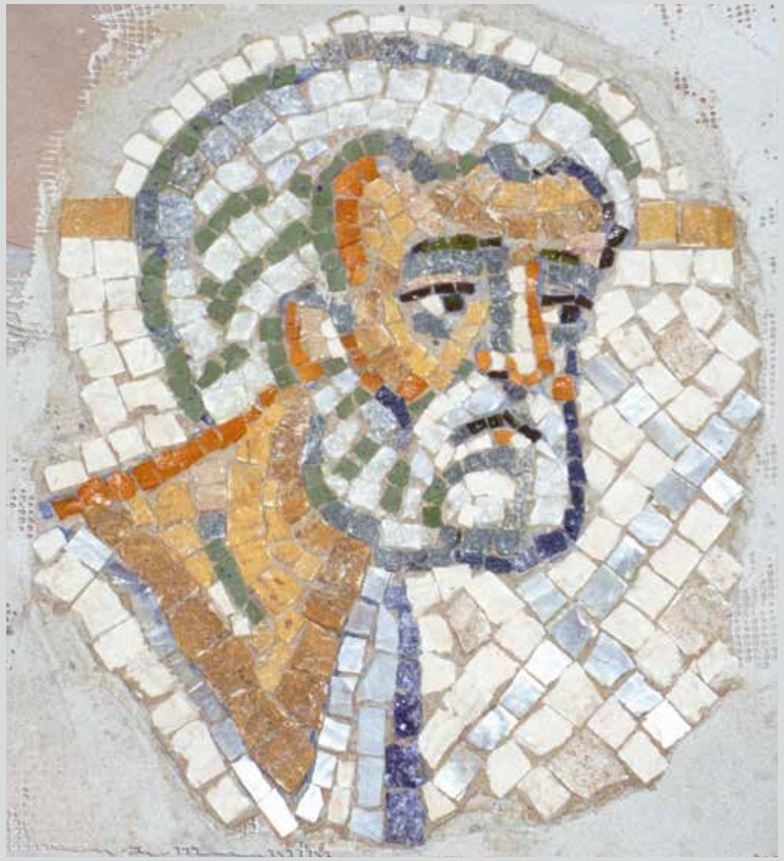


Мы многое пережили. Фашизм был, коммунизм был. И когда это уходит, оказывается, что существует источник, который очищает эти события, как морская волна, как океан очищает нашу цивилизацию от всей грязи. Чувство целостности побуждает искать этот источник.

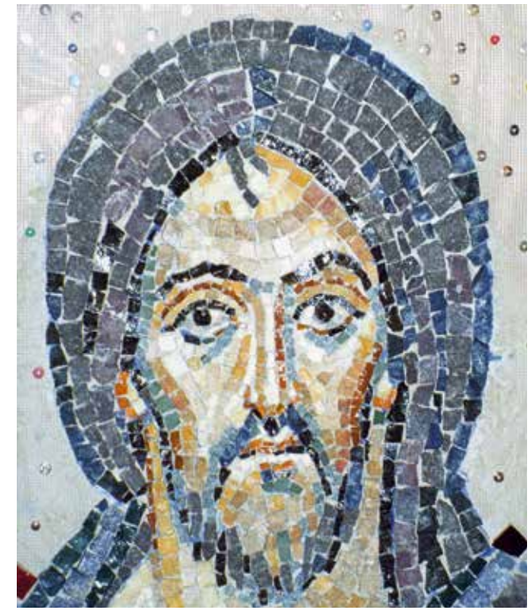


Некоторые пробные варианты образов восточной стены позднее послужили основой для мозаик храма Воскресения Христова в Цюрихе.

Образ из «Ветхозаветной Троицы». Сарра выглядывает из шатра и видит трёх ангелов. Это как долгий взгляд из платоновой пещеры вовне: Сарра словно несет весь опыт ветхозаветного бытия и из него смотрит на явление Троицы.



Петр в недоумении. Он еще не понимает происходящего, не видит целого, еще не прокричал трижды петух, и душа трепещет перед явленной тайной.



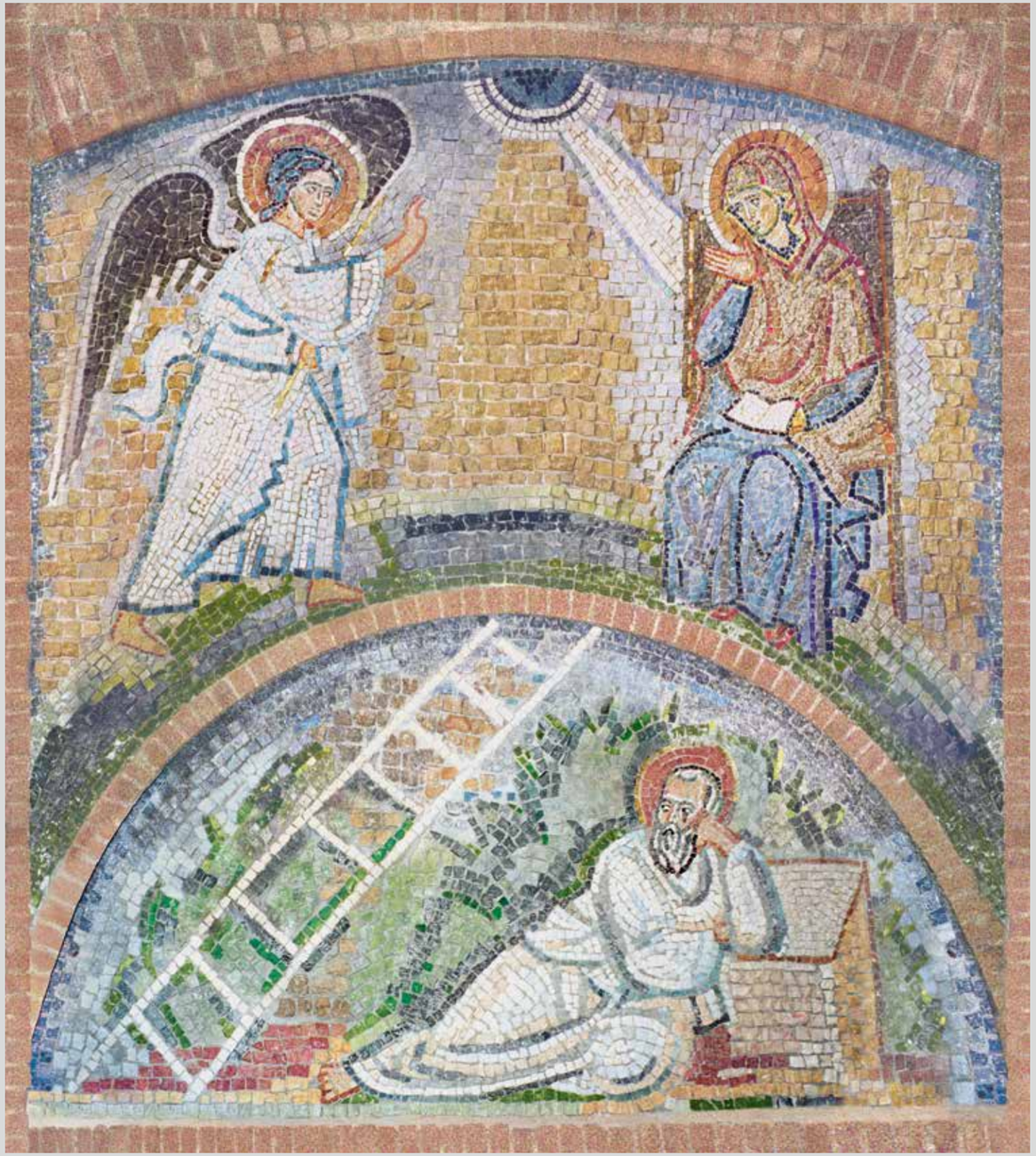
В центре свода – собирательный образ Христа, который был вдохновлен иконой Христа Пантократора, энкаустикой из монастыря святой Екатерины на Синае. Синайский образ фокусирует на себе длительное внимание. В нем есть какая-то удивительная сложность, которая редко бывает в живописи. Правый и левый глаза смотрят поразному. Никак не передашь те чувства, которые испытываешь, когда смотришь на этот мистический образ. Я не могу сказать, что такие же точно задачи были у меня в мозаике. В отличие от синайской иконы, на плафоне волосы Пантократора решены плоскостно, чтобы избежать натурализма и дать переход к нимбу. Но какие-то части были взяты из прототипа.

Этот угол «завязывает» пространственные отношения восточной и северной стен. Переход Святого града на боковую стену произошел неожиданным способом – в результате импровизации. Пластическое движение многофункционально. Оно открывает пространство, не ограниченное плоской стеной Святого града, и одновременно зрительно укрепляет архитектурные узлы Капеллы.

Фриз, идущий по верху боковой стены, представляет череду образов от Адама до Архангела Гавриила. Эта процессия тянется сквозь всю священную историю к исполнению пророчества. Сон Иакова и видение лестницы прообразуют Благовещение, ибо лестница – образ Богородицы. Так горизонтальный ход земной истории пересекается с «вертикалью» – предвечным замыслом о мире и человеке.

Надо было найти события, которые выразят напряжение архитектурных форм, возникающее на переходе от стены к двери. Так появилась мысль изобразить сон Иакова в арке и над ним – Благовещение. Портал, который прежде имел прямоугольную форму, визуально трансформировался в арку.

Фон являет себя крупным модулем камня – это та самая строительная вспомогающая, на которой все организовано. Мне не хотелось делать какие-то пейзажи времен Благовещения и говорить, что «так оно и было». Здесь событие должно происходить на фоне реальной архитектуры – в переживаемом времени.



Камень – это бархатная муфта, куда засовывают самые большие идеи, копилка, в которую человек вкладывает свои важные события, чтобы их сохранить. Его внутреннее пространство способно вместить и донести то, что нам дорого. Из камня можно высечь скрижали или построить дом, камнями можно побить святого Стефана. И вместе с тем камень – самое надежное вместилище всего, что человек хочет передать вечности.

Образ неба как вместилища, в котором может быть размещено абсолютно всё, мне напоминает фон в графике Рембрандта или Моранди. Фон может быть ничем не зарисован, но образ там присутствует.

Так и здесь, на своде, свободно возникают разные темы. Чтобы передать незримую жизнь небес, я не изображаю целиком фигуры апостолов или ангелов, они только проявляются. Получается, что полное прочтение этого сюжета коренится в глубине самого свода. Он не должен все о себе открывать. Пусть сам фон, скрываюший изображение, расскажет сюжет.

Луч, который идёт от фигуры Пантократора к сцене Рождества и падает на ясли, держит конструкцию свода. Фигура Спасителя в композиции Преображения также образует вертикаль луча. И Распятие отчасти становится лучом. Получается, изображение самого креста-луча – центра притяжения – задает для купола свою систему координат. Иначе бы купол бесконечно вращался. Образ Христа Пантократора тоже многообразен, он и архитектура, и сюжет, и предмет изображения, и таинство.

Концентрические круги, с которыми соотносятся образы креста-луча, серебряной сетки, лучей, исходящих от Спасителя в момент Преображения, – это конструктивная часть. В основе системы свода лежит геометрия, которая является формой перехода от конструктивной части к изображению.

В ранних образах Преображения фоном служили цветные облака, красные, всевозможных цветов. Интересно, что на грузинский язык название праздника «Преображение» переводится как «разноцветье», полнота цвета.

С какого угла входить в праздник? Вспоминаются разные примеры: деревянный портал на Синае, который изображает праздник, крайне лаконичен: там Преображение состоит из шести фигур, и ничего больше. Нет ни пейзажа, ни гор, есть только черта, которая делит композицию на числитель и знаменатель. Числитель – Спаситель с пророками, в знаменателе – ученики.

Первые по силе впечатления образы Преображения мне встретились на Синае. Они потрясли простотой, отказом от интерпретаций, своей изначальностью. Это переживание я попытался воплотить в мозаике. Главное в ней – потрясение такой силы, что ученики теряют систему координат, земля уходит у них из-под ног. Мне показалось оправданным поместить этот образ на свод: сама форма свода помогает передать смещение координатных осей. Ученики – самая подвижная часть иконографии праздника. Каждый из них запечатлен в том ошеломленном состоянии, какое лучше всего передают строки из стихотворения Ольги Седаковой ***Ангел Реймса***:

Но все-таки,
в этом розовом искрошенном камне,
поднимая руку, отбитую на мировой войне,
все-таки позволь мне напомнить:
ты готов?
К мору, гладу, трусу, пожару,
нашествию иноплеменных,
движимому на ны гневу?
Все это, несомненно, важно, но я не об этом.
Нет, я не об этом обязан напомнить.
Не за этим меня посылали.
Я говорю:
ты
готов
к невероятному счастью?

Ткань европейского искусства пронизывают и держат христианские «нити». Они – личное движение – весть тем, кто «имеет уши», а не «идеология христианства».

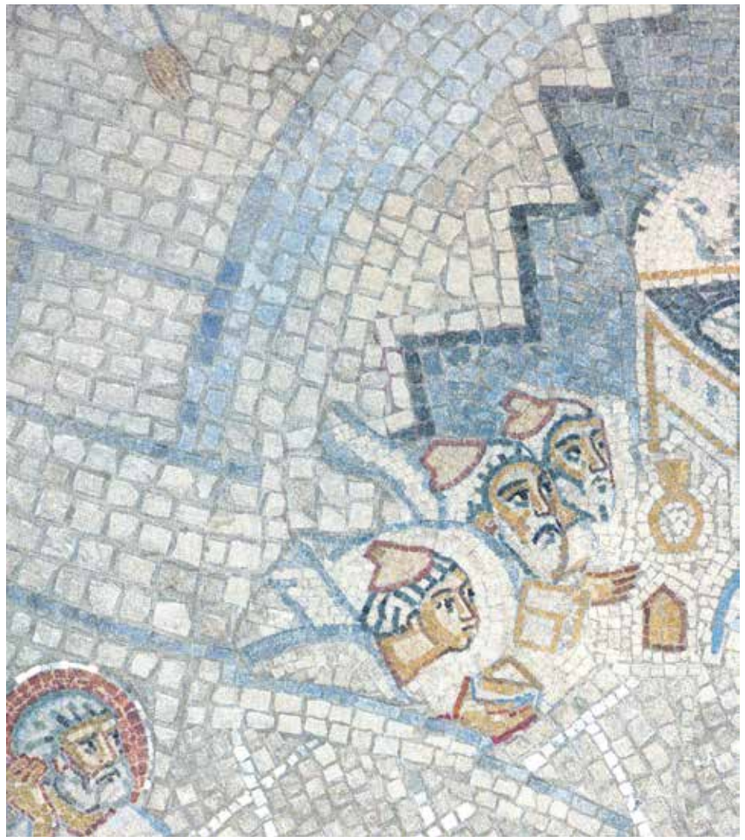
Для меня арка – наглядная форма Преображения. Замковый камень не падает из-за того, что состоит в тесном «общении» с другими камнями, а камни соединены друг с другом. В этом и есть смысл Церкви. Арка воплощает Церковь, прообразует Царство, символизирует общение.

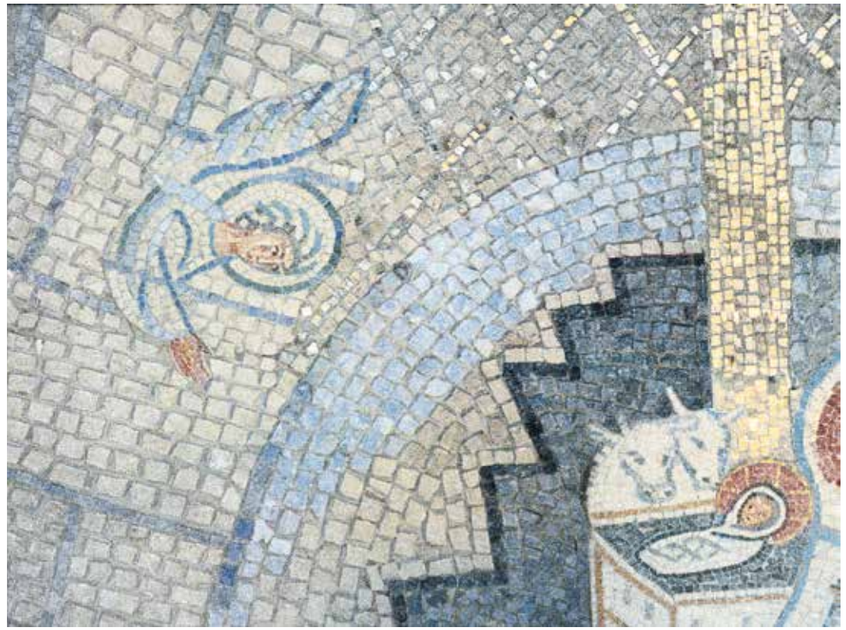
Этот удивительно развитый, большой, но неглубокий свод своим медленным движением должен был создать пространство для восточной стены и в целом для всего зала. Небо здесь переживается как соприсутствие двух основных элементов – это белый травертин и голубоватый латиноамериканский камень. Он то становится легче белого, то уходит в глубину. Игра двух цветов отвечает за стихию неба, в котором растворены праздники.

Они не рассказываются, а проступают на своде – тихо возникают и контрастно дополняют мозаику восточной стены.Пространственного деления на планы нет; есть только большая тема архитектуры свода. Синий фон за Распятием делает крест рельефным на белом фоне потолка. Голубой фоновый камень укрупняется, потому что он входит в систему изображения мироздания, а не только неба.

Истощенный Христос на распятии. Образ выполнен под влиянием мозаики, увиденной на Синае, но впечатление он производит совершенно иное. Он открыт, обращен к тем, кто приходит в Капеллу, разделяет их чувства, принимает их. Это образ Бога, пришедшего в мир и разделившего участь человека.

Образ купола входит в общую композицию со своим особым ритмом. Напряжение восточной стены, которое создается ликами святых, архитектурными построениями, уравновешивается медленным, но мощным вращением в куполе. Оно втягивает зрителя в четыре очень важных события – Рождество, Преображение, Распятие, Успение. Круговое движение всей сферы дает пережить дистанцию между земным временем и Божественной вечностью. Вместе с тем прикровенные и промыслительные события священной истории проецируются на каждого, кто входит в капеллу. Зритель становится участником мистерии: весь мир превращается в круг, на котором разыгрывается космическое событие, охватывающее земное и небесное. Происходит то, что всегда удивляет в христианстве, — соединение несоединимого: золото славы и трагичность.



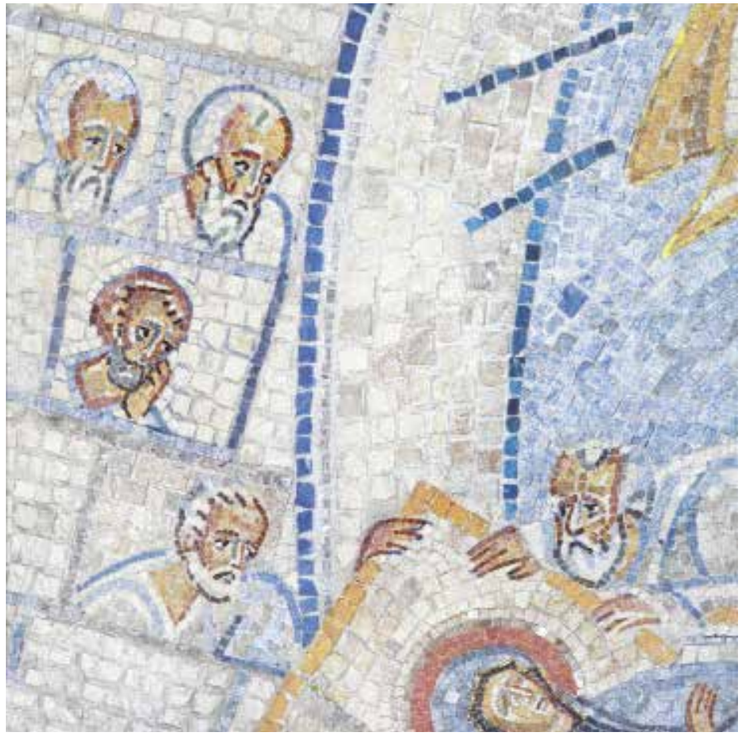


Как строится работа? Когда мы чувствуем: что-то в ней повторяется, или мы пользуемся только одним камнем, это серьезный симптом. Работа отходит от реальности. Тогда мы начинаем этот цвет разбавлять, менять камни. В реальности цвет огня бесконечен, он равен всему разнообразию цветного мира, хотя он, в принципе, красный. Когда берутся две конфликтующие стихии, скажем голубой и натуральный, они никогда не смешаются. Голубой всегда будет всплывать как инаковый. Остальные цвета будут противостоять голубому.

«Пороговые» события полностью преображают время. Пространство домашних богов Древнего Рима с невероятной силой отречения было перечёркнуто преображающим свойством раннего христианства. Стены сразу преобразились под росписью, они были даже не расписаны, а преображены Словом. Преображение Словом – это превосходная степень в Откровении, но не в изображении. Раннехристианское искусство как творческий акт очень высоко, но далеко не столь рафинировано, как искусство предыдущей эпохи. Это многих смутило. Человечество постоянно падает назад – на спину, откатывается от «порога» в сторону цивилизации и пытается с позиций цивилизации рефлектировать на христианские ценности.

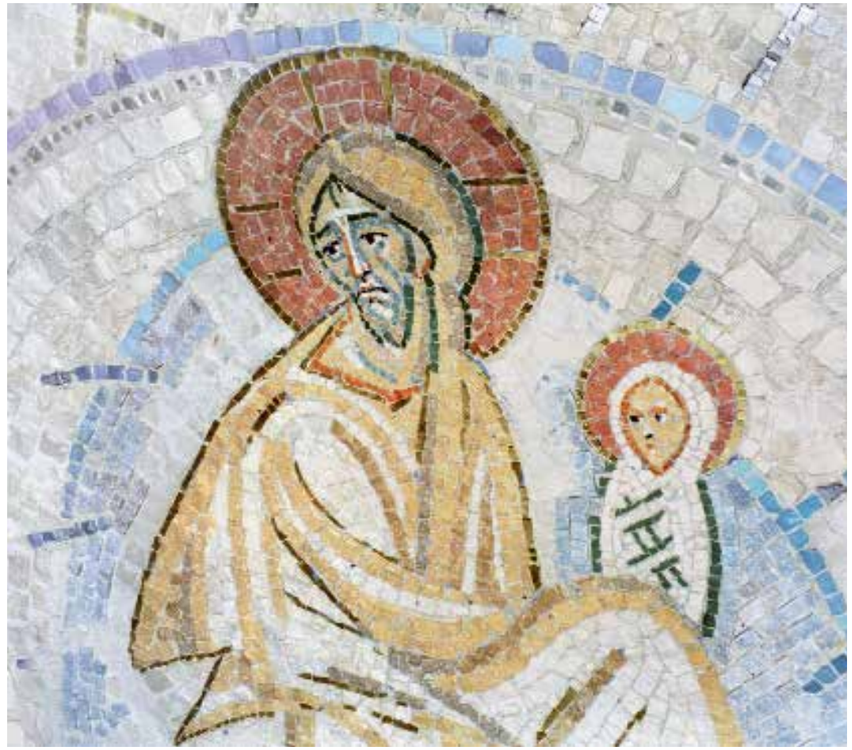
В центре композиции Успения – фигура Христа. Это тонкое духовное событие: на руках у Него душа Марии, и Он в этот момент создает пространство для Марии. Это отсылает нас к началу, когда Мария была пространством для Младенца. Этот переход – взаимное самоумаление – удивительный феномен в Успении. Мне хотелось уйти от чистого «называния», от мемориальности, чтобы духовное и пластическое движение происходило внутри каждого праздника.

Художник создает новое время, когда начинает «зна́менить» стены, подобно тому как кровь агнца знаменовала дома израильтян в Ветхом Завете. «Ознаменование» сродни освящению, и художник в эти моменты – соработник Бога, сотворец времени, пребывающий в вечнодлящемся настоящем, в точке сплава настоящего и будущего. В событии Литургии, которое совершается, или «сбывается», говоря словами Вячеслава Иванова, пластически.



Художник, используя камни, сформировавшиеся в древние эпохи, продолжает ту историю, которая началась давно. Мозаика интересна тем, что она несет продолжение изначального образа камня. Спрессованная память времени лежит в основе образов, которые генетически всегда верны себе и не могут от себя отрешиться.

Основным материалом мозаики служит простой камень, так как он находится в широкой ассоциации с привычным миром каменных домов, лестниц, с кирпичом, брусчаткой. Древняя палитра художников-мозаичистов противопоставляла яркие смальты природным камням, превращала их в смальты-провокации, которые редким своим присутствием создавали особый рисунок, параллельный основному. В ранних равеннских мозаиках красно-оранжевые смальты асимметрично ложатся в узлы рисунка носа, губ, щек. Получается двойной рисунок – не только предмета, но и композиционного узла, проявляющий таинственную жизнь натуральных камней.



В «Успении» хотелось передать удивительное состояние апостолов, которые находятся на границе вечного и земного. О прощании и о том заветном, что испытывает человек, отпуская в вечность тех, кто ему дорог, говорят скорбные, растерянные лица. И снова время земное встречается с божественным временем: апостолы идут, чтобы попрощаться с Той, кто с ними раньше со-пребывал, а Ее душа покоится в руках Сына.

Наталия Лихтенфельд

К творческой биографии мастера

Попробуем вглядеться в произведения Александра Корноухова; в небольшом очерке, поневоле неполном, коснуться основных событий его жизни. Мы увидим, как разговор по существу, который художник ведет с камнем, пластикой, архитектурой и особенно напряженно – с историческим, «крупным» временем, вырастает из взаимодействия практики, личного опыта с традицией.

Александр Корноухов вырос в семье художников. В 1965 году окончил художественную школу и поступил в Московский полиграфический институт, в класс А.Д. Гончарова и П.Г. Захарова. Графический факультет МПИ был в те годы одним из немногих мест, где ещё можно было застать живое преемство, идущее от ВХУТЕИНа – ВХУТЕМАСа, практики и воззрений В.А. Фаворского, его сотрудников и учеников. Среди первых была мать художника, из вторых – А.Д. Гончаров. Ещё более значимым, чем эти неслучайные обстоятельства, было неформальное ученичество в студии Б.П. Чернышёва, где по средам и пятницам люди разных возрастов и навыков рисовали с натуры. Встреча с художником, спокойно готовым к лишениям и безвестности и потому внутренне свободным, произошла вовремя. Дух творчества, царивший в студии, повышал сопротивляемость духу времени – почти неизбежному раздвоению между работой «для себя» и официальным заказом. Чернышев одним из первых в стране привлёк в мозаику естественный камень крупного модуля, булыжник, гальку[1] – неказистый подручный материал, достоверность которого оттеняли частицы полированных камней и смальты. Это доверие к природному камню передалось ученику.

В студенческие годы А. Корноухов пробовал силы в техниках росписи, витража, мозаики. В 1970-е – много писал, участвовал в выставках и был замечен критиками: в каталоге одной из них говорится, что в его пейзажах и в портретах «есть та глубина и широта взгляда, которые сообщают каждому образу многозначность и монументальность»[2].

Одиннадцать лет работы в Институте этнографии АН СССР, экспедиции в Среднюю Азию и на Кавказ, счастливо совпавшие с молодостью, сформировали тот тип восприятия, который углублялся в путешествиях зрелых лет. Это был взыскующий и чуткий к деталям взгляд на культуру как на всеобщую мастерскую, в которой и ему предстоит поработать. Художник прошёл по следам традиций мёртвых и живых, ещё не иссушенных современной унифицирующей цивилизацией. Камни стали для него свидетелями материальной и духовной культуры, заново открытыми языками, на которых читались местные предания и универсальные символы. Обращаясь позднее к библейским метафорам камня, художник

1 *Острецова Л.* Мозаики Бориса Петровича Чернышёва // Борис Петрович Чернышёв. 1906–1969. М., ГАЛАРТ. 2007. С. 28.

2 *Мейланд В.* Феликс Бух. Александр Корноухов. Александр Лазаревич. Выставка живописи. Каталог. М., 1979.

Натюрморт, стремящийся в пейзаж
Фрагмент мозаики в ДК Реутово. Московская область, 1978

увидел в нем «образ наиболее полный бытием, свидетельский материал, обладающий личностным началом»[3].

Обращение к античной классике обозначило стилистику первой работы в архитектуре – настенных мозаик Дома культуры подмосковного Реутово (1978). Художник получил заказ украсить приземистое помещение фойе первого этажа, и трудно было ожидать, что изображенное пространство раздвинет архитектурное, чтобы дать выход проникновенному лирическому высказыванию. На стенах типовой бетонной коробки возникли изысканные сумеречные мозаики, где узкогорлые кувшины и спелые плоды, трепетные цветы и крыши домов мерцают таинственной жизнью. «Натюрморт, стремящийся в пейзаж» долгим фризом прошил серые стены ДК и вывел зрителя далеко за пределы вестибюля, в пространство художественной реальности.

В промежутках между работами в архитектуре А.Корноухов в своей мастерской проверял жизнеспособность всевозможных техник росписи и мозаики, включая исторические, давно ушедшие из практики. Так, рельефное изображение быка из элементов поливной и красной керамики и речного камня напоминает о древнейших техниках Ура и Вавилона. «Старый» потрескавшийся кусок цементной плиты в композиции «Всадники» и другие «опыты в материале», как называет станковые работы художник, отсылают к архаике как плодоносному «культурному слою», с которым изображение перекликается, вступает в общение. Для позднейших произведений такой плодотворной почвой становится античное, а также средневековое христианское искусство: рельеф с образом святителя Николая, написанный фреской на туфе, вызывает ассоциации с иконой; «Встреча Марии и Елизаветы», выполненная на камне в технике энкаустики, по стилю напоминает живопись катакомб.

Отдельные произведения А.Корноухова, будь то мозаичный пейзаж «Сад» или «Натюрморт с фрагментами флорентийской мозаики», обладают собственной архитектоникой и вместе с тем сделаны так, что могли бы стать частью стены в реальной архитектуре. Цикл станковых мозаик «Семья» (1985), в которых отразился образ Сванетии, художник интерпретировал как фрагменты невидимой архитектуры.

3 *А.Корноухов.* Первые воспоминания. Каталог выставки Opera musiva. Театр «Школа драматического искусства». М., 2006. С. 8.

4 *А.Корноухов.* Первые воспоминания. Там же. С. 5.

Движение «от мозаики-живописи-фактуры к архитектуре через погружение в длительный процесс, параллельный строительству»[4] было, по словам А.Корноухова, основной темой его первых опытов. И не только первых. Художник заново открыл и присвоил мозаике образы сильнейшей энергетики, которую на протяжении многих столетий излучают постройки из камня и плинфы, – образы возрастания во времени, накопления качества, присущие цеховой культуре с её высоким уровнем мастерства и модульной системой.

А.Корноухов рано почувствовал, что мозаика не должна довольствоваться декоративной ролью панно не только в исторических зданиях, но и в современных, демонстрирующих отчуждённое и объективированное отношение к материалам и процессу строительства. Она призвана реагировать на вынужденный компромисс – взять на себя конструктивную роль выразительницы ритмического строя и композиционных узлов архитектуры. Спустя несколько лет этот подход начнет воплощаться в мозаичном декоре храмов, но и в типовых советских постройках художник находит возможность для эксперимента в архитектуре. В работах, выполненных для детского сада в Оздоровительном центре, Владимир-30 (1986), заурядная плоскость стены из серого силикатного кирпича неожиданно переходит в объём, выгибается изнутри, словно движение живого, зародившись под её поверхностью, стремится себя проявить, обозначить вовне, и хрупкое, как рисунок мелком, из стены возникает изображение. Альтернативные окружающему, сочинённые художником в советские годы пространства и образы изменили – пусть лишь в нескольких географических точках – депрессивный архитектурный ландшафт.

Опыт построения большой независимой формы дала А.Корноухову первая работа за границей, в древней столице мозаичного искусства Равенне. Абстрактная скульптура «Природа и человек» (1986), составленная из

Сад в Сванетии
Мозаика из цикла «Семья», 1983

камней разного модуля и фактуры, раскрывает внутреннюю структуру мозаики и вступает в диалог с окружающей средой. Образ навеян воспоминанием о надгробных стелах старого Дербента, стоящих вертикально, наперекор обычаю.

С Равенны началось сближение с Италией, её искусством и людьми. Художнику необходимо всё «потрогать взглядом». Так же, как прежде, когда он сумел в полной мере воспользоваться преимуществами обширной географии Союза, очерчивая линией путешествий места, хранящие следы различных культур, теперь А.Корноухов всматривался в образы Рима, в архитектуру и мозаики окраинных областей древней Римской империи, Греции, Иордании, Сирии.

В конце 1980-х, когда перед художниками-монументалистами открылась возможность работать в храмовой архитектуре, Александр Корноухов был внутренне готов к встрече. Переход (отнюдь не уход из светского искусства) к богослужебному искусству и в профессиональном отношении не был для художника отречением от себя прежнего. Он принёс в храм многолетний и разнообразный опыт, которому предстояло испытание в пространстве не условно-нейтральном, а наполненном глубокими смыслами.

В первых же работах обнаружилось, что церковное искусство не является для А.Корноухова замкнутой специфической областью, никак не связанной с параллельным движением светского искусства, зоной, отделённой от остального мира, где остановилось время и где художник принуждён повторять пройденное. «Канон есть не внешний закон… но внутренняя норма, которая действует силою своей убедительности и в меру этой убедительности», – писал о. Сергий Булгаков[5]. А.Корноухову была близка такая позиция. Практика свидетельствует, что он не воспринял канон как внешнее ограничение: само напряжение между определённостью границ, впрочем весьма широких, и образом, который видится художнику, стало для него плодотворным. А.Корноухов сознавал, что, согласно средневековому взгляду на стенопись, «иконографическая структура выстраивала «словесный храм», который затем приобретал зрительные и физические формы»[6]. Но органично войти в богатейшую традицию раннехристианского и средневекового искусства в наше время оказалось не так-то легко. Живая передача от человека к человеку давно была прервана – предстояло терпеливое восстановление связи посредством образов церковного искусства, неотделимых от богослужебной практики. В храме опыт художника встречался с богословской мыслью, с литургической жизнью – с иным формальным и духовным заданием и должен был обрести новое измерение.

Свой первый церковный заказ Александр Корноухов получил от патриарха Грузии Ильи II. Мозаика тимпана[7] (1989) на фронтоне тбилисского кафедрального собора Сиони[8] создавалась как вольная интерпретация пластических мотивов древней грузинской архитектуры, в частности наружных рельефов церкви Св. Николая в Никорцминда[9]. Изображение Богоматери с Младенцем и двумя ангелами в рельефе и мозаике на фоне каменной кладки напоминает о времени основания храма Сиони (V век), впоследствии перестроенного. И вместе с тем это вполне оригинальное произведение: в нём художник счастливо нашёл срединный путь между скучным хождением след в след образцам и самонадеянным блужданием вдали от церковно-культурной традиции. На этом пути открывалась перспектива свободного путешествия во времени, поскольку не конечная отливка в результирующих формах того или иного стиля, а порождающая стиль энергия, напряжение исторических, культурных, духовных силовых линий стали для А.Корноухова предметом творческого исследования и осмысления.

В алтаре московской церкви Митрофана Воронежского и камни, и проступающие из кладки образы мозаик много старше кирпичных стен постройки конца XIX века, отнятой у сирот, пережившей попрание святынь и расстрел настоятеля, стоявшей в руинах, восстановленной[10]. Здесь безыскусность грубых камней действует сообща с раннехристианскими сюжетами Деисуса, хлебов и рыб в алтарной арке, с изображением Трех Ангелов в нише апсиды. Анахронический сдвиг на переходе от наоса к алтарному пространству получает новый смысл и парадоксальным образом скрепляет связь времён. Здесь сходятся две эпохи гонений, два свидетельства веры, и голос истории слышится рядом, потому что образы хранят тот отзвук крипт и катакомб, что восстанавливает не только стиль, но память.

Мозаики в куполе и в двусветном четверике храма Преображения Господня в Тушино[11] стали первым развёрнутым многосюжетным ансамблем в практике А.Корноухова – и первым мозаичным ансамблем в русском церковном искусстве после едва ли не столетнего перерыва. Не удивительно, что архитектурно-пространственная интуиция художника здесь подвергалась серьёзному испытанию. Вот что говорит об этом он сам: «Ошибка

5 *Сергий Булгаков, прот.* Икона и иконопочитание. М., 1996. С. 95.

6 *Александр Корноухов.* Воздух большой формы // Александр Корноухов. Каталог. Тбилиси, 2014. С. 183.

7 Первый вариант композиции был выполнен в сотрудничестве с художником Юрием Яриным.

8 Кафедральный собор до 2004 года, когда кафедра предстоятеля была перенесена во вновь построенный собор во имя Св. Троицы – Цминда Самеба.

9 Церковь во имя Св. Николая Никорцминда построена в селении Рача, Грузия, в XI веке; фасады украшены резьбой по камню.

Богоматерь с Младенцем и ангелами
Мозаика тимпана кафедрального собора Сиони. Тбилиси, 1989

10 Историческое название храма — церковь Митрофана, епископа Воронежского, при детских приютах вел. кн. Елисаветы Феодоровны и принца П.Г. Ольденбургского. Дата постройки последнего здания — 1894–1895 гг., архитектор Г.А. Кайзер. В 1933 году храм был закрыт, его бывший настоятель о. Владимир Медведюк расстрелян в 1937 г. В 1990 г. храм восстановлен. Годы работы А.Корноухова над мозаиками при участии художника Леонида Курило – 1989–1990.

11 Мозаики осуществлены А.Корноуховым в 1990–1992 гг. в соавторстве с Леонидом Курило.

в выборе масштаба фигур, слишком крупных, на восточной стене в церкви Преображения вынудила найти еще более крупные формы в куполе и на западной стене»[12]. Лапидарное изображение фигур на фоне кирпичной кладки в композиции «Преображение» и деликатная графическая прорисовка евангельских сцен на северной и южной стенах четверика говорят о стилистических различиях мозаик разных пространственных зон. Неровности ансамбля объясняются напряжённым поиском языка, на котором в 1990-е годы художники заново учились говорить с традицией. Этот язык А.Корноуховым был услышан и усвоен во время работ в Тушино. Западную стену занимает сюжет, известный как «Лоно Авраамово». Иконография, основанная на притче о богаче и Лазаре *(Лк 16:19-31)*, представляет рай не в качестве десной стороны «Страшного суда», а изображает Царство небесное как суд милости. Нижняя часть стены прорезана высокой аркой, и художник использовал приглашающий жест архитектуры, чтобы передать движение вверх, к Богу, и тем самым – навстречу друг другу: на мозаике праведники и праведницы восходят в рай по обе стороны арки, следуя за её подъёмом. Таким образом, ансамбль получил развитие: мощная заглавная композиция встречает входящего, затем тема разрабатывается и обогащается нюансировкой в сюжетах боковых стен и находит завершение на западной стене четверика. Эта большая работа отмечена Государственной премией Российской Федерации.

Александр Корноухов внёс в искусство мозаики импровизационный принцип фрески. Импровизация помогает избежать овеществления материала и омертвения образа – опасности, которой подвержена мозаика в современном её состоянии, чему находится множество примеров как в церковном, так и в светском искусстве. «В мозаичной фреске, – говорит художник, – композиция создается не только рисунком-эскизом, но и процессом реализации „из стены“, а не „на стене“»[13]. А.Корноухов называет мозаику «замедленной фреской», а свой метод работы – «дисциплинированной импровизацией». Он убежден, что «ответственность за целое несет не эскиз, не картон, а энергия воплощения, идея и поведение материала»[14]. И дорожит единством процесса, не допуская разрыва между разными стадиями работы – творческой и исполнительской.

Метод А.Корноухова позволяет средствами мозаики передавать напряжение конструктивных элементов, выявлять или усиливать структуру архитектурного целого. В сложенной из кирпича церкви

Благовещение
Фрагмент мозаики
в алтаре церкви
Митрофана Воронежского
Москва, 1989–1990

12 *Александр Корноухов.* Воздух большой формы // Александр Корноухов. Каталог. Тбилиси, 2014. С. 115.

13 *Александр Корноухов.* Воздух большой формы. С. 180.

14 Там же.

Шествие праведников в Рай
Фрагмент мозаики «Лоно Авраамово» на западной стене четверика в церкви Преображения Господня в Тушино
Москва, 1990–1992

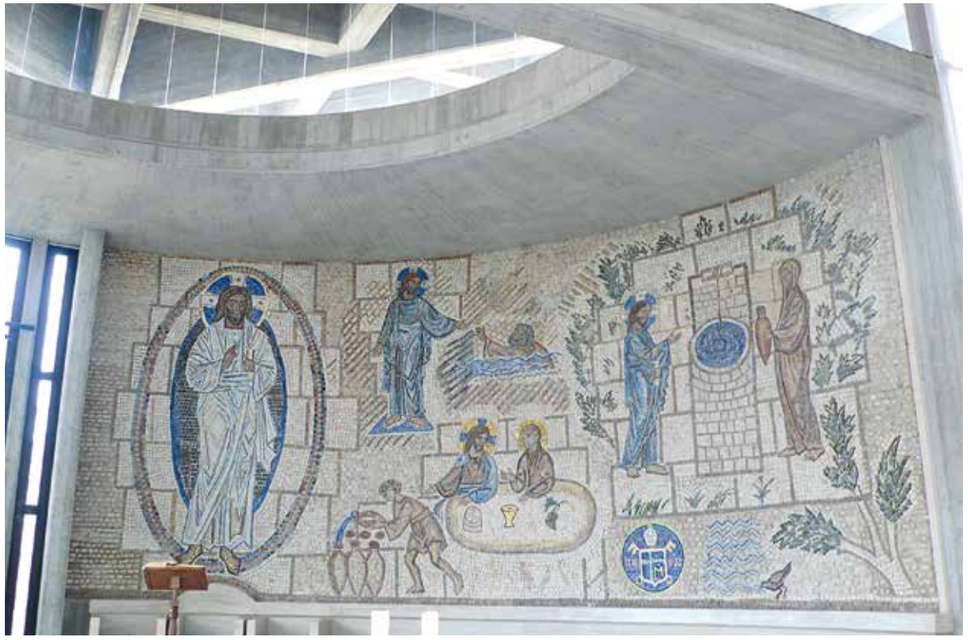
Знамения в Красногорске[15] ступенчатые и вертикальные орнаменты на переходе от мозаик четверика к восьмерику и выше ритмически организуют наше восхождение к образу Пантократора, изображённому на фоне звездного неба.

Исследователь и знаток традиции, А.Корноухов не мог не задумываться, как совместить унификацию технологий и процессов в современном строительстве с рукотворной техникой мозаики, обезличенные индустриальные материалы – с индивидуальным своеобразием природного камня.

В римской церкви Сант Уго[16], современном здании из монолитного бетона, интерьер которой напоминает конференц-зал, мозаики А.Корноухова сосредоточены на вогнутой поверхности алтарной стены; другую ее часть занимает широкое окно. Эпизоды Евангелия от Иоанна – пир в Кане Галилейской, спасение Петра на Галилейском море, Христос и самаритянка – и образ Христа во славе художник трактует лаконично, перемежая фигуры изображением кладки, предоставляя камням свободу свидетельствовать о событиях и держать паузу. Мозаики берут на себя ответственность за традицию в современном её преломлении. Не входя в пререкание со стилистикой архитектуры, они вносят в пространство, лишённое исторических ориентиров и ассоциаций, вескую долю достоверности.

15 Первоначально крестово-купольная церковь XVII в., над средней частью которой возвышался башнеобразный объём четверика, переходящего в восьмерик, увенчанный главкой на барабане. Церковь была расширена и перестроена в «русском стиле» в 1905 году. А.Корноухов работал над мозаиками в 1992–1994 гг.

16 Церковь построена и освящена в 1992 году. Время работы над мозаиками – 1995–1996 гг.



Мозаика на алтарной стене церкви Сант Уго
Рим, 1995–1996

Новая роспись капеллы Redemptoris Mater в папских покоях Ватиканского дворца была заказана в честь 50-летия иерейского служения папы Иоанна Павла II (1996) и выполнена в преддверии Юбилея-2000. В то время планировалась встреча Папы и Патриарха Алексия II в Граце, которая в итоге не состоялась. Богословскую программу нового убранства Капеллы составлял Фома Шпидлик, католический специалист по православной духовности. Состав композиции «Небесный Иерусалим» предложил А.Корноухов после обсуждения темы с О.С.Поповой. Свои советы и мнения о том, лики каких святых Восточной и Западной ветвей Церкви могли бы представлять полноту экклесии в историческом и эсхатологическом аспектах, высказывали, помимо о. Фомы Шпидлика, о. Георгий Чистяков, Оливье Клеман. На восточной, алтарной стене Капеллы Александр Корноухов воссоздал в мозаике образ обнесённого стеной Нового Иерусалима, о котором говорится в Откровении св. Иоанна Богослова *(Откр 21:10-24)*. Примечательно, что описание небесного града изобилует метафорами драгоценных камней, чистого золота и чистого стекла. Состоящая из традиционных элементов, композиция восточной стены как целое предстаёт в новом иконографическом исполнении. Изображение Троицы, восходящее к иконографии Андрея Рублёва, венчает всю композицию, продолжаясь в «малых троицах» святых на престолах. В центре изображена Богоматерь на троне с Младенцем, ниже – гора и «реки воды живой» *(Ин 7:38)*. По сторонам сделаны 12 престолов, за каждым из которых соединились святые Восточной и Западной церквей – образ неразделённой

Церкви, сохранившей вневременное единство во Христе. Мозаика излучает тихое торжественное сияние, и возникает образ гармоничный и вместе с тем создающий впечатление нерушимой, почти кристаллической твердости.

Изображение продолжалось на своде. Образ Пантократора в центре стал в то же время центром всей мозаичной концепции свода, на котором сцены Рождества Христова, Преображения, Распятия и Успения Пресвятой Богородицы образовали пространственный крест. Об этом подробно рассказывает сам художник на страницах этой книги; отметим только необычную деталь – в сценах Рождества и Успения волхвы, ангелы, апостолы выглядывали из белых и голубых блоков камней, нарисованных мозаикой, как из пещер в горе или окошек в небе.

История создания мозаик в капелле, сулившая столько надежд, закончилась драматически. Мозаичные композиции свода и переходов на боковые стены, а также две процессии апостолов, завершающие построение восточной стены, были сбиты. На их месте, как и на остальных трех стенах Капеллы, мастерской о. Марка Рупника были выполнены мозаики в модернистском стиле. Они находятся в противоречии со стилистикой, продолжающей, в лице А.Корноухова, традицию византийского искусства. Сейчас из мозаик А.Корноухова в Капелле осталась одна восточная стена с изображением Небесного Иерусалима. Но эта стена – алтарная, и к ней обращены взгляды молящихся во время богослужения.

Воспоминанию о ранневизантийском искусстве посвящены и работы художника в нижней церкви храма Успения Пресвятой Богородицы на Успенском Вражке в Москве[18] – в подклете, который был первым возвращен общине. Светлые камни мозаик и низкая ал-

18 Художник работал над мозаикой в 1998–1999 гг.

Тайная вечеря. Фрагмент мозаики над Царскими вратами в церкви Успения Пресвятой Богородицы на Успенском Вражке

тарная преграда, спроектированная Д.М. Шаховским, являются продолжением каменных стен. Композиция Тайной вечери, иконографически восходящая к мозаике церкви Сан Аполлинаре Нуово в Равенне, другие древние мотивы вписаны в новый лаконичный контекст. Так возникает собирательный образ обстановки первых христианских общин, с которым навсегда связаны представления о силе веры и цельности.

А.Корноухов называет камень материалом и рисующим, и строящим. Он осмысливает заново отношения между камнями и грунтом. Структурные связи, прежде скрытые в сплошном строе мозаичной кладки, получают у А.Корноухова эстетическое значение, а связующее вещество – пластическую функцию. Открытия в области формы, которые принесло искусство XX века, показавшее, в частности, что пустота может быть равновесна объёму, а фон – столь же пластически выразительным, что и фигуры, не прошли незамеченными. Но прежде всего художник надеется на чувство материала, знакомое руке по каждодневной работе, и помогает камням проявить своё существо, свою непохожую красоту. Активности камней вещество отвечает тишиной покоя. В лучших произведениях видно, как действует ритм разномасштабных частиц в условиях свободы, оставленной в зазорах между ними, как остро поворачивается камень в мягкой плотности грунта. Движение камней сообщает динамику изображению, передаётся нашему восприятию, словно мы становимся свидетелями процесса, и образ воплощается на наших глазах. Материальные элементы, в совокупности составляющие «тело» образа, и его духовные значения мерцают, то отступая, то вновь выходя на первый план. Эти вибрации вещества и смысла на переходе от рельефа к живописи, от обособленных частиц к целому, от физики к метафизике делают мозаику живой и наполненной.

В произведениях 2000-х годов художник создаёт пространство, глубина которого удивительным

Фрагмент мозаики в здании бассейна в Крылатском. Оздоровительный комплекс Рублёво, Московская область, 2001

Жены-мироносицы у Гроба Господня и «Не прикасайся ко Мне»
Мозаика в церкви Воскресения Христова в Цюрихе, Швейцария, 2002–2003

19 Оздоровительный комплекс Рублёво, Москва, 2001

20 Время работы над мозаиками 2002–2003 гг.

образом не разрушает плоскости стены. В здании бассейна в Крылатском, стоящем в парке[19], мозаики продолжают тему архитектуры, погружённой в природную среду. Пространство изображенного пейзажа развивается вертикально и обладает энергией роста. Взгляд следит за белыми арками, обведёнными терракотой, – от парапета, перифразирующего бортик бассейна, до дальних холмов, увенчанных то группой зданий, то купой легкоствольных пиний. Настенный пейзаж переглядывается с природным сквозь большие окна, но у мозаики есть и собственная тема. Благодаря римским мотивам и аллюзиям на виллу Адриана мозаичный пейзаж ассоциирует современную постройку с классикой, ставит её в контекст «пространства культуры». Вместе с тем, в отличие от античных, в мозаиках А.Корноухова ритмически выразительный фон мыслится как среда, в которую персонаж погружён или глубоко с нею связан. Фигуры, архитектурные и природные формы, их детали образуют единство. Даже с самого близкого расстояния охочий до осязания взгляд не утратит чувства живописно проработанной поверхности. Наконец, всё множит, итожит и проясняет вода, где архитектурный интерьер, заоконная природа и мозаичный пейзаж встречаются в игре отражений.

В Цюрихе А.Корноухову довелось работать над мозаиками[20] в помещении, незадолго перед тем выкупленном православным приходом у протестантской общины и освященном во имя Воскресения Христова. Художник отнёсся к прямоугольному плану храма как варианту базилики. Прежде всего он изобразил в центре восточной стены возвышенный и проникновенный образ Богоматери с Младенцем на троне, трактовка которого восполняла отсутствие криволинейной поверхности ниши. Образ Христа Пантократора художник поместил в центре плафона, для чего был немного углублён плоский потолок. Воспринятое от

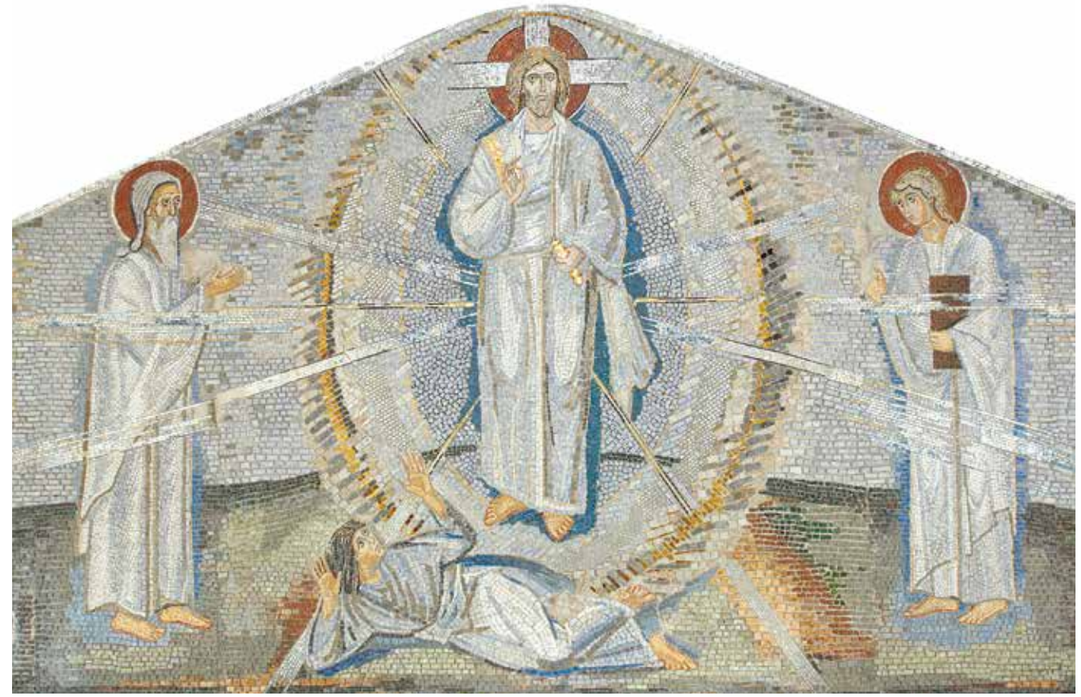
росписи средневековых церквей, членение алтарной стены на регистры позволило упорядочить цикл сцен, объединённых темой явлений Воскресшего Иисуса ученикам. Художник сумел сделать камни лёгкими, не отступая от достоверности материала, как в изображении прозрачных волн и сети в композиции «Чудесный улов». В другой композиции движение камней превращается в энергию цвета, способную передать глубину человечности, надежду и трепет в лицах жён-мироносиц, пришедших со своими кувшинчиками ко Гробу Господню и встретивших неслыханную весть о Воскресении.

Ретроспективный взгляд на мозаики А.Корноухова позволяет увидеть, что они прошли очистительный, аскетический путь, когда художник годами довольствовался матовыми красками простых камней, прежде чем впустить в свои работы красочные богатства смальты. Но и в ранних произведениях, и позднее, когда художник взял в работу образцы «византийской зрелости», то был цвет материала, занятого образованием формы. А.Корноуов извлекает живописный эффект из фундаментальных свойств мозаики, когда доверяет энергии вещества дело цвето- и формообразования. Тогда происходит превращение материала, его текстуры и цвета в энергию внутреннего движения образа. Сравнивая мозаики А.Корноухова с византийскими, нетрудно заметить, как много в его работах воздуха и света, почерпнутых из созерцаний природной среды, как подвижны связи между фигурами, а обращение с цветом свободно от вещного плена.

Один из впечатляющих примеров «живописи камнем» можно видеть в композиции «Преображение Господне» в часовне культурно-просветительского центра «Преображение»[21]. Здесь в распоряжении художника оказалась верхняя часть стены между стропилами и перекрытием. Как вписать в этот вытянутый по горизонтали пятиугольник иконографию Преображения с её образом горы или трех горок и явной вертикальной

Чудесный улов
Мозаика в церкви Воскресения Христова в Цюрихе, Швейцария, 2002–2003

21 Центр расположен в перестроенном помещении школы на территории бывшей усадьбы Богоявленское-Брыково под Москвой. Под часовню был переоборудован и заново отделан бывший спортзал. Мозаика выполнена в 2009 году.



Преображение Господне
Мозаика в часовне культурно-просветительского центра «Преображение» Московская область, 2009

доминантой? Задача потребовала переосмысления известной схемы; её элементы пришли в движение и распределились свободней. Внешние ограничения, как то нередко бывает в настоящем искусстве, открыли новые аспекты неисчерпаемой темы Преображения. Сохраняя основные связи, композиция сильнее акцентировала центральный образ Христа. Его фигура, окружённая ореолом, сама стала искомой вертикалью, вершиной, краеугольным камнем, что держит и сводит воедино строй остальных камней. Пространство раздвинулось; исходящие от Христа лучи просветили его от края и до края. Оно углубилось до тёмной синевы божественного мрака позади Христа и вместе с Ним вышло навстречу к нам и всё наполнило сиянием. Перед явлением Господней славы предстали в молитве пророки Моисей и Илия и далеко отпрянули поражённые ученики. Здесь начало преображения человека и всей твари. Но путь к нему для Христа и тех, кто последует за Ним, лежит через крест. Линии креста художник продолжает за пределы нимба, давая нам возможность увидеть в образе Славы символ Распятия.

Художник отдает предпочтение практически безграничной палитре природных камней. Он деликатен в применении золота, блестящих смальт даже в нимбах, не говоря о золотых фонах, которые были приняты в средневизантийскую эпоху и применяются в наши дни широко, но не всегда убедительно. Древние мастера знали, что на криволинейных поверхностях золото хорошо принимает и отражает свет, а на плоских участках стен – ослепляет или, поглощая краски, гасит их звучание. Архитектурный подход к материалу и пространству позволяет А.Корноухову учитывать этот важный момент. Так, в новой церкви Трех Святителей в подмосковном посёлке Архан-

Жертвоприношение Авраама
Мозаика в алтарной арке церкви Трёх Святителей в Архангельском. Московская область, с 2005 г. по настоящее время

гельское – в крестово-купольном одноглавом храме, построенном по образцу Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского[22], – золотые фоны нашли своё место в куполе, апсиде, на парусах и сводах, тогда как на плоскостях стен золотые тессеры лишь оттеняют цвета натурального камня.

Как точное слово, поставленное в текст, освещает его новым смыслом – так кубики золотистой смальты, скупо положенные среди сероватых, синих, кирпичного цвета камней освящают их земную правоту мгновенным проблеском невидимого мира. Распределение света в мозаиках А.Корноухова сообщает изображению богословское измерение. В композиции «Жертвоприношение Авраама» рядом с лучом, исходящим от Божьей руки спасительным сиянием, меркнет каменный нож в занесённой руке патриарха. Солнечный свет обращается в хвалу там, где смальта искрится в соцветьях куста или в листьях растений. Метафизический смысл золотого цвета как символа Божественной славы по мере секуляризации искусства незаметно подменился в сознании людей другим, вполне мирским значением, стал знаком богатства и власти. Художник использует золотую смальту разных оттенков так, чтобы вернуть духовное измерение символу и драгоценность – материалу, тем самым высветить мистический смысл явления. В мозаике «Вознесение Господне» – событие традиционно трактуется как малая Пятидесятница – благодатный свет столбами изливается с высоты на апостолов, нити серебряной смальты пробегают по их белым одеждам поверх моделировки складок, а деревья блистанием ореолов славословят Творца.

«Вознесение» представляет собой оригинальный иконографический вариант праздника: мозаики, расположенные на разных архитектурных поверхностях, вкупе образуют пространственную икону. Апостолы на боковых сторонах алтарной арки, в ее зените Христос во славе, носимый ангелами,

22 В сравнении со Спасо-Преображенским собором Переславля-Залесского – дворцовой княжеской церковью XII века – барабан купола церкви Трёх Святителей выше на 2,5 метра. В целом внутреннее пространство церкви представляется гармоничным.
В разные годы А.Корноухову в работе помогали: Людмила Дёмина, Ольга Давыдова, Анна Евдокимова, Анастасия Заморина, Мария Корноухова, Алексей Мальцев, Алико, Леван и Лухум Навериани, Екатерина Оруфрейчук, Дмитрий Пошвин, Алексей Трегубов, Сергей Хализев.

23 В силу внешних обстоятельств мозаичные работы в церкви Трёх Святителей продолжаются с перерывами уже более двенадцати лет.

24 *Попова О.С.* Об Александре Давыдовиче Корноухове и его мозаиках. Каталог выставки Opera musiva. Театр «Школа драматического искусства». 2006. С. 12, 13.

и в конхе апсиды Богоматерь Оранта – эти возвышенные образы с трёх сторон охватывают пространство и литургически объединяют служащих в алтаре и народ.

Ансамбль в церкви Трех Святителей почти закончен[23]. Такому полному мозаичному убранству даже в эпоху расцвета византийской храмовой декорации находится немного примеров. Духовной и пространственной доминантой храма стал мощный образ Христа Пантократора в куполе. Вот что пишет о мозаиках церкви и об этом образе О.С. Попова: «…Уровень византийского мастерства я считала недостижимым. Работа А.Д. Корноухова показывает, что возможна новая жизнь византийских образов, что подобные им могут создаваться и сейчас и иметь столь же значительное духовное содержание и столь же великолепную художественную форму»[24].

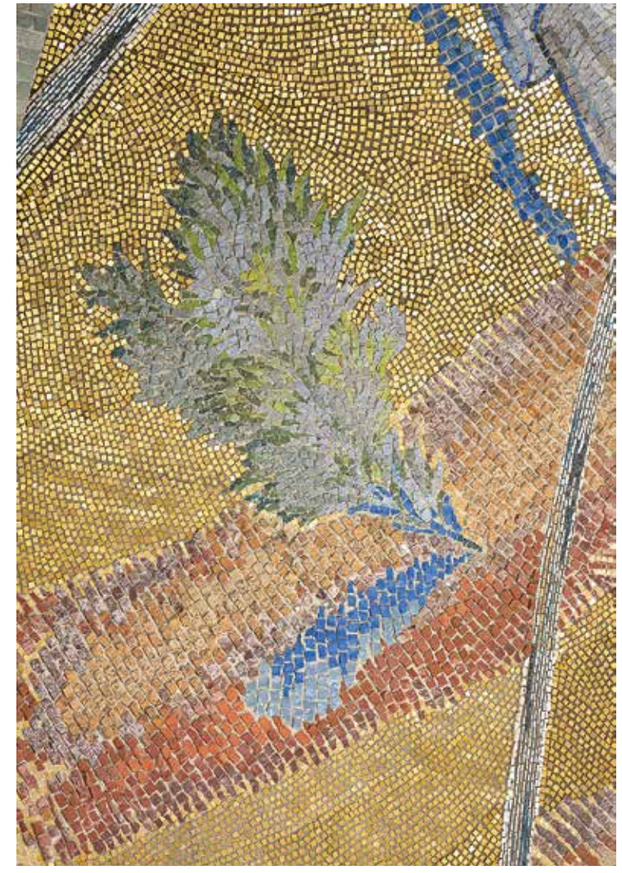
Творчество, которое совершается внутри восточнохристианской парадигмы, неосуществимо без осознанного преемства. Посредником служит иконография; она даёт основные композиционные формулы, эти надличные конструкции языка, на котором совокупный опыт многих поколений говорит с личным и неповторимым опытом художника.

Вознесение Господне
Фрагмент мозаики в алтарной арке церкви Трех Святителей в Архангельском Московская область, с 2005 г. по настоящее время

Христос Пантократор
Мозаика в куполе церкви Трёх Святителей в Архангельском, Московская область, с 2005 г. по настоящее время

Осмысленность и широкая вариативность иконографических схем помогает не сочинять композицию «с чистого листа», а сосредоточить внимание на глубоком и тонком осмыслении форм. Новое художественно-богословское истолкование библейских событий возможно всегда: они принадлежат не только историческому прошлому, но заново переживаются в каждом поколении как «вечная новость христианства», и мозаики А.Корноухова убедительно об этом свидетельствуют.

Можно сказать и так: теперь сама традиция византийского мозаичного искусства нашла художника, благодаря которому она смогла выйти из забытья и продолжиться. Мера «нового» и «старого» различна в светских и церковных, в ранних и более поздних произведениях. Его новое не отторгает старое, что характерно для парадигмы авангарда, и не превращает всё созданное прежде в предмет игры, нивелирующей смыслы, что свойственно концепту постмодерна. Работа А.Корноухова восполняет утраченное или недопроявленное, приобщая свою часть к целокупному богатству традиции.



Преображение
Фрагмент мозаики в церкви Трёх Святителей в Архангельском, Московская область, с 2005 г. по настоящее время

Благовещение
Фрагменты мозаики в церкви во имя иконы Богоматери
«Всех скорбящих Радость» в селе Богородичном
(Свято-Успенская Святогорская Лавра, Донецкая обл., 2005 г.)

Автор благодарит
руководство
угледобывающей компании
ООО «Разрез Аршановский»,
при финансовой поддержке
которой издана книга,
и лично
Владимира Георгиевича
Лунёва

Корноухов А. Д.
История жизни мозаик капеллы Redemptoris Mater
с параллельными местами

Магазин www.biblya.ru

Выпускающий редактор Светлана Панич
Фотографии Александр Долгин
Александр Корноухов
Дмитрий Лившиц
Наталия Лихтенфельд
Леван Навериани
Дмитрий Пошвин
Александр Стребков
Сергей Чапнин
Корректор Галина Лисина
Дизайн, верстка, обработка изображений Мария Овчинникова
Цветокоррекция Георгий Дралкин
Подписано в печать 24.06.2016
Гарнитура PT Sans
Тираж 1 000 экз.