



Г. Берестнев

Кёнигсберг — Калининград: два города — два храма

1. В плену у идеи

Едва ли не самое важное интеллектуальное достижение XX века составило формирование теории бессознательного, в устойчивый научный оборот введенной З. Фрейдом. Хорошо осознавая значимость этой теории, Фрейд писал: «В течение веков наивное самолюбие человечества вынуждено было претерпеть от науки два великих оскорбления. Первое, когда оно узнало, что наша земля не центр вселенной, а крошечная частичка мировой системы, величину которой едва можно себе представить. Оно связано для нас с именем Коперника, хотя подобное провозглашала уже александрийская наука. Затем второе, когда биологическое исследование уничтожило привилегию сотворения человека, указав ему на происхождение из животного мира и неискоренимость его животной природы. Эта переоценка произошла в наши дни под влиянием Ч. Дарвина, Уоллеса и предшественников не без ожесточеннейшего сопротивления современников. Но третий, самый чувствительный удар по человеческой мании величия было суждено нанести современному психоаналитическому исследованию, которое указало, что оно не является даже хозяином в своем доме, а вынуждено довольствоваться жалкими сведениями о том, что происходит в его душевной жизни бессознательно»¹.

Дальнейшее развитие теория бессознательного получила в работах К.Г. Юнга. Одно из разрабатываемых им положений касалось бессознательного характера всей культурной деятельности человека. В его творчестве, к какому бы культурному коду он ни обратился, Юнг видел реализацию архетипов коллективного бессознательного — универсальных прообразов, буквально навязывающих себя человеку в его осмысленной деятельности. При этом сам автор обычно не осознает всей содержательной и функциональной полноты того, что он создает в культурном плане. «Я придерживаюсь того мнения, — писал Юнг, — что вначале делались вещи и совершались события, и только гораздо позже кто-то спрашивал, почему

они делались и совершались»². Более того, автор в этих условиях оказывается лишь «инструментом» своего творения. Особо настаивая на этом, Юнг писал об этой роли автора: «Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу, чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. Он не тождественен процессу образотворчества; он сознает, что стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним — словно подчиненная личность, попавшая в поле притяжения чужой воли»³.

Эти же идеи в несколько ином аспекте разрабатывал Э. Кассирер. Утверждая, что отличительную черту человека составляет его способность создавать символические формы, он выдвинул тезис о том, что вся культура символична по самой своей сути и отдельные ее стороны связаны между собой глубинной связью, корни которой лежат в самом человеке. «Базисную функцию речи, мифа, искусства, религии, — писал он, имея в виду, по сути, глубины человеческого сознания, — мы должны искать за их бесчисленными формами и выражениями, и в конечном счете мы должны стремиться проследить их вплоть до их источника»⁴.

Все эти положения, сформулированные специалистами в разных областях гуманитарного знания, теоретически обосновывают мысль о том, что город как культурный объект с общей организацией его пространства, планировкой и устройством, защитными и культовыми сооружениями, соотношением площадей и улиц, особенностями архитектуры, наконец, глубинной идеологией отвечает общим принципам создания культурных объектов: он творится группой людей в значительной мере бессознательно, вне воли какой-либо отдельной личности и не в самую первую очередь из каких-либо прагматических соображений⁵. Допустимо говорить даже, что город «сам творит себя» руками его жителей, реализуясь как особая проекция их коллективного бессознательного. Соответственно в его идейной основе лежит некое архетипическое начало, воплощением которого он, собственно, и является, и постижение этого начала означает постижение его духа.

Точно так же архетипические основания, лежащие в коллективном бессознательном, имеют отдельные культурные объекты города — улицы, площади, храмы, дворцы, административные и жилые кварталы... И выразившиеся в них глубинные образы в значительной мере одухотворяют город как целое.

В самых разных культурных традициях важнейшей структурной составляющей города определяется храм. Но и глубинная семантика храма, сложившаяся в глубокой древности, восходит к единому с городом архетипу. Еще неолитические города Средней Азии (X—VII столетия до н. э.) обязательно имели культовое сооружение, которое располагалось на горе или холме и выполняло в них функцию идейной доминанты⁶. По сути же в

подобных случаях актуальной была идея священного центра. Храм, как бы он ни выглядел, имеющийся в нем жертвенник и жертва толковались в самых разных культурах как осуществления особого места, пространственного начала, из которого вовне распространяется благотворное космологизирующее влияние Божества и собственно творимое Им бытие.

При этом и сами города строились как обозначения некоего центра или, по крайней мере, впоследствии начинали пониматься как таковые. Например, Александрия рассматривалась как метафизический центр Африки, Вавилон — Передней Азии, Дельфы — Греции или даже всей обитаемой земли, Рим — центр всей европейской цивилизации и также всей земли, Мекка или Иерусалим — центр мусульманского или еврейского миров и также всей вселенной. Аналогичным образом столица государства и сейчас толкуется как его центральный город (ср. идеологему «Москва — сердце России»).

Более того, подобным образом могли мыслиться целые государства. Например, в представлении древних китайцев Китай — это Срединная Империя (Чжун Го), но точно так же мыслили Индию в древности и населяющие ее индоевропейские народы, для которых она — Срединная Страна (Madhyadeṣa)⁷, или Иран, считавшийся населявшими его народами Центром Мироздания⁸. В системе древнегерманских космологических представлений мир людей (земной мир) определяется как «среднее огороженное пространство» Мидгард — др.-исл. *Miðgarðr*, готск. *midjungards*, др.-англ. *middag-gæard*, др.-сакс. *middil-gard*, др.-в.-нем. *mittil-gart* < и.-е. **medhio-* ‘средний’ **ghortos* ‘огороженное место’⁹.

Таким образом, *город* и *храм* выступают в идейном плане как своеобразные эквиваленты, разные знаковые воплощения единой глубинной идеи центра, бессознательной в своей основе, но тем не менее чрезвычайно важной как для древнего сознания, так и для сознания современного человека.

Идея центра, последовательно и все более «напряженно» выражаемая городом, храмом, алтарем (жертвенником), жертвой, лежит в основе одной из самых важных образных архетипических структур, составляющих основу для осмысления человеком мироздания в его пространственном аспекте. Наиболее полное и точное выражение эта структура получила в модели м а н д а л ы .

В самом широком смысле мандала (др.-инд. *mandala* ‘круг, диск, круглый, круговой и т.п.’) — это графическая фигура, изображаемая на том или ином материале, а также изготовленная из камня, песка, металла, дерева, глины, песка, теста и т.д. В формальном плане она представляет собой несколько концентрических окружностей с четко отмеченным центром. Внешняя окружность содержит вписанный в нее квадрат, середины сторон которого имеют условные (а в некоторых случаях и реальные) «врата» (рис. 1).

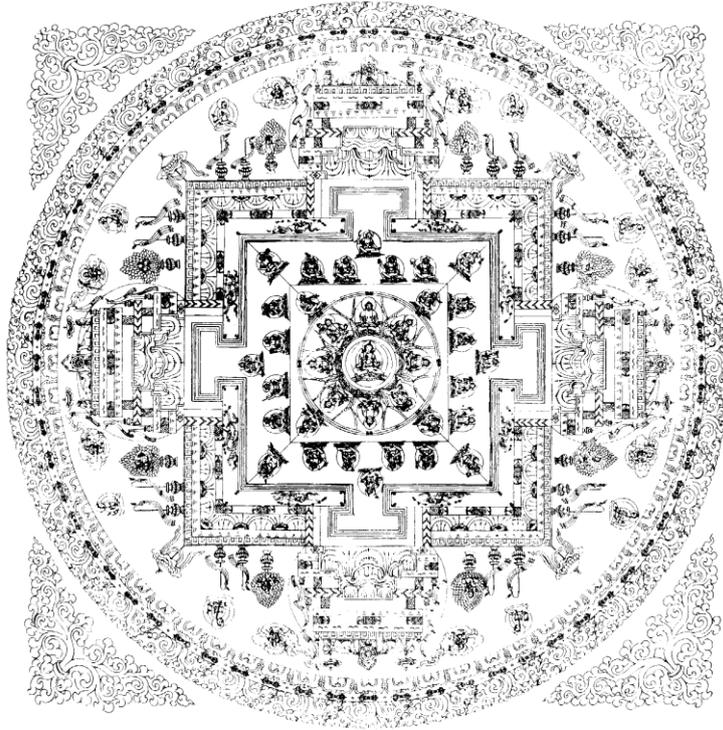


Рис. 1. Мандала

Во внутреннем, содержательном аспекте мандала представляет собой универсальную модель вселенной, посредством которой репрезентируются основные ее структурные параметры, как они мыслятся человеком на самых первых, базовых познавательных уровнях. Так, внешний круг мандалы символизирует границу между двумя мирами: за его пределами находится область хаоса — неорганизованного, чужого, опасного, аморфного и т. д. (его культурными символами обычно выступают огонь или вода), а внутри этого круга находится область космоса — структурированная и тем или иным способом упорядоченная, культурно освоенная, безопасная и т. д. Квадрат, вписанный во внешний круг, означает выделенные в познавательно освоенном человеком пространстве четыре стороны света (ср. русские эпические конструкции типа «на все четыре стороны», «на четыре ветра», выделение в пространстве по горизонтали четырех сторон света и т. п.)¹⁰.

Несколько окружностей внутри внешнего круга передают идею дальнейшей структурированности культурного пространства — выделения в нем относительно центра ряда периферийных зон (обычно их три: ближ-

няя, средняя и дальняя). Подобная неоднородность культурного пространства также идейно заряжена: чем дальше от центра, тем менее упорядоченным, чистым, надежным, безопасным пространство является. И наоборот, чем ближе к центру, тем оно надежнее, безопаснее. Ср.: «Середина как элемент порождающий предстает как носитель порядка и чистоты — отсюда представление о срединном местоположении первоначального рая, о постепенной порче вселенной по мере ее удаления от центра, отождествление периферии с хаосом, а также идеализация «срединных» категорий, весьма распространенная в архаической (а порой и в современной) моральной философии»¹¹.

Качественная неоднородность пространства мандалы связана с идеологией ее центра. Этот центр имеет особую сакральную значимость. В частности, считается, что именно в нем осуществляется взаимодействие небесного мира и земного: с одной стороны, в этом месте пространства духовный посыл человека доходит до небес, мир дольний открывается для мира Горнего, тем самым очищаясь в самом высоком, божественном смысле; с другой стороны, в центре божество нисходит на землю, откуда и распространяет на мир плодородие, изобилие, благополучие, успех¹².

Все эти моменты — существование глубинной идеологии, лежащей в основе строительства храмовых сооружений и городов, связь подобных культурных объектов собственно с идеей центра, непосредственная принадлежность этой идеи более общему архетипическому пространственному представлению, универсальной моделью которого выступает мандала, — предполагают понимание города и храма как прямых материальных осуществлений этой модели. Ведь даже независимо от этого понимания город и храм являются объектами, которые системно и последовательно реализуют все структурные и содержательные составляющие мандалы. Стены города — это его материально представленные границы, отделяющие «свой» мир от «чужого», «своих» от «чужих», «свое» и «безопасное» пространство от «чужого» и «полного опасностей». Жизнь внутри города отрегулирована в культурном отношении и «правильна», а за его пределами — лишена необходимых культурных свойств и «неправильна». Центр города и в настоящее время объективно более организован по сравнению с его периферийными зонами. Храм — сакральный центр окружающего его пространства, в котором осуществляется жертва как форма взаимодействия людей и Божества.

И все эти идеологические свойства города и храма принимаются человеком большей частью бессознательно. В крайнем случае они толкуются с точки зрения их очевидной функциональности (что тем не менее отражает их глубинную суть): стены города служат для защиты от возможного неприятеля, город живет по исторически сложившемуся уставу, не имеющему силы за его пределами, храм — «дом Божий» и т. д.

2. Коды Хирама

Что касается храмов, то в их структуре имеется еще один важный параметр, также воплощаемый их творцами бессознательно, но тем не менее отражающий глубинные познавательные алгоритмы человеческой ментальности. Речь идет о пропорциях, в которых соотносятся отдельные части архитектурных объектов. Специальное изучение этого вопроса позволило сформулировать общее правило, согласно которому «для полной пропорциональной согласованности архитектурного памятника, представляющего собой во всяком случае объемное решение, требуется пропорциональное согласование прежде всего его линейных размеров по высоте и горизонталям, следствием чего и является пропорциональное решение фасадных площадей и далее всего объема»¹³.

Важнейшей из подобных пропорций является пропорция Золотого сечения. Суть ее состоит в том, что некое целое делится в своей размерности на неравные части, из которых меньшая часть так относится к большей, как эта большая относится к целому. Выраженная в таких соотношениях строгая числовая последовательность, определяемая как «ряд Фибоначчи», составляет одну из важнейших констант бытия вообще и проявляется практически во всех его сферах¹⁴. В том числе Золотая пропорция актуальна и для архитектурных сооружений, принадлежащих самым разным историческим эпохам и стилям. Установлено, например, что с учетом ее созданы пирамиды и пластические формы Древнего Египта, храмы и скульптуры Древней Греции, она играла ключевую роль в эстетике Возрождения, сохраняя свою актуальность и в XIX—XX веках¹⁵.

Однако, будучи основанием фундаментальных эстетических начал в сущем вообще, а в сфере искусства и в архитектуре в частности, пропорция Золотого сечения не несет информации о частных мирозерцательных идеях, воплощенных в произведении его автором. Она способна показать лишь большую или меньшую его приближенность к эстетическому идеалу, ту меру гармонии, которую он сумел внутренне постичь и выразить в своем творении.

Говоря о знаковости храмовых сооружений, нельзя не отметить и такой принцип их структурной организации, как единство отношений симметрии и асимметрии¹⁶. Согласно этому принципу (на самом деле также действующему в отношении всего сущего), элементы некоего целого, принадлежащие одному и тому же структурному уровню, связываются отношениями сходства и различия таким образом, чтобы внутри сходства присутствовали и некоторые различия, а внутри различий определялись и сходства. Это же отношение связывает и отдельные уровни целого.

Реализацию этого принципа в культурных объектах детально проанализировал в одной из своих теоретических работ С. М. Эйзенштейн¹⁷. Он

сформулировал положение о том, что принцип присутствия элементов сходства в различиях и различий в сходстве имеет ранг всеобщего эстетического закона и лежит в композиционной основе любых произведений искусства, независимо от рода, культурной принадлежности их авторов или эпохи создания. В связи с этим он показал, например, что «необычайное усиление пластической лирики “тихого перезвона”, которым проникнут образ “Живоначальной Троицы” Рублева (1408), во многом зависит от того, что и здесь в фигурах трех ангелов применен тот же принцип сочетания четных элементов с нечетными»¹⁸. Эти слова означают, что, по существу, вся «Троица» построена на игре сходств и различий¹⁹.

Благодаря такому единству отношений симметрии и асимметрии, парности и непарности, подобия и различий, ритму, возникающему в повторении подобий, достигается «музыкальная пульсация» архитектурного сооружения, его художественная органичность, сила эстетического воздействия.

Следует признать, однако, что такая «игра» структурными подобиями и различиями в произведении обычно осуществляется автором бессознательно, но может быть возведена и на уровень сознательной деятельности (собственно, эту цель и преследовал С. М. Эйзенштейн в своих работах). Тем не менее и она имеет лишь эстетическую значимость, обладая предельно общей способностью выражать актуальные для автора содержания концептуального уровня.

При всем этом достаточно широко распространены и абсолютно сознательные игры автора с художественным материалом. В одних случаях они имеют характер простой забавы: обращаясь к ним, автор шутит, развлекается и, возможно, легко иронизирует над тем, кто впоследствии столкнется с его творчеством. Так играет с читателем М. Кузмин в своих стихотворениях, то создавая загадку или интригу, то нарушая обычные представления о причинно-следственных связях и последовательности событий во времени, то просто побуждая читателя к интеллектуальной работе²⁰. Так играет в своих гравюрах М. Эшер, зримо представляющий парадоксы в субъектно-объектных отношениях, в отношениях между «фигурой» и «фоном», в отношениях пространственных объектов друг к другу. Подобным образом играл с музыкальным материалом И. С. Бах: уже его современники подметили, что в качестве источников для музыки, сопровождающей торжественную воскресную мессу, он использовал уличные песни и тем самым подшучивал и над религиозным чувством прихожан, и над церковью.

В других случаях подобные игры, напротив, исполнены серьезности и самого глубокого смысла. Они оказываются принципиально важными для автора в силу того, что именно благодаря этим играм он выражает некоторые принципиально важные для него художественные или философские

идеи. Но впоследствии только от самого внешнего наблюдателя зависит, сможет ли он понять эти игры и узнать за ними то, что автор хотел сказать в своем творении.

Игры такого рода могут быть реализованы, в частности, непосредственно, на структурном уровне творения, но особенно часты они в живописи, скульптуре и архитектуре²¹. Например, в ряду скульптурных фигур, украшающих фасад башни собора Нотр-Дам в Париже — большей частью фантастических, — отмечается фигура Пеликана. Это одна из наиболее распространенных аллегорий Христа, которая в психологическом плане может связываться с идеями благородства и самопожертвования — качествами, которые сам человек должен обрести на пути духовного совершенствования²².

Другой пример такого рода — изображение лабиринта, составляющего важную деталь готических соборов. Наиболее известный из них выложен на полу собора в Шартре, но подобные фигуры встречаются повсеместно. Символическая семантика этого лабиринта в контексте собора вполне прозрачна: это зримый образ долгого и запутанного пути человека в собственные духовные глубины. Раньше в центре лабиринта шартрского собора была изображена битва Тезея с Минотавром, и этот образ также не случаен: достигнув духовного центра, человек должен еще победить собственную животную природу, и лишь одержав эту победу, он сможет выйти из «путешествия в себя».

Игровой — и соответственно знаковый — характер носит также форма окон готических соборов. В верхней части они часто имеют форму трилистника. А по замечанию исследователей, трилистник является знаком Троицы и одновременно символизирует собой высокое духовное знание, достигаемое через посвящение или ученичество. «По сути, — пишет современный автор, — это синоним эволюции, трансмутации духа»²³. Но это вместе с тем и напоминание, согласно христианской философии, о единстве трех начал в составе человека — физического, душевного и духовного.

Однако серьезные, исполненные глубокого смысла игры с художественным материалом, посредством которых автор выражает необходимые ему идеи, могут быть реализованы и опосредованно, в связи с языком, на котором автор говорит. В частности, в случаях такого рода действует принцип ребуса: языковое обозначение того, что наблюдается внешне, прямо называет необходимое содержание или оказывается достаточно близким по звучанию его реальному названию. Так, в Средние века во Франции над постоянным двором часто водружали застывшего в геральдической позе золотого льва. Путешественник догадывался, что в этом месте можно переночевать: *au lion d'or* 'в золотом льве' звучало точно так же, как *au lit on dort* 'спят в кровати'. Наряду с гербами наследственной аристократии во Франции существовали и гербы недворян, которые при-

обретали титул за деньги, и эти гербы были «говорящими». Так, в герб парижского эдила 1604 года Фрасуа Мирона входило круглое зеркало (*miroir rond*), служившее напоминанием о фамильном имени владельца герба. Некто Болтон, настоятель лондонского монастыря св. Варфоломея, занимавший эту должность с 1532 по 1539 год и являвшийся выходцем из того же сословия, в качестве своего герба использовал стрелу (*bolt*), перечеркивающую бочонок (*tun*)²⁴.

Нужно сказать, что современные авторы также не чужды игр такого рода. Яркий тому пример — скульптурные фигуры героев-революционеров на станции «Площадь Революции» московского метрополитена. Было замечено, что все они представлены в одинаковых позах, и это дало повод для мрачной шутки: говорили, что одна половина этих героев «сидит», а другая — «на коленях».

В Калининграде на обращенном к эстакадному мосту фасаде спорт-комплекса «Юность» есть панно, изображающее стадион и фигуры трех спортсменов на фоне солнца (автор — калининградский художник Ю. Смирнягин). Однако если взглянуть в образы на этом панно, то можно увидеть, что очертания стадиона на нем напоминают по форме крылатое солнце — древнеегипетскую эмблему бога Гора. В трех спортсменах на фоне солнца в центре композиции отчетливо узнается христианская Троица. И в целом эта композиция может пониматься как выражение идеи высокой сущности, сакральности спорта, связи его с самыми высокими планами духовного бытия человека, но одновременно и его надрелигиозности, независимости от частных доктринальных рамок²⁵.

Особую значимость подобная игра с формами, отражающая стремление автора выразить необходимые идеи, имеет в храмовой архитектуре. При этом устойчивость идеологии в рамках той или иной религиозной системы предполагает и каноничность принадлежащих ей архитектурных форм, возникновение архитектурной традиции, в которой авторское начало теряется. В частности, каноническим и отражающим наиболее глобальные философские установки в религиозной традиции является ориентация храма по сторонам света. Так, вход в храм Соломона в древней Иудее с восточной стороны был связан с мыслью о том, что «слава Господа вошла в храм путем ворот, обращенных лицом к востоку» (Иезекииль 43: 4), а священник должен был, как солнце, с востока на запад подходить к трону Господа²⁶. В древнекитайской традиции существовали две основные ориентации: одна южная (господствовавшая), идейно связанная с «землей», другая северная, выражающая идеологию «неба»²⁷. Структура древнеегипетских пирамид такова, что в ней закрепились три типа ориентации и, соответственно, репрезентированность ими трех глобальных идейных сфер: северный вход и положение подземной камеры показывают принадлежность фараона к сонму незаходящих северных звезд, расположение погребальной камеры на

западной стороне показывает ее ориентированность на царство мертвых, расположение культовой камеры ближе к восточной стороне пирамиды отражает солярную идеологию строителей пирамид²⁸.

Аналогичный характер имеет и структура храмового пространства, в котором устойчиво определяются помещение «для многих» и помещение «для избранных». Таково, например, противопоставление помещения, в котором происходили публичные церемонии у огнепоклонников в древнем Иране, и комнаты *āteshgāh*, в которой жрецы непрерывно поддерживали священный огонь и в которую не было доступа никому, кроме них. Подобные основания имело и противопоставление в храме Соломона *qodāš* «святилища» и *qodāš qodāšim* «святая святых». По этому основанию противопоставляются храмовая и алтарная части в православных христианских храмах.

Некоторые христианские храмы (в настоящее время это особенно характерно для православия) имеют три апсиды в алтарной части²⁹, символизирующие собой триединое божество, в направлении которого осуществляется молитва. Готические соборы имеют в плане вид креста, и это также не случайно: таким путем выражается, с одной стороны, глобальная идея соотнесенности мироздания с крестом³⁰ (соответственно, крест, на котором был распят Христос, — это весь мир), а с другой — мысль о том, что месса как важнейшее храмовое действие, идейный центр которого составляет жертва, является, по сути, воспроизведением событий на Голгофе и каждый прихожанин во время мессы уподобляется Христу в Его жертвенности и преображении.

Однако возможна и гораздо более осознанная и «индивидуальная» игра автора с архитектурными формами, посредством которой он сообщает окружающим нечто такое, что, по его мнению, требует выражения и должно быть закреплено в камне. Яркий пример архитектуры такого рода составляет первый храм Христа Спасителя в Москве, спроектированный в 1817 году А. Л. Витбергом. В формах и особенностях устройства своего творения этот автор счел необходимым воплотить наиболее сокровенные и важные философские идеи христианства. «Надлежало, чтоб каждый камень его и все вместе, — писал он впоследствии, фактически предвосхищая основные категории современной семиотики, — были говорящими идеями религии Христа, основанными на ней, во всей ее чистоте нашего века; словом, чтоб это была не груда камней, искусным образом расположенная; не храм вообще, но христианская фраза, текст христианский»³¹. Следуя в этом направлении, А. Л. Витберг взял за основу положение из 1-го послания апостола Павла к коринфянам «Вы есте храм божий и Святы́й Дух в вас обитает» (I Кор. 3: 16—17) и сделал вывод: «...из самой души человека надлежало извлечь устройство храма»³². А поскольку человек в христианской философии троичен — определяется в единстве тела, души и духа, — храм должен был быть трехчастным в своем устройстве (рис. 2).

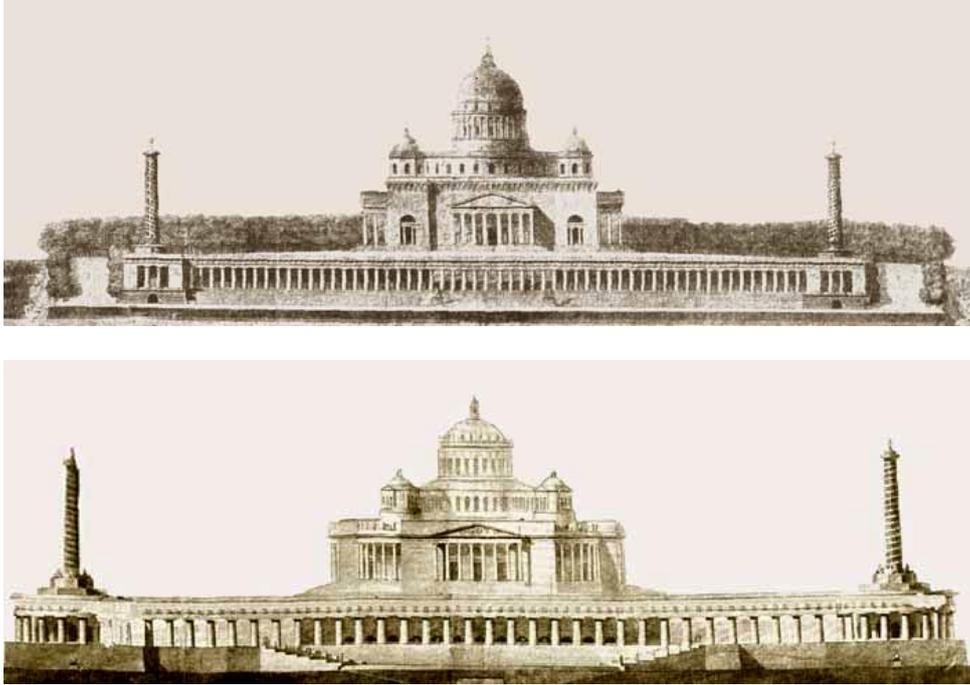


Рис. 2. *А. Л. Витберг*. Варианты проекта храма Христа Спасителя в Москве

Эта идеология развивалась А. Л. Витбергом и в дальнейших аспектах храма. Так, нижний его этаж, представляющий телесную природу человека, — «телесный храм» — имел в основании прямоугольную форму, был углублен в землю и освещался предельно слабо. Общее его подобие гробнице («катакомбе») должно было выражать идею сумрачности всякого предбытия, а гранитные столбы в нем, поддерживающие свод и стены, символизировали собой первозданную материю. Не случайно эту часть храма А. Л. Витберг планировал сделать и местом захоронения жертв 1812 года: с одной стороны, таким путем выражалось признание святости этих жертв, а с другой — показывалось, что неодухотворенная материя и есть осуществление смерти.

Второй этаж составлял второй храм — «душевный», или «моральный». Он имел в плане вид креста и должен был символизировать тело, оживленное духом, соотносясь с земной действительностью и земной жизнью человека. По словам А. Л. Витберга, «как форма храма должна приличествовать его наименованию, так и самое освещение; он должен иметь полусвет, так как и есть наша жизнь смесь добра и зла»³³.

Выше второго располагался третий храм — «духовный», или «божественный». Он имел в плане форму круга («Как круг не имеет ни начала, ни конца, то он есть лучшая линия для выражения бесконечности»³⁴). Этот

храм должен был освещаться настолько ярко, насколько позволяла архитектура, «чтобы как нижний должен быть мрачен, так храм духа самый яркий, и сей-то храм духовный сообщает свет храму душевному»³⁵.

Таким образом, в целом храм Христа Спасителя, по замыслу А. Л. Витберга, планировался как своеобразная философская модель мироздания. Своими структурными особенностями он выражал глубочайшие идеи православия и христианства в целом и с этих позиций действительно мог рассматриваться как сложный и многоуровневый семиотический текст.

Все это позволяет заключить, что реальное прочтение подобных «текстов» — неважно, создавались ли они автором абсолютно осознанно или полностью творились силой бессознательных импульсов, руководствовался ли автор при их разработке собственной идеологией или был влечом лишь внешним обаянием сложившейся до него традиции — зависит уже от того, кто воспринимает творение впоследствии, — от интерпретатора, от его способности открыть эту идеологию. И в этом смысле интерпретатор творения порой оказывается выше его автора.

Эти положения обнаруживают также еще одно важное и на внешний взгляд неожиданное обстоятельство. Подобным образом — т. е. символически — представленная семантика городов, культовых сооружений и других аналогичных им культурных объектов вовсе не скрыта от понимания. Напротив, она принципиально открыта для него, а по сути — самым настоятельным образом призывает интерпретатора к постижению собственных глубин. «Самые высокие истины, которые невозможно было бы выразить и передать никаким другим способом, — писал выдающийся исследователь символических форм культуры Рене Генон, — оказываются до некоторой степени доступны передаче, будучи, так сказать, облечены в символы; эти облачения, несомненно, скроют их от многих, но и явят их в полном блеске глазам тех, кто умеет видеть»³⁶.

3. Собор на острове Кнайпхоф: под сенью Материнского начала

Кёнигсберг был построен первоначально как укрепление на покрытой лесом горе, которую пруссы называли Твангсте (или Тувангсте) и которая находилась к востоку от замка более позднего времени. Под защитой этого первого замка и возник в 1257 году город Альтштадт, в котором была построена старейшая церковь Кёнигсберга — церковь Св. Николая.

Орден, по-видимому, считал нежелательным, чтобы недалеко от устья Прегеля существовал новый сильный город, способный составить конкуренцию другим Ганзейским городам. Поэтому поселения, разраставшиеся

вокруг Альтштадта, были определены как три самостоятельные части: собственно Альтштадт Кёнигсберг, Лебенихт и Кнайпхоф.

Основание собора на острове примерно совпало со временем основания города Кнайпхоф в самом начале XIV века (примерно 1320 год). Таким образом — и на это следует обратить особое внимание — остров, город Кнайпхоф на нем и собор исходно составляли неразрывное онтологическое целое.

Собор строили в несколько этапов. Сначала он планировался как достаточно простой: однокораблевый, но укрепленный, с внешним защитным коридором. Однако впоследствии концепция изменилась: его стали строить как трехкораблевый, со звездчатыми сводами основной храмовой части, с несколько приподнятым средним кораблем и простым расчленением колоннами. Этот собор, построенный в необычном для Восточной Пруссии стиле, уже тогда предполагалось увенчать двумя башнями и придать ему тот вид, который он имеет и в настоящее время (рис. 3). Но строительство растянулось на десятки лет, потому что вплоть до 1376 года приходилось испрашивать разрешение на каждый его шаг в Риме.



Рис. 3. Внешний вид собора

Общая идея собора естественным образом вытекает из универсальной идеологии храмовых сооружений вообще. Еще в великих восточных цивилизациях — месопотамской, египетской, индийской, китайской — храм мыслился как священное «место силы», некий центр, в котором воспроизводится процесс сотворения мира, но в связи с этим и как земная «репродукция» Небесных сфер или даже как само осуществление Небесного Архетипа³⁷.

В христианской традиции эта идеология продолжилась, одновременно получив и некоторые вариантные черты. Так, храм и сейчас трактуется в христианстве как модель мира в его структурном и содержательном аспектах: внутреннее помещение храма — это идеальная Вселенная, а его четырехчленная внутренняя структура моделирует четыре стороны света. Это также воспроизведение Рая и Небесного мира на земле, как они мыслятся в рамках христианской традиции, но вместе с тем и подобие Небесного Иерусалима, который лишь в будущем откроет свои врата праведникам. Ср.: *И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога... Храма же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель — Храм его, и Агнец. И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец. Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою. Ворота его не будут запираются днем; а ночи там не будет. И принесут в него славу и честь народов; и не войдет в него ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни* (Откр. 21: 10—27)³⁸.

Собор на острове Кнайпхоф в Кёнигсберге самой своей структурой передает и принципиально важную для христианской философии идею троичности — она просматривается в трех кораблях его корпуса и в обычных для сооружений такого типа трех основных структурных частях его фасада. При этом подобная структурная троичность связывается одновременно с триединством Бога в христианской философии и с существованием трех сфер в мироздании: небесной, в которой живут высшие существа (ангелы, архангелы, сам Господь), земной сферы, чьими обитателями являются люди, и сферы «подземной», населенной всякими нечистыми существами, главным представителем которых является Дьявол.

Однако собор выражает своими связями с окружающими реалиями и структурными особенностями несколько дополнительных глубинных идейных комплексов, которые заслуживают отдельных комментариев.

И прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что он стоит на острове (тем самым идейно сближаясь с собором Нотр-Дам на острове Сите в Париже). Данному обстоятельству может быть дано простое

рутинное объяснение: Кнайпхоф, будучи самостоятельным городом, так или иначе должен был иметь и свой храм. Но можно пойти в этих взглядах несколько дальше и увидеть, что рутинные причины привели, по сути, к результатам, уже выходящим далеко за их рамки. Оказалось, что храм в единстве с островом, на котором он стоит, образует принципиально важную архетипическую фигуру, на основе которой человек мыслит пространство.

Чтобы увидеть это, нужно рассмотреть собор в единстве с островом, на котором он стоит, и в контексте города Кнайпхоф, которому он принадлежал. При соблюдении этого условия обнаруживается, что весь комплекс «вода — остров — город — храм — алтарь в храме» воспроизводит собой *мандалу*.

Действительно, воды Прегеля, омывающие остров, в метафизическом плане связываются с мифологическими водами — первичной материей, не имеющей формы, но являющейся средой зарождения всяких форм. Это зримое осуществление первозданного хаоса, из которого в дальнейшем берет начало все сущее (в Ветхом Завете *вода* — символ первичного материала для дальнейшего творения: *В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над Водой* (Быт. 1: 1—2)). «Короче говоря, — заключил один из исследователей подобных символических форм культуры, — воды символизируют вселенское стечение потенциальных возможностей, *fons et origo* («источник и происхождение»), предшествующее всем формам и всему творению»³⁹.

Далее, остров Кнайпхоф в окружении вод Прегеля может рассматриваться как образ первоначальной космологизированной зоны в окружении хаоса, средоточие определенности в мире неопределенности и подвижности, оплот надежности в некоем изменчивом и опасном мире. Это подобие тех «островов блаженных», о которых повествуют предания самых разных народов и которые уже сами по себе мыслятся как осуществление Рая со всеми проявлениями в этом, земном мире⁴⁰.

Сам собор знаменует собой пространственную область, приближенную к «центру» и потому обладающую еще более высокой мерой сакральности. Это «Дом Божий», то земное место, в котором соединяются небесная и земная сферы и человек в своей молитве приближается к Богу, а Бог нисходит в мир земной. Наконец, святая святых в соборе и собственно алтарь — это предельно сакральное место, в котором Божество проявляет Себя и из которого распространяет Свое влияние вовне в акте жертвоприношения.

Таким образом, остров Кнайпхоф и город на нем могут рассматриваться как реальное осуществление идеального пространства и собственно идеального города, в абсолютной мере

отвечающего архетипическим представлениям о них. Это был как бы Небесный Иерусалим в его материальном осуществлении, абсолютно надежное место в общем мире ненадежности и изменчивости.

Однако у Прегеля определяется еще одно принципиально важное символическое значение, вскрывающее глубинную семантику и острова Кнайпхоф, и собора на нем, и Кёнигсберга в целом. Как подчеркнул Дж. Купер, «любая вода является символом Великой Матери и ассоциируется с рождением, женским началом, утробой вселенной, *prima materia*, водами плодородия и свежести, источника жизни»⁴¹. Речь в данном случае может идти и о дрящемся процессе творческого обновления или даже о постоянно возобновляющемся творческом воспроизведении, составляющем суть всякого сакрального акта. Остров и собор на нем получают, исходя из этого, статус мест, обладающих особой мерой сакральности. Но главное все-таки то, что воды Прегеля, внешне выполняющие функцию пограничную и оборонительную, в метафизическом плане выражают идею порождающего и охранительного Материнского Начала.

И здесь уместно еще раз обратиться к тому обстоятельству, что собор на острове Кнайпхоф в Кёнигсберге близок собору Нотр-Дам на острове Сите в Париже. И дело не ограничивается общим сходством в условиях их месторасположения. Оба они посвящены Деве Марии⁴², оба имеют в своей структуре женскую символику. Так, считалось, что верующий в готическом соборе должен мыслить себя как бы в Раю, но одновременно в защитном материнском лоне Девы Марии, образ которого и предлагалось видеть в пространстве собора. В связи с этим и готическую арку, через которую верующий входит в собор, было предложено символически трактовать как вульву⁴³, а роза над входом в собор, также устойчиво связываемая с Женским началом и собственно с образом Девы Марии, еще более усиливает эротическую семантику собора как целого и, в частности его входа.

Следует подчеркнуть, однако, что эротика, о которой в данном случае идет речь, имеет совершенно особый характер: она предполагает взаимную любовь человека и Божественного Материнского Начала, образом которого виделась в христианстве Дева Мария. И в этой любви человек, входящий в собор, символически проникает в лоно Божественной Матери, пребывая в нем одновременно и как муж, и как дитя и возвращаясь тем самым в первоначальное, «дородовое» состояние, что, по сути, есть возвращение к вечной небесной жизни⁴⁴.

При рассмотрении собора на острове Кнайпхоф в более широком культурном контексте в его архитектурных особенностях просматриваются детали, вызывающие дополнительные ассоциации. Таковы, в частности, две его западные башни. С определенной долей условности в них

можно увидеть аналог двух колонн, стоявших, по преданию, у входа в храм Соломона: слева — колонна Иахин, и справа — Боаз. У русских масонов по их поводу говорилось, что царь Соломон поставил их, следуя обычаю восточных стран и в особенности Египта. «Они должны были быть памятником Иудеям при входе в святое место, дабы сердца свои распалить надеянием и верою, вспоминая обещания, которые Бог изрек Давиду: *Я утвержду Престол твоего Царства над Израилем вечно*»⁴⁵. Однако у этих колонн усматривалась и более конкретная семантика, обусловленная их собственным содержанием. Об этом говорилось так: «**БОАС** значит: **в тебе моя крепость**; **ИАКИН**: **он будет стоять**. Через естественное предложение отсюда выходит: **О ГОСПОДИ! Ты еси могуществен, и твое могущество продолжится от века до века**. Или оно означает, поелику: **Боас был отец Давиду: дом Давидов пребудет вечно**»⁴⁶.

Можно рассмотреть отмеченную архитектурную особенность собора на острове Кнайпхоф в Кёнигсберге и соборов поздней готики вообще в еще более широком культурном контексте и увидеть в ней подобие парных объектов, сооружаемых у входа в храмы, — таких, например, как пары обелисков у входа в египетские храмы, статуи фараона Рамсеса II в Абу-Симбеле, аллеи сфинксов, колоннады и т. п. Их общая семантика связана с глубинным содержанием образа парности. Таким путем представляются фундаментальные противоположности: *добро* и *зло*, *небо* и *земля*, *свет* и *тьма*, *мужское* и *женское*, *движение* и *покой*, *сила* и *слабость* и т. д. Соответственно, пройти между этими противоположностями — значит внутренне примирить их в себе, преодолеть крайности бытия и в этом духовном состоянии предстать в сакральном пространстве храма — в Небесном Мире на земле⁴⁷.

Знаковый характер при этом имеет и собственно местоположение подобных объектов. Если они помещаются у входа или составляют архитектурную часть фасада храма, они символизируют Небесные Врата, через которые нужно пройти, чтобы попасть в храм.

Все эти идеи получили в соборе на острове Кнайпхоф в Кёнигсберге совершенно особое — лаконичное, но вместе с тем и в высшей степени «музыкальное» воплощение. Оно проявляется в игре подобий и различий в структурных деталях его фасада. И основной образ, составляющий основу этой игры, — образ троичности.

Так, фасадная плоскость собора и по вертикали, и по горизонтали отчетливо делится на три части. При этом по форме фронтонов подобными друг другу оказываются левая и центральная части, а правая, с башней и часами, составляет принципиальное нарушение этого подобия. Одновременно на среднем и нижнем ярусах эти три части оказываются более близкими друг другу, а их различия определяются в дальнейшей организации их деталей.

На первом ярусе отношение абсолютного подобия связывает все три части фасада, хотя в средней части вместо окна на первом этаже устроена дверь в собор, и это составляет нарушение определившегося ритма. Идею троичности выражает и устройство окон на втором этаже этого яруса: они организованы по три, с двумя глухими по сторонам и одним витражным посередине; эта же троичность просматривается и в рисунке на глухих окнах. Вместе с тем витражные окна левой и правой частей фасада уже и короче тех, что слева и справа от них, а витражное окно центральной части такое же по длине, но более широкое по сравнению со своими соседями. Кроме того, оно имеет пятилучевую розу, которой нет у окон левой и правой части.

В общем алгоритме построения средний ярус фасада собора составляет подобие нижнему ярусу. Однако левая и правая его части оказываются уже несколько более асимметричными друг другу. Нарушение их подобия наблюдается, в частности, в организации глухих окон в правой части на месте витражных — в левой. В то же время средняя составляет им в этом плане совершенно явный контраст.

Идея троичности на этом ярусе фасада выражается в целом наличием трех этажей — они показываются прежде всего тремя горизонтальными рядами окон. Однако здесь же наблюдается и отклонение от этого правила в виде двух длинных глухих окон по краям правой и левой частей. Средняя же часть этого яруса вполне отчетливо представляет соотношение «двух» и «трех», выражающее главным образом асимметрию. Она показана в вертикальном членении этой части на три сектора и вместе с тем в противопоставлении двух пар больших и маленьких окон трем в каждом из секторов. Здесь же наблюдается игра по признакам окно витражное/глухое.

Общим принципом организации верхнего яруса фасада собора является уже по преимуществу асимметрия. В частности, фронтоны левой его части делятся на две секции по горизонтали, фронтоны средней части особым образом делятся на пять секций и уже по вертикали, а башня в правой части вообще имеет свое собственное устройство.

Однако выражение идеи троичности в этих случаях по-прежнему сохраняется. В левом фронтоне в верхней секции имеются три окна, асимметричных по признакам «глухое»/«витражное», а в нижней секции два раза по три, причем эти тройки организованы симметрично.

Секции среднего фронтона на первый взгляд не выражают на этом фоне идеи троичности: в левой из них имеются два асимметричных по размерам маленьких окна, в средней — одно большое и в правой — вновь два асимметричных маленьких. Однако при более пристальном рассмотрении и в этих условиях можно обнаружить особое выражение идеи троичности: средняя секция на этом фронтоне — третья по счету как

справа, так и слева, причем она в себе содержит еще два маленьких окошка, что вместе с ней самой составляет в сумме число 3.

Даже башня обнаруживает в своем построении обращение к идее троичности. Она проявляется в трех уровнях окон на ней, причем нижние глухие окна представлены числом 6 — т. е. два раза по три.

Итак, собор на острове Кнайпхоф в Кёнигсберге самой своей структурной данностью выражает два основных идейных комплекса. Прежде всего, он вместе с островом, на котором стоит, и с водами Прегеля, омывающими этот остров, воплощает собой идеальное пространство, в высшей степени близкое тому, которое человек мыслит на архетипических уровнях своего сознания. Это почти буквально остров благополучия и гармонии в окружении неопределенности, неуверенности и разлада.

Кроме того, остров и собор на нем выражают идею охранительного Материнского Начала. Находиться в соборе — означает пребывать в защитном лоне Девы Марии. Однако в этой семантике он, в принципе, ничем не отличается от других готических соборов.

Для собора на острове Кнайпхоф характерна совершенно уникальная игра форм его фасадной части — этим в значительной мере определяются его внешние архитектурные особенности. И за этой игрой можно увидеть выражение еще одной глобальной концепции, чрезвычайно актуальной и для современной философии: сущее во всех его аспектах творится нарушением подобий (согласно принципу Кюри, «асимметрия творит явления») ⁴⁸. Собор самой своей данностью как бы показывает, что если Бог и является творцом, то сотворил он единые принципы, которые пронизывают все формы бытия и лежат в их основе, — это подобие и различие, «чет» и «нечет», симметрия и асимметрия. Именно через игру форм в этих простейших числовых соответствиях, а не через их разнообразие проявляется величие Господа ⁴⁹.

Рассмотрение общей структуры фасада собора в этом аспекте позволяет увидеть, что она, собственно, выражает мысль о соотношении творческого начала с положительным членом оппозиции *верх/низ* и о постепенном ослаблении проявленности этого начала по мере приближения к отрицательному ее члену. И если в этом контексте «верх» соотносить с Небом и Богом, а «низ» — с земным миром, то можно заключить: Божественное Начало — это, помимо всего прочего, принцип разнообразия в сходном, благодаря которому нарушаются всяческие подобия и тем самым творится мир.

4. Калининградский храм Христа Спасителя — молитва воплощенная в камне

Идея строительства нового храма в Калининграде была выдвинута в 1991 году ведущим калининградским духовенством: митрополитом калининградским и смоленским Кириллом, священниками отцом Маркеллом,

отцом Меркурием, отцом Петром, а также группой мирян. До этого времени в городе православная церковь использовала храмы еще довоенной постройки, в общем не отвечающие православной архитектурной традиции.

Храм исходно задумывался не только как культовое сооружение. В нем виделся будущий духовный центр, который, помимо религиозной, выражал бы и принципиально высокую по своему характеру светскую идеологию. В частности, он мыслился как памятник православным русским воинам, погибшим в Восточной Пруссии во время Второй мировой войны. Одновременно храм должен был стать свидетельством незыблемости российского присутствия на этой земле. Таким образом, сочетание канонической и неканонической символики, выражаемой новым православным храмом в Калининграде, изначально входило в его концепцию. Однако выражение христианских философских концепций не могло не быть для него основным.

С самого начала было решено, что это будет храм Христа Спасителя. С одной стороны, 1990-е годы были временем тяжелых испытаний для российской государственности, и традиционное православное сознание не могло не обратиться в связи с этим к спасительному заступничеству Господа. С другой стороны, в этот период в Калининграде получили распространение сепаратистские настроения, и строительство храма Христа Спасителя должно было подчеркнуть единство главных храмов в Калининграде и Москве и таким путем показать неразрывность связей Калининграда с Москвой и с «большой» Россией в целом.

У тогдашней городской и областной администрации в лице мэра города В. В. Шипова и губернатора Ю. С. Маточкина эта идея получила поддержку, и в том же 1991 году был объявлен конкурс на проект храма. К 1993 году было вынесено окончательное решение о его строительстве и месте расположения — в самом центре города, на территории сквера, непосредственно примыкающего к площади Победы. И 30 апреля 1993 года, на день Святой Пасхи, была произведена торжественная закладка камня на месте, где он будет располагаться. К этому же времени определился и победитель конкурса проектов — им стал О. В. Копылов, построивший храм Веры, Надежды и Любви в г. Багратионовске.

В течение трех лет осуществлялась доработка проекта, после чего 15 мая 1996 г. митрополит Кирилл представил макет храма в его окончательном виде св. Патриарху Алексию II в Москве. Внешний вид храма и его общая концепция получили благословение патриарха, и уже 23 июня 1996 года была произведена торжественная закладка храма при непосредственном участии митрополита калининградского и смоленского Кирилла и Президента Российской Федерации Б. Н. Ельцина.

Это событие позволило осуществить еще одно строительство. За лето 1996 года вблизи закладного камня храма Христа Спасителя был постав-

лен его маленький деревянный прототип, который освятили 27 сентября 1996 года на праздник Воздвижения. Собственно, с этого времени калининградский храм Христа Спасителя и функционирует регулярно.

Почти год шла непосредственная подготовка к строительству. В начале лета 1997 года место возведения большого храма было обнесено бетонным забором и развернулось строительство. Оно продвигалось достаточно активно, и к лету 2006 года храм в общем был закончен. Тринадцатого сентября 2006 года храм был освящен Патриархом Алексием II в присутствии высокого духовенства и Президента России В. В. Путина.

Храм стоит на пятиметровом возвышении («подиуме»), облицован белым мрамором, имеет пять куполов и в целом отвечает христианской православной архитектурной традиции, выражая каноническую православную символику (рис. 4).



Рис. 4. Храм Христа Спасителя в Калининграде

Однако он несет и дополнительную по отношению к канонической знаковость, которая проявляется как во внешних условиях его возведения, так и во внутренних планах, связанных с конкретными особенностями его строения и убранства.

В частности, отчетливо символический характер имеет уже местоположение храма. Он построен прямо напротив мэрии, что должно показать православную церковь как исторически сложившуюся вторую власть в России, противостоящую светской власти по признакам *духовный / мирской*. Не случайно в этой связи здание храма занимает более высокое пространственное положение по сравнению со зданием мэрии и само оно, согласно существующим канонам, организовано главным образом по вертикали, в то время как организационная доминанта мэрии — горизонталь. Таким путем показываются «области компетенции» обеих этих властей: мэрия «ближе к земле» и занимается вопросами обычной земной жизни людей, храм же «устремлен к небесам» и связан с духовными сторонами человеческого бытия.

Однако в отмеченной детали можно увидеть и выражение дополнительной самостоятельной идеи: духовное для человека выше материального. По Евангелию, человек должен уметь находить равновесие между материальной и духовной сферами жизни: «...отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу». Тем не менее истинные приоритеты в этом плане несомненны, и именно они утверждаются, например, в искушении Иисуса Христа, когда Ему предлагалось ограничиться материальным, отречьшись от духовного.

Отчетливую символическую семантику в этом контексте выражает также колонна, стоящая между мэрией и храмом. Благодаря ей показывается, что между церковью и государством нет прямого и непосредственного противостояния. Более того, таким путем прямо показывается, что православная церковь и государство имеют в виду некие единые ориентиры, принципиально высокие по своему содержанию.

Если говорить об идеях, выражаемых уже самим храмом, то это прежде всего идея троичности, вне всякого сомнения, связанная с Пресвятой Троицей. Имея это в виду, можно сказать даже, что храм Христа Спасителя в Калининграде представляет собой своеобразный «Символ веры», выраженный в камне. Подобная троичность просматривается в целом ряде моментов, но во всех случаях это трехчленность архитектурных форм. Так, корпус храма как целое составляют три блока: западный, центральный и восточный⁵⁰. По три организованы большие арочные секции фасада: центральными частями таких триад выступают застекленные секции, а боковыми по отношению к ним — глухие. При этом глухие секции имеют по три маленьких окошка, расположенных вертикально. Если стоять прямо против храма, то на его вершине просматриваются

три барабана и три купола, а на барабанах — по три сквозных окна. Арочные входы в храм имеют по три проема: дверь посередине и два окна на боковых стенах. Наконец, навесы непосредственно над дверьми в храм, также имеющие вид арок, организованы как бы в три слоя, и эта их особенность также демонстрируется открыто.

Несомненно, «говорящей» и отчетливо идеологической является еще одна деталь фасада храма — Лик Христа Спасителя над его входами (рис. 5). Слой позолоты, покрывающий навесы под Ликом, на солнце отбрасывает блики и на сам Лик, и на окружающее Его пространство фасада, создавая впечатление «пламенного горения». И в этом можно увидеть двоякий смысл. С одной стороны, таким путем напоминаются слова апостола Павла о том, что Господь наш Иисус Христос при втором пришествии явит Себя грозно, «в пламенеющем огне совершающим отмщение не познавшим Бога» (2 Фес. 1: 8)⁵¹. По сути, это напоминание окружающим о важности веры и об ответственности человека перед будущим. С другой стороны, в этой особенности фасада храма можно увидеть трепетную молитву Господу, подобную молитве царя Давида: *Благослови, душа моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием; Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер...* (Пс. 103: 1—2).



Рис. 5. Лик Христа Спасителя над входом в храм

Символический характер, не выходящий за рамки канона, имеют и семь светильников в арке входа в храм. Семантика этого элемента многоаспектна. Так, он напоминает о ветхозаветном семилампадном светильнике, который должен был изготовить Моисей по заповеди Самого Господа

(Исх. 25: 31 и далее), и в соответствии в ветхозаветной традицией выражает идею верности Богу. В христианском сознании он связывается с представлением о высших духовных сферах и Божественном присутствии — ср.: *Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и, обратившись, увидел семь золотых светильников и, посреди светильников, подобного Сыну Человеческому, облаченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом* (Откр. 1: 12—13). Вместе с тем этому образу дается и иное истолкование: *Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей, и семи золотых светильников есть сия: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей* (Откр. 1: 20). Эти светильники при входе в храм могут рассматриваться и как символические образы водительства Божия. *Ты, Господи, светильник мой*, — восклицал царь Давид (II Цар. 22: 29). Он же называл светильником слово Божие, просвещающее его в жизни: *Слово Твое — светильник ноге моей и свет стезе моей* (Пс. 118: 105). В Новом Завете светильник — это и пророческое слово, предвещающее собственное постижение Бога человеком в его сердце (2 Петр. 1: 19), и духи Божии (Откр. 4: 5), и Сам Иисус Христос (Откр. 21: 23).

При всем этом храм выражает и иную символику, которая связана уже с отклонениями от канона в его общем устройстве и которая сама является не вполне обычной, выходящей за рамки канонической символики православия (при том что она имеет чрезвычайно глубокие и разветвленные культурные корни).

И прежде всего в этой связи должна быть отмечена своеобразная форма корпуса храма. Четко выделяющиеся его грани заставляют видеть в нем некое подобие ограненного камня и тем самым вводят его в контекст широко известной идейной оппозиции «камень дикий» / «камень отесанный». Первый из этих камней рассматривался как предметное подобие грубой, необработанной души человека, и эта необработанность затрудняет его использование Богом как Великим Строителем Вселенной в созидательных целях⁵². Соответственно, второй камень — это символ души, прошедшей необходимую обработку и способной приблизиться к Творцу в Его великом строительстве⁵³.

Внешнее подобие храма камню делает актуальным еще один его символический аспект. В самых разных культурных традициях камень рассматривается как воплощение силы, прочной основы, опоры, твердости, защиты и надежности⁵⁴. В связи с этим Иисус Христос символически представляется как «камень» и, соответственно, как источник несокрушимости, твердости, духовной силы (1 Кор. 10: 4). Апостол Павел называет Иисуса Христа «живым камнем» и в нем видит реальное основание христианской церкви и священничества. Ср.: *Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному,*

и сами, как живые камни, устроят из себя дом духовный, священство святое, чтобы приносить духовные жертвы, благоприятные Богу Иисусом Христом (1 Петр. 2: 4).

В свете всего этого собор может пониматься как символ самого Иисуса Христа и одновременно — как символ совершенного человека.

Отклонение от православного архитектурного канона составляют и большие стеклянные окна храма. В этой особенности его устройства можно увидеть воплощение идеи просвещенности, а по существу — идеи гнозиса. Действительно, с точки зрения физической реальности, благодаря этим окнам увеличивается количество света внутри храма, и источник этого света — солнце. Однако с метафизической точки зрения это обстоятельство будет трактоваться иначе: храм дает внутреннее постижение того особого духовного света, который проистекает из Божественного Источника, и этот духовный свет есть Сам Бог. В Откровении Иоанна Богослова так говорится о грядущем Небесном Иерусалиме: *И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец (Откр. 21: 23).*

Об этом познании молился Иисус в своей первосвященнической молитве: *Сия же есть жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа (Ин. 17: 3)*; о нем же учили впоследствии и апостолы (ср.: 2 Кор. 10: 4—5). И если иногда в канонических текстах звучат нотки пессимизма относительно возможностей постижения Бога во всей Его полноте⁵⁵, то для христианских доктрин, выходящих за рамки этого канона, подобный пессимизм не только неуместен, но даже ложен. Так, в апокрифе Иоанна «первое знание» описывается открывшимся Адаму и Еве в виде света (ср.: *Эпинойа, будучи светом, открылась им, и она пробудила их мысль (23: 33—35)*), а невозможность познать Бога для обычного человека объясняется усилиями «духа обманчивого», в результате которых все творение стало слепым, «дабы они не могли познать Бога, который надо всеми ними» (28: 25)⁵⁶. Более того, обретение человеком знания Божества в гностицизме — его первейшая духовная обязанность, пренебрежение которой чревато для него тяжкими последствиями. Об этом в одном из гностических памятников прямо говорит Само Божество: *Да не будет не знающего меня нигде и никогда! Берегитесь, не будьте не знающими меня!*⁵⁷

Таким образом, особенности окон в храме Христа Спасителя показывают, что он может мыслиться как место духовного просветления человека, его выхода за пределы одной только веры, подлинного постижения Христа и в связи с этим — как место спасения души.

Однако верна и «обратная» символика этой особенности храма: во время ночи (в самом широком символическом ее понимании) храм с горящими в нем лампадами становится источником света в

окружающем его реальном и духовном пространстве. Он рассеивает «внешний мрак» профанного мира и привносит в него свет сакральный, духовный⁵⁸.

Особого внимания в плане неортодоксальной символики храма заслуживают еще несколько деталей в его алтаре. В частности, пол алтаря выложен черными и белыми мраморными плитами в шахматном порядке, и это широко известный и достаточно прозрачный по своему содержанию символ. Таким путем показывается неразрывное единство в этом земном мире «белого» и «черного», светлого и темного, добра и зла. А священник, стоящий на таком «шахматном» полу, демонстрирует то, что он возвысился над противоположностями бытия, «попирает их ногами» и тем самым принадлежит иному — Небесному Миру.

Возвышение в алтаре под образом Христа Спасителя, называемое «горним местом», с точки зрения церковного канона рассматривается как образ Голгофы, на которой был распят Иисус Христос, и, соответственно, как место Его жертвы и славы. Согласно канону, Патриарх или архиерей, которые только и могут восходить на «горнее место» во время службы, рассматриваются в это время не просто как подобие, но как мистическое воплощение Спасителя, восседающего над миром (рис. 6).

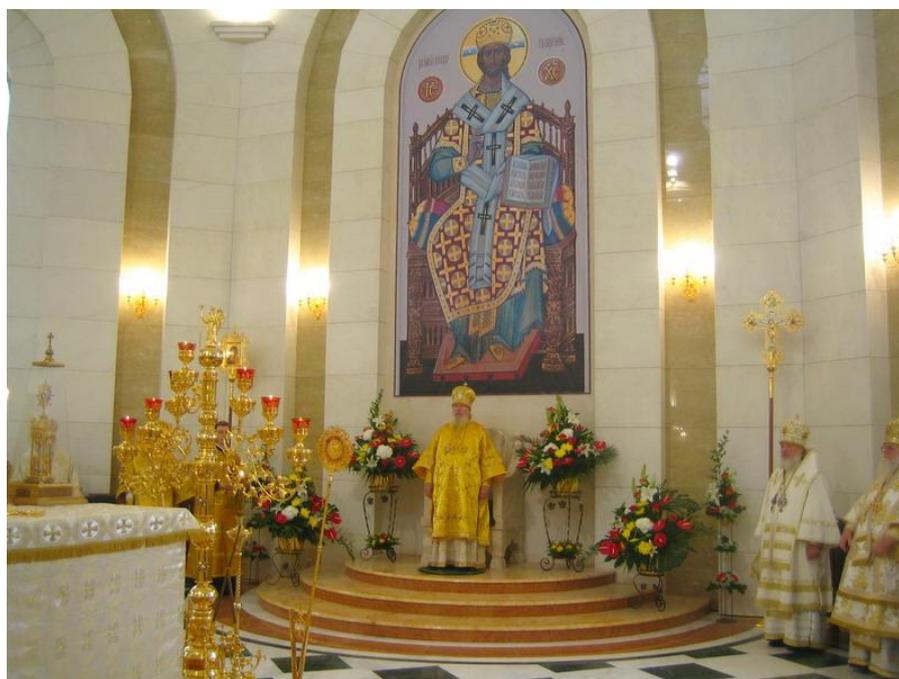


Рис. 6. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексей II на горнем месте во время литургии в новоосвященном храме 13 сентября 2006 года

Однако «горнее место» можно понимать и как в высшей степени условный образ Центра Мира, Мировой Горы, приближающей человека к Небу⁵⁹. В связи с этим Патриарх или архиерей, находящийся на нем во время службы, может рассматриваться и как прямой посредник между Богом и пространством в алтаре, а таким образом — между Богом и всем храмом и земным миром в целом.

Наконец, «горнее место» — это и символ непрямой и сокровеннейшей молитвы, возвышающей священника в его молитве и возводящей его к ногам Господа на Небесах.

Итак, можно заключить, что символика храма Христа Спасителя в Калининграде касается трех важнейших идейных сфер. Во-первых, это сфера социальная, отражающая взаимодействие Русской православной церкви и государства в настоящее время. Храм показывает, что церковь и государство распределяют свои интересы, но тем не менее едины в своих ориентирах, высоких по сути. Во-вторых, это сфера официальной идеологии христианства, и триединство Бога — основная ее идеологема. Наконец, это сфера философского понимания человека, окружающего его мира, понимания взаимоотношений мира и человека и перспектив познания человеком Бога. И во всех этих сферах символика храма полна оптимизма, действительно ведущего человека к спасению — социальному, душевному, касающемуся веры, и духовному, связанному с реальным постижением человеком Божественного Начала.

¹ Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 181.

² Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 71.

³ Там же. С. 275.

⁴ Кассирер Э. Опыт о человеке // Человек. № 3. 1990. С. 99.

⁵ К числу немногих исключений в этом плане история относит Санкт-Петербург: своей волей Пётр I определил и место для него, и его структуру, и историческое и культурное предназначение. Но именно вследствие этого Санкт-Петербург уже в самое первое время оценивался в народе по меньшей мере как «неестественный» город, а по сути — как осуществление дьявольского замысла.

⁶ См.: Андреева В., Куклев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2001. С. 130—131.

⁷ См.: Подосинов А. В. Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М., 1999. С. 463.

⁸ См.: Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 33.

⁹ См.: Топорова Т. В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. М., 1994. С. 28.

¹⁰ См.: Топоров В. Н. Квадрат // Мифы народов мира. М., 1992. Т. 1. С. 630—631.

¹¹ Рабинович Е. Г. Середина // Там же. Т. 2. С. 428.

¹² См.: Топоров В. Н. Указ. соч.

¹³ *Гримм Г.Д.* Пропорциональность в архитектуре. ОНТИ, 1935 (цит. по: *Стахов А., Слученкова А., Щербаков И.* Код да Винчи и ряды Фибоначчи. СПб., 2006. С. 90—91).

¹⁴ Ряд Фибоначчи имеет вид 1—1—2—3—5—8—13—21—34... Самую первую особенность этого ряда составляет то, что каждый произвольно взятый его член представляет собой сумму двух предшествующих членов. Отношение частей в Золотой пропорции показывается последовательностью дробей $1/1—1/2—2/3—3/5—5/8—8/13$... В этой последовательности ряд 1—1—2—3—5—8... стоит как в их числителях, так и в знаменателях, причем каждая последующая дробь содержит в числителе знаменатель предыдущей дроби, а в знаменателе — сумму ее числителя и знаменателя. Значение отношения меньшего члена к большему в этой пропорции, представленное иррациональным числом, приблизительно равно 0,618. Отношение же большего члена к меньшему также приблизительно равно 1,618 (это число принято называть «числом РН» — в честь выдающегося греческого скульптора Фидия, работы которого являются ярким воплощением этой пропорциональности). Данные константы имеют универсальный и обязательный характер для самых разных объектов. Они прослеживаются, в частности, в строении живых организмов и растений, в структуре органических и неорганических молекул (например, в организации компонентов в молекуле ДНК), в алгоритмах протекания физических и химических процессов, в акустике, в строении кристаллов и звездных систем и т. д.

¹⁵ Пропорция Золотого сечения продолжает сохранять свою значимость даже в такой искусственно разработанной системе архитектурных метрических канонов, как «Модуль» Ле Корбюзье. В основу этой системы им были положены размеры человеческого тела, причем учитывались не только пропорции стоящей фигуры, но и размерные отношения частей сидящего человека, его стоп, рук, длины шага и т. д. Эту значимость Золотой пропорции для «Модуля» можно объяснить по меньшей мере тем, что она исходно заложена уже в пропорциональных отношениях частей человеческого тела, о которых впервые сказал еще во времена античности Клавдий Птолемей и которые в эпоху Возрождения детально разработал в научных трудах и продемонстрировал в живописных произведениях Леонардо.

¹⁶ В наиболее общем виде под симметрией в математике понимается такое преобразование пространства или плоскости, при котором каждая точка M переходит в другую точку M' относительно некоторой плоскости (или прямой) α , когда отрезок MM' является перпендикулярным плоскости (или прямой) α и делится ею пополам. Плоскость (прямая) α называется при этом плоскостью (или осью) симметрии.

¹⁷ См.: *Эйзенштейн С.М.* Чет и Нечет. Раздвоение Единого // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 234—278.

¹⁸ Там же. С. 251.

¹⁹ Так, три фигуры ангелов распадаются на одну (числом нечетную) в четном месте ряда и две (т. е. количественно четные) — в нечетных местах. Принадлежащие к одной группе (нечетных) два ангела зеркально противоположны друг другу по положению тела и лика, но вместе с тем одинаковы по общей позе и по цвету (они светлые), и по этому признаку они противостоят центральному анге-

лу. При этом две крайние фигуры в плане перспективы находятся «ближе» к зрителю, а средний — удален от него. На плоскости средний ангел располагается выше, а два крайних ангела — ниже, но вместе с тем на одном уровне. У левого ангела копьё в «дальней» руке, у правого — в «ближней», но объективно это «одинаковые» руки. Кроме того, эти руки, одинаковые по наличию в них копьё, отличаются по конкретному положению: у левого ангела рука как бы напряженно опирается на копьё, в то время как у правого она свободно лежит на колене и лишь придерживает копьё. Связь крайних ангелов с центральным строится на том, что левый и центральный ангелы одинаковы по положению фигур, но противоположны по положению ликов, а правый и центральный, наоборот, одинаковы по положению ликов, но противоположны по положению фигур. Кроме того, у правого ангела, так же как у центрального, правая рука лежит на столе (у левого — на колене), но у центрального ангела пальцы сложены для «крестного знамения».

Как заметил Эйзенштейн, цветовая вязь «Троицы» идет еще дальше. Все три фигуры по цвету одеяний — двухцветны. При этом у всех в одеянии, помимо основного цвета, присутствует голубой элемент, но у боковых фигур голубое относится к нижним одеждам, а у центральной голубой является верхняя одежда. Еще замечательнее то обстоятельство, что все голубые «пятна» имеют разную величину и размещены (считая слева направо) не в восходящем или нисходящем порядке, а опять-таки по принципу: *малое — самое большое — среднее*. Таким образом, самое большое пятно — третье по размеру — попадает на среднее место, т. е. на второе по порядку.

Все это и создает неповторимую художественность «Троицы», отражающую заложенную в ней глубинную идеологию Символа веры: с одной стороны, показывается спокойная динамичность представленных на ней трех разных образов, а с другой — демонстрируется их единство, неразрывная целостность.

²⁰ См.: *Панова Л. Г.* Игра как прием: случай Михаила Кузмина // Лексический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 290—296.

²¹ Этому явлению особое внимание уделил в своих работах, касающихся семиотики архитектуры, У. Эко. Однако возникающее на основе подобных игр символическое содержание форм архитектуры он считал «вторичным», относительным (зависящим исключительно от фантазии интерпретатора) и в целом не заслуживающим серьезного научного обсуждения (см.: *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998. С. 218 – 220).

²² См.: *Морозов А. В.* Послесловие // Фулканелли. Тайны готических соборов. М., 1996. С. 223.

²³ Там же. С. 222.

²⁴ Об этом см.: *Фулканелли.* Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. М., 2003.

²⁵ Обо всех этих подтекстах и аллюзиях Ю. Смирнягин сам рассказывал автору данной статьи еще во время работы над эскизом панно.

²⁶ *Подосинов А. В.* Указ. соч. С. 201.

²⁷ См. там же. С. 62.

²⁸ См. там же. С. 190—191.

²⁹ Впервые эти архитектурные формы появились еще в древнеримских базиликах. Впоследствии они стали играть принципиально важную роль в византийской, а затем и древнерусской архитектуре.

³⁰ См.: *Топоров В. Н.* Крест // Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 13.

³¹ *Записки* академика А. Л. Витберга, строителя храма Христа Спасителя в Москве // Новиков В. И. Масонство и русская культура. М., 1998. С. 255.

³² Там же.

³³ Там же. С. 561.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ *Генон Р.* Символы священной науки. М., 1997. С. 36.

³⁷ См., например: *Элиаде М.* Указ. соч. С. 43—45.

³⁸ В православии эта идеология, символически представляемая в устройстве храма, разработана более детально по сравнению с католичеством или протестантством. В частности, иконостас представляется как граница между «земным» и «небесным» мирами, а лики на нем знаменуют тех, кто принадлежит этим двум мирам. Соответственно, особые идейные основания обретает и молитва в православии на икону, связанная с мыслью о предстоянии святого пред Господом от имени молящегося (нечто похожее имеет место в католицизме при обращении молящегося к скульптурному изображению Богородицы как Матери Христа). Царские Врата, называемые также «Вратами Рая», — символ открытости Царствия Небесного для человека (смысл открытых Царских Врат объясняется в пасхальном каноне: Христос восстал из мертвых и открыл людям врата в Рай). И в настоящее время священники входят в алтарь через Царские Врата лишь в особые моменты службы и с выполнением специальных обрядовых действий («со славой») — для каждения ладаном или для внесения Святого Евангелия, когда его надо читать. И эти действия также несут особый идейный заряд.

³⁹ *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994. С. 116.

⁴⁰ *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 192.

⁴¹ *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М., 1995. С. 39.

⁴² Как замечают исследователи, “Notre-Dam de Paris” не может переводиться как «Собор Парижской Богородицы». Более точным переводом является: «Собор Владычицы нашей в Париже», и таковой действительно виделась Богородица.

⁴³ См.: *Пикнетт Л., Принс К.* Леонардо да Винчи и братство Сиона. У истоков великой ереси. М., 2005. С. 384.

⁴⁴ См.: *Бидерманн Г.* Указ. соч. С. 224—225. Такое выявление у собора эротической семантики и понимание его как материнского чрева вводит в круг интерпретируемых образов еще один — инициатическую пещеру. Как отметил Рене Генон, это место «второго рождения» человека, в котором он получает новое, необычное для него знание и как бы умирает для прошлого, с духовной точки зрения становясь в полном смысле новым человеком (см.: *Генон Р.* Указ. соч. С. 232 и далее). Таким образом, собор — это как бы пещера, в которой верующий проходит инициацию. Любопытно, что весь этот идейный комплекс, объединяющий мысли о женском начале, эротике, пребывании в женском лоне как в пещере и защитной функции такого пребывания, представлен в стихотворениях М. Цветаевой, что достаточно определенно говорит об их архетипиче-

ском характере. Ср.: *Могла бы — взяла бы // В утробу пещеры: // В пещеру дракона, // В труппу пантеры*. И еще более определенно в самом конце: *Могла бы — взяла бы // В пещеру — утробы. // Могла бы — // Взяла бы*.

⁴⁵ *Изъяснение* при учреждении вольно-каменщического общества, которое купно есть духовно и светско, взирали наипаче на первое познание БОГА, естества и на благоугодное ему служение // *Масонство и русская литература XVIII — начала XIX века*. М., 2000. С. 253.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ См.: *Из масонской мифологии и ритуала // Масонство и русская литература...* С. 253.

⁴⁸ По этому вопросу см.: *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978. С. 107—108.

⁴⁹ См. об этом несколько более подробно: *Бейджент М., Ли Р.* Храм и ложа. М., 2003. С. 177—181.

⁵⁰ Традиционная ориентация храмов такого рода по сторонам света (вход с западной стороны и алтарь — на восточной стороне) в случае с калининградским храмом Христа Спасителя была нарушена, по-видимому, именно в связи с отмеченной выше символиккой парности светской и духовной властей. Было необходимо, чтобы мэрия и храм строго «смотрели друг на друга». Однако подобные отклонения от канона, обусловленные теми или иными обстоятельствами, — не такая уж редкость для самых разных культур. Так, Вавилонская башня в своей ориентации была «прикреплена» ко всему городу и окружающим ее сакральным объектам, и в итоге ориентировалась по промежуточным сторонам света. В Древней Греции отклонения от ориентации по сторонам света также существовали и связывались с необходимостью вписать храм в градостроительные или рельефные условия местности, где располагался храм, с ориентацией в момент основания по точке фактического восхода солнца в этот день или даже с безразличием к его строгой ориентации. Подобные нарушения в ориентации храмов имели место и в христианстве, что также было связано с разными причинами: безразличием к точной ориентации, определением оси ориентации не в равноденствие, а в солнцестояние или в день того святого, которому храм посвящался, построением храма на месте бывших языческих культовых сооружений, не имевших четкой ориентации по сторонам света. В частности, до сих пор используется как христианская церковь античный Пантеон в Риме, имеющий вход с северной стороны; другой пример такого рода — круглый храм Ромула, еще в VI веке превращенный в церковь св. Космы и Дамиана с алтарем на восток-северо-восток (см.: *Подосинов А. В.* Указ. соч. С. 154, 233—234, 301—302).

⁵¹ Ср. также: *Итак, мы, приемля царство непоколебимое, будем хранить благодать, которую будем служить благоугодно Богу, с благоговением и страхом; потому что Бог наш есть огонь поядающий* (Евр. 12: 28—29).

⁵² «Итак, — писал некий автор конца XVIII века, — я надеюсь, что после сего нет никакого сомнения в подобии неочищенной души нашей с диким камнем. Подумайте же, любезные братья, в каком мы состоянии находимся! Мы уподобляемся дикому и безобразному камню и, равно как и сей камень, не можем быть ни к чему доброму годными» (*Рассуждение о диком камне, на ученическом ковре предположенном // Новиков В. И.* Указ соч. С. 296).

⁵³ Рене Генон пошел в подобных рассуждениях еще дальше и определил содержание этого символа в метафизическом плане. Ср.: «Итак, для каменотесов и для строителей, использовавших продукты их труда, мог ли дикий камень олицетворять нечто иное, нежели недифференцированную “первоматерию”, или “хаос”, со всеми как микрокосмическими, так и макрокосмическими соответствиями, тогда как полностью, со всех сторон тесаный камень, напротив, олицетворяет завершенность, или совершенство “дела”. <...> Добавим, не имея возможности далее задерживаться на этом, что такое различие соответствует двойному аспекту *materia prima*, когда последняя рассматривается как “Универсальная Девственница” или как “хаос”, который находится у истоков всякой проявленности» (Генон Р. Указ. соч. С. 342).

⁵⁴ См.: Андреева В., Куклев В., Ровнер А. Указ. соч. С. 226.

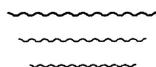
⁵⁵ Ср. у апостола Павла: *О, бездна богатства и премудрости и ведения Божия! Как непостижимы судьбы Его и неисследимы пути Его! Ибо кто познал ум Господень? Или кто был советником Ему? (Исаия 40: 13). Или кто дал Ему наперед, чтобы Он должен был воздать? Ибо все из Него, Им и к Нему. Ему слава во веки, аминь* (Рим. 11: 33—36).

⁵⁶ См.: *Апокрифы древних христиан*. М., 1989. С. 212, 215.

⁵⁷ Там же. С. 308.

⁵⁸ На этой символике света заострил внимание богословов еще Григорий Палама. Для него божественный свет является необходимым предварительным условием мистического опыта, зримой формой божественного и тех сил, с помощью которых Господь обращается к достигшим чистоты сердца и открывається им. Показательно и то, что в целом ряде религиозных традиций истинный свет определяется внутри сакрального пространства. «Истина же в том, — писал Рене Генон, — что, далеко не будучи средоточием мрака, инициатическая пещера бывает освещена изнутри, и темнота царит вне ее, так что профанический мир, естественно, отождествляется с “внешним мраком”, а “второе рождение” есть в то же время “озарение”» (Генон Р. Указ. соч. С. 232—233). В масонской символике, прибавляет он, по тем же причинам «светы» обязательно находятся внутри ложи.

⁵⁹ См.: *Элиаде М.* Указ. соч. С. 31—32.



X

Рецензии

