

*Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм.*  
**В.В. Маяковский.**  
**Семидневный смотр французской живописи**

**В**МОСКВЕ появился новый музей, и его тут же называли "арт-площадкой" и омерзительным для русского уха словом "кластер" (звучит как нечто среднее между "клацать" и "карцер"). Это именно музей — дом муз, где не только работают выставки, но и проводятся лекции и кино-просмотры. Центр "Зотов", расположенный в районе Ходынки, уже не имеет прямого отношения к Василию Зотову — хлеборезу Филипповой булочной, ставшему министром пищевой промышленности СССР, в честь которого был когда-то назван хлебозавод № 5. Спросите, причём тут хлеб?

Уже ни при чём: в здании бывшего хлебозавода, этого памятника московского авангарда, и разместился музей конструктивизма, поименованный как "Центр "Зотов" в память о советском функционере и его эпохе. Конечно, безумно жалко, что Москва, этот город мастеров, постепенно превратилась в город хипстеров и кластеров, но уж лучше так, чем равняться с землёй шедевры 1920-х и на дорогостоящих землях гордить выводы безликих торгово-развлекательных монстров.

Итак, "Зотов" приглашает на вводную экспозицию "1922. Конструктивизм. Начало", и надо отметить, что гении русского авангардизма пришли бы в восторг от сочетания производственной эстетики хлебозавода с рисунками, тканями, инсталляциями и коллажами. Здесь настолько грамотно и тонко обыгрывается помещение, что авторам задумки веришь безоговорочно: они-то уж поняли дух и смысл конструктивистов.

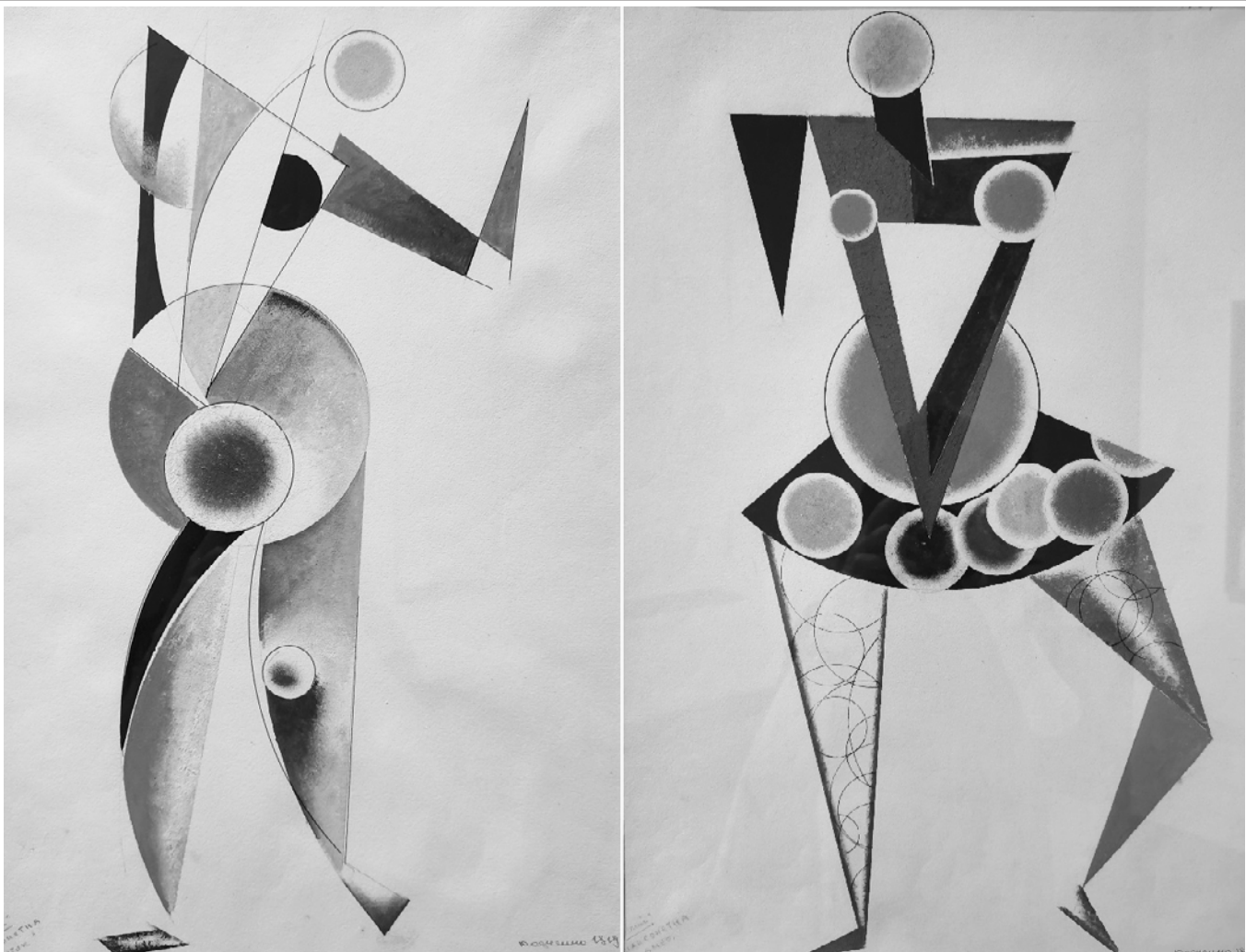
Выставка состоит из двух разделов — вводного и основного. Вначале излагается краткая история русских направлений,

зияя или, скажем, "фосфоресцирующая" музыка будут реальностью. "Электроорганизм" (1923 г.) и "К строению света-звука" (1923 г.) Климента Редько — это чарующее и вместе с тем пугающее пол-слезавтра: цвет, свет, линии. Это — фантазии инопланетянина, хотя автор всего лишь из малороссийских парубков.

Редько даже сформулировал Декларацию электроорганизма в 1922 году: "Всё сводится к вопросу энергии — будущей культуры жизни. Так как современная известная единица скорости света определила всю ранее существующую известную скорость, художники изучают элементы, составляющие новые периодические состояния электроматерии". Он же разрабатывал тему света-звука. Энергия = культура. Машина — идеал. Вместо сердца? Пламенный мотор! Положительный герой Юрия Олеши из романа "Зависть", футболист Володя Макаров, утверждал, что хотел бы стать машиной. Он — завидует ей, слаженной и блестящей.

Собственно, термин "конструктивизм" — от конструкции, а "конструкция есть современное мировоззрение", как писал Родченко. Следовало выстраивать не только здания (Ле Корбюзье называл дом — машиной для жилья!), но и само бытие. Брать пример с техники. Подражать ей. Возникли танцевальные группы, где пары и девушки выполняли "танцы машин": в экспозиции представлены опыты "Мастфора" — Мастерской Николая Фореггера. Имитация чёткой работы станка — не людей у станка, а самого агрегата.

По общему свистку члены "Мастфора" выбегали на сцену, дабы изобразить движение локомотива или автопробег. Человек-винтик, женщина-шестерёнка, мальчик-подшипник — это звучало гордо. Это — приобщение к дивному новому миру, где всё меняется нажатием кнопки или переключением тумблера. Также на экранах можно посмотреть



# БОГ ИЗ МАШИНЫ

## Выставка в Центре «Зотов»

часто заимствованных из Парижа, но по большому счёту — самобытных, ибо наш авангард не был игрой эпатажных форм, но питал революцию и восполнявшую за ней цивилизацию тотального обновления.

Александр Родченко писал: "Радуйтесь, сегодня революция духа перед вами! Мы русские Колумбы живописи, открыватели новых путей творчества. Сегодня наше торжество!" Это следует отнестись и к архитектуре, и к поэзии, и к дизайну прозодежды. А ещё к театру, музыке и танцу. Русское — значит свежее, огневое, шквальное. С новыми линиями тогда экспериментировали везде, но лишь в России это сделалось частью политического и социокультурного мейнстрима. Важнейшая деталь — в Советском Союзе авангардистов поддерживало само государство, а художники-поэты-модельеры-дизайнеры становились глашатаями партийных установок.

Футуристы в своей "Поэциёне общественного вкуса" ещё в 1912 году заявляли, что "прошлое — тесно". Круто — будущее, где все станут поклоняться машинам и электричеству. Интеллигенцию закружило в вихрях и ветрах ожидаемой свободы. Академии — разражались. Беззакучная Венера — тоже. Автомобиль — вот красота наступающего дня, поэтому обычный автолюбитель, представленный тут в качестве арт-объекта, — хорошее подспорье для осознания всей темы.

Электричество — завораживало. Отсюда фантазия Наталии Гончаровой "Электрический орнамент" (1914 г.). Картина эта сродни музыке, и это не досужее сравнение — авангард мыслит полное слияние всех видов и форм искусства. Предполагалось, что грядущее человечество сможет воспринимать мир целостно, а "благоухающая цветами" по-

выступления артистов из группы Всеволода Мейерхольда с его идеями biomeханики. Он исходил из того, что надо не проживать роль по-станиславски, а действовать, и уже от механического действия проистекает понимание образа.

**С**ЦЕНОГРАФИЯ тоже претерпевала значительные трансформации, и на одном из стендов мы читаем высказывание Александра Таирова: "Театру нужен не художник-живописец, а художник-строитель" — поэтому неслучайно появление братьев Весниных в качестве театральных декораторов. На экспозиционных витринах — макеты веснинских сооружений для тех громких постановок.

Представлены рисунки Антона Лавинского о маяковской "Мистерии-буфф" (1921 г.) и знакомые всем фигуры Эля Лисицкого (к электромеханическому шоу "Победа над Солнцем" (1923 г.) Алексея Кручёных. Силуэт шагающего человека-робота с алым квадратом туловища по сию пору считается общеприимным шедевром дизайнерского мастерства. Интересны эскизы Александра Родченко для сюжета Алексея Гана "Мы" (1919–1920 гг.) — к замаятинскому роману это действо не имело отношения. "Мы" — излюбленное слово революции. Алексей Ган впервые произнёс термин "конструктивизм" в одноимённой брошюре. Почему затерялся в исторических хрониках? Уже в начале 1940-х Ган, давно и безрезультатно левизирующий от алкоголизма, подверг грубой критике товарища Сталина, за что в условиях военного времени и был расстрелян.

Иван Кудряшов — ещё один забытый художник-супрематист, сочетавший в себе творческие устремления с русским космизмом, развивал идею Константина

Циолковского о "лучистом человечестве". Кудряшов как раз прожил длинную и насыщённую событиями жизнь, хотя после 1920-х годов не имел никакого успеха, работая и сторожем, и тюремным надзирателем, и, как положено, скромным оформителем-рисовальщиком. В экспозиции показан эскиз его росписи нереализованного театра в Оренбурге (1920 г.). Рисунок напоминает не то церковный портал, не то прорыв в неведомую даль, а супрематические фигуры словно бы воссоздают ритм движения планет.

Конструктивизм — это, конечно же, архитектура и дизайн помещений. Когда авторы статей говорят, что Веснины (или, скажем, Голосов, Гинзбург, Леонидов) создавали рационально-удобные форматы, значит, мало поняли конструктивизм. Он вообще не про удобство! Удобен барственный диван с валиками, а не узкое ложе, уют не связан с холодным пластиком и равнодушным алюминием, которые так нравились в 1920-е годы, огромные окна — хорошие, если есть штора, милый мягкий свет, а не "сто сорок солнц". Стекланные стены, как в проекте "Ленинградских правды" братьев Весниных, психологически угнетают. В этом легко убедиться, рассмотрев на выставке подробный макет несостоявшегося шедевра. Дом-коммуна и фабрика-кухня, по сути, обезличивали. Город-линия без проулочков и закоулков — страшно. Бесперебойность — пугает. Но это бодро и ново. Это — ритм жестких 1920-х.

В расчёте на кого всё это замыслилось? Вспоминаем об "улучшенном" человеке-машине, который должен проявиться в ближайшие годы. Ему и понадобятся "машина для жилья", а не мешанная нег с плюшевым креслом и толстой женой. Сознательный пролетарий не смакует, но

потребляет калории. Его одежда — проста. Рисунок на платье — концентрические круги, радиомачты, аэропланы, как предлагала Любовь Попова, чью ткань мы видим на выставке. Тело? Набор деталей — их починают, как примус. Душа? А души-то и нет. Запретили.

У конструктивизма есть две стороны — радостная и тёмная. Особенно это чувствуется от соприкосновения с "симфонией заводских гудков" Арсения Аврамова — её можно услышать на выставке. Ещё Велимир Хлебников в 1915 году предлагал создавать "музыку", где ведущее звучание — это гул промышленных городов, а Иван Леонидов в своих интервью журналу "Современная архитектура" за 1929 год убеждал читателей, что по радио надо запускать не песни, а шумы улиц, грохот строительства и голоса прохожих.

Мол, самой жизни должно внимать! Вопрос: зачем, если это есть в реальности? Но, как ни странно, конструктивисты в своей рациональности часто были вовсе не рациональны. Однако вернёмся к адской симфонии гудков Аврамова, когда в честь шестилетия Октября московские предприятия салютовали шестивою. При всей обыденности звуки чудовищные, хоть и не лишённые своеобразной гармонии — это сливалось с пением революционных песен и пальбой орудий.

**О**ТНОШЕНИЕ к человеку как к набору функций, а к жизни как к процессу породило типичную для 1920-х годов отрасль — социальную инженерию. Она продвигалась Алексеём Гастевым, революционером, интеллектуалом-разночинцем (папа — дворянин-учитель, мать — швея), идеологом Пролеткульта, авантюристом. Он призывал: "В социальной области должна наступить эпоха... точных измерений, формул, чертежей, контрольных калибров, социальных нормалей. ...Мы должны поставить проблему полной математизации психофизиологии и экономики, чтобы можно было оперировать определёнными коэффициентами возбуждения, настроения, усталости, с одной стороны, прямыми и кривыми экономических стимулов — с другой". Это чи-

тается как нечто inferнальное только на первый взгляд: разработки Гастева положили начало HOT — научной организации труда. Гастеву отведён стенд с брошюрами и разворотами статей — без этой персоны сложно внять эпохе. С искуством его связывал тот факт, что Гастев использовал мейерхольдовскую biomeханику в качестве отправной точки для исследования трудовых телодвижений: сколько секунд уходит на взмах руки у станка, под каким углом происходит наклон и так далее.

1920-е годы — взлёт журналистики, публицистики и пик издательской деятельности. Никогда — ни после, ни, тем паче, до — в России не было такого количества прессы. Кино, политика, мода, шахматы, танец, адвокатура, бокс — каждая сфера деятельности "требовала" своего печатного органа. Илья Ильф и Евгений Петров зло, но изычно высмеяли это в главе, где мадам Грицацуева искала Остапа среди множества редакционных кабинетов. В любом проекте, посвящённом эстетике "революции двадцатых", всегда присутствуют обложки журналов ЛЕФ ("Левый фронт"), "Кино-глаз" и "Кино-фот", "Вещь", а также коллажи Александра Родченко. Данная выставка — не исключение.

Разумеется, термин "конструктивизм" тут использован широко: не все представленные экспонаты относятся к этому направлению, точнее, методу. Помимо конструктивистов, были рационалисты, функционалисты, в конце-то концов неоклассики вроде Ивана Жолтовского или Веры Мухомовой, чьи произведения также показаны в рамках замысла. Не был конструктивистом и Велимир Хлебников, чьим совместным с Петром Митурчиным дерзанием отдана целая витрина. Плакаты и афиши Ивана Лебедева — это и вовсе реликты позднего ар-нуво. Но так вышло, что называть всё наше искусство 1920-х конструктивизмом сделалось привычкой. К тому же это наш русский термин — часть Русского мира и Русской Мечты.

Галина ИВАНКИНА

На фото: эскизы костюмов для пьесы Алексея Гана «Мы», художник Александр Родченко. 1919 г.

**Ф**ОРМИРОВАНИЕ культурного пространства в стране — вопрос ключевой. В этом процессе необычайно велика роль такого общественного института, как театр. Театр — тонкая, живая субстанция, способная активно влиять на духовное совершенствование человека, на рост культурного развития общества в целом, наглядно объясняящие многие ключевые вопросы бытия.

Театр может, должен, даже обязан вносить свой художественный мировоззренческий вклад в общее созидательное дело.

Но скажем откровенно: нынешнее состояние отечественного театра, тот заданный ему (не вчера) ложный вектор, которому театр усердно, целенаправленно следует, устремлены в сторону совершенно противоположную от созидательной, в сторону разрушительную, именуемую антикультуры.

Давайте обратимся к истокам театра. "История русского театрального искусства" (в редакции известного театроведа Всеволода Николаевича Всеволодского-Гернгросса) гласит: "Как первые проблески драмы встречаются в обрядах начала религиозной жизни человечества, так первые священнослужители являются, с одной стороны, действующими, т.е. актёрами, с другой — первыми учителями слагающего действия, т.е. режиссёрами. Устанавливая обряды и передавая их поколения в поколение канон каждого из них, они тем самым давали развитие зарождающемуся театру. Когда со временем религиозные обряды и празднества стали постепенно выделяться из чистого богослужения, принимая народный характер, когда из храма переселились, наконец, на улицу, тогда единица театра определялась как явление самостоятельное. Оказалось два рода действующих, два рода актёров. Родные братья, чем ближе к нашему времени, чем дальше от момента дифференциации, тем более они стали забывать друг друга, перестали узнавать один другого. И наконец, дали священника, с одной стороны, и актёра — с другой".

Из истории театра мы знаем о существовании Школьного театра, который развивался в монастырских условиях и в духовных семинариях, представляя собой симбиоз библейского, исторического и современного сюжетов. Представление подобных драм преследовало нравственно-воспитательные цели.

Один из первых режиссёров Школьного театра, немец Франциск Ланг (вторая половина XVII века), создавший первые разработки по сценическому искусству, писал: "Задача сценической игры состоит в том, чтобы доставить зрителям развлечение, тем самым сильнее подвинуть их к душевным движениям, а это мыслимо только в том случае, если чувство, которое актёр хочет возбудить в зрителе, раньше всего возникнет в его собственной душе".

Школьный театр выдвинул переживание одним из первых своих положений. Семинаристы духовных школ не только знакомили народ с такими явлениями, как драматургия, сцена, спектакль, но развивали у людей эстетический вкус и способность к сопереживанию.

Этим же принципам следовало и развитие театрального дела на Руси, начавшееся в XVII веке по повелению царя Алексея Михайловича Романова и отданное им под попечительство немецкому пастору Грегори, уже имевшему богатый театральный опыт в Европе.

В том, что театр в России укрепился в своём изначально духовном предназначении, — спасибо немецкому "ордунунгу". Но и объективно подлинная природа театра несёт в себе с тех пор духовную основу. Духовный культ стал истоком театра. Театр

# МИССИЯ ТЕАТРА

## В поисках высших смыслов

был и есть — зримая часть культуры, действенный культ. Смысловые корни театра и культуры едины.

Дело духовного театра продолжил в России его основатель митрополит Дмитрий Ростовский. Литургические драмы, созданные им: "Успенская драма" и "Рождественская драма", окончательно придал русскому театру по направлению, которому он и должен был следовать впредь.

Каждый театр должен быть духовным, потому что всегда "нужно сеять доброе, вечное", надо возвышать душу человеческого, тем самым развивая её, приближая к Богу.

Я не хочу порицать современный театр, но мне кажется, что в вопросах духовного направления сегодня заметен уход на какой-то либо незаметный, либо откровенно низкий пласт. Зрители должны в театре проследить духовный рост героя, а видим мы чаще всего — духовное его низвержение. Конечно, на противопоставлении роста и падения души человека строится вся мировая драматургия. Но на противопоставлении, а не на подчинении. Не на гимне падению души.

**Я**КАК-ТО ПРИШЁЛ к священнику, чтобы взять благословение на постановку интересной пьесы, а он говорит: не надо, не ставьте. "Почему не надо, ведь люди будут сидеть как заворожённые? Их это захватит целиком".

А он говорит: "Это не полезно!". И я первый раз тогда задумался о том, что такое "полезно" и что такое "не полезно" в искусстве.

— Не полезно — кому?  
— И вам как режиссёру, и всему театру! Внутренне тогда я не согласился с батюшкой, но смирился. Подумал: видимо чего-то ещё не вижу, пусть пройдёт время. О духовной составляющей того сценического материала я тогда не думал вообще. Я просто хотел удивить зрительский зал своим интересным, неординарным решением. Такой, знаете, момент тщеславия...

Время прошло, и я понял главное: те поиски, которые мы, люди театра, ведем на сцене, часто бывают не полезны для зрителя и для нас самих. Потому что, если возбудить зал, но не будет при этом пользы душе — грош цена тогда всем нашим находкам.

Театр, по Станиславскому, должен организовывать "жизнь человеческого духа". Кажется: ну что Станиславский, когда это было! "Вперёд — от Станиславского!" — в поисках нового. Ан-нет, то, о чём говорил Станиславский — это навсегда! В этом плане очень много ещё нераскрытого, нереализованного в театральном деле. Отсюда неизбежен другой призыв: "Назад к Станиславскому!" Спрашивают: могут ли актёры, режиссёры (выделю это слово, т.к. на нём часто делается акцент) сегодня задумываться о механизмах жизни человеческого духа? Отвечаю: "Могут! Должны! Обязаны! Именно сегодня!" Может быть, даже так: "Сегодня или никогда!"

Сегодняшний театр утратил эту духовную магистраль, заменив её увеселительным зрелищем,

шоу, аттракционом, трюками, клоунадой, пародиями на всё и вся.

Невольно возникает общее сравнение такого театра с эстрадой. Нынешний драматический театр — это, скорее, особая разновидность эстрады. Иногда — хорошей, бывает даже — очень хорошей. Чаще — отвратительной, пошлой. Тончайшие духовные механизмы эстрадного жанра чужды, он слишком уж "забоен" для такой трепетной субстанции, как театр. Эстраде свойственны эпатаж, в этом её коммерческая природа, нацеленная как раз не на самые высшие уровни человеческой души. И, смешивая одно с другим, мы лишаемся и хорошей эстрады, и истинного театра с его воспитательным предназначением.

Многие театры сегодня убеждены: для того, чтобы привлечь зрителя, чтобы получить престижные театральные премии, требовать себе особые условия от государства, нужны не чувства, не мысли, а провокации, шок. И чем более провокативным, чем более шокирующим будет происходить и выглядеть всё то, что на сцене, тем лучше в итоге. Такого мнения придерживается не только "продвинутая" часть театральной публики, критика, рекламирующая подобные "спектакли", но и (что недопустимо) молодая режиссура, начинавшая зачастую ярко, талантливо, но, видимо, быстро сообразившая, что путь в русле "театра-кафедр" — не перспективен, сегодня требование для другого, модно то, что приносит дивиденды. Коммерциализация сознания проникла в самые поры сценического искусства, негласно сформированы некие философии: "театра для буржуазии", "театра для среднего класса", "театра для плебеев", "театра для люмпенов" — чьи эстетические вкусы не отличает, как говорится, "высокий стиль". Сегодня театрам хочется славы — громкой, материально подкреплённой рублём, званиями, хвот и не на плодородной почве возросшей, а где-то на пыльной обочине, — славы, воспоенной себялюбием и тщеславием. А то, что для достижения этой славы нужен эпатаж в первую, вторую, третью и все прочие очереди, — так даже лучше, это избавляет от тяжкого груза профессионализма, полученного ещё от старых мастеров, рыцарей настоящего театра...

**С**ЕГОДНЯ МНОГИМ ЛЮДЯМ интересно то, что происходит в их душах, многие уже связывают себя с церковью. Люди стали задумываться о высоких, о высших смыслах. И организационная задача театра сегодня — активизировать начавшийся глубинный процесс. Тем более, что в нём и содержится истинное предназначение театрального искусства. Оно не в том, чтобы вводить от поиска истины, погружая в бездны порока, а в том, чтобы стремиться к истине. Не удивлять генеральностью, а вслушиваться в слово, звучащее в устах персонажа, смысл которого становится ясен

Автор — заслуженный деятель искусств РФ, создатель и художественный руководитель театра «Глас»

Никита АСТАХОВ

# СИЛА ЛЮБВИ

## «Сказка про Кая и Герду»

Как сказал однажды — и навсегда — мудрый Антан де Сент-Экзюпери: "Все мы родом из детства". А про свою Родину забывать, теряя с ней незримую духовную связь нельзя. И хорошо хотя бы иногда туда возвращаться: и мыслями, и чувствами, и всем существом своим, — чтобы вновь припасть к истокам и корням собственной, единственной и неповторимой жизни, в надежде на её преображение в жизнь вечную.

**Э**ТО И ПРОИЗОШЛО 11 декабря в Рахманиновском зале Московской консерватории имени Петра Ильича Чайковского, где состоялась премьера музыкального спектакля "Сказка про Кая и Герду". Конечно, по мотивам всем известной сказки Ганса-Христиана Андерсена "Снежная королева". Историю главных героев которой прототипер Русской православной церкви Артемий Владимиров, духовник Алексеевского ставропигиального женского монастыря, рассказал в своей небольшой поэме.

Протоиерей Артемий Владимиров: "Эта интерпретация замечательной сказки родилась в моём сердце достаточно давно. Будучи педагогом, учителем, священником — а значит, и рассказчиком, сказочником — я в своём общении с детьми и взрослыми разных возрастов иногда прибегаю к этому сказочному жанру, и мои повествования иногда оформляются в поэтической ткани. Вышла в свет небольшая книга "Сказки для взрослых и детей", которая, надеюсь, ещё пополнится новыми произведениями. "Сказка про Кая и Герду" была написана мною несколько лет назад, а то, что она превратилась в нынешнюю премьеру — одно из чудес, которые даруются нам свыше. Богом, по нашим трудам и молитвам. Я давно дружу с коллективом Московского хорового ансамбля духовной музыки "Благовест" и его руководителем, Заслуженной артисткой России Галиной Васильевной Кольцовой. И когда появилась идея спеть мою сказку, то с просьбой о помощи мы уже совместно обратились к прекрасному духовному композитору Антону Олеговичу Вискову, который свободно владеет музыкальными формами, неистощим в своей творческой деятельности, и то, что я сегодня, в "прогоне" спектакля, услышал, меня как автора привело в восхищение. Впрочем, как и то, что я увидел — хореографическую часть в исполнении детей из танцевального театра-студии "Маргарита" под руководством Заслуженного деятеля искусств РФ Людмилы Владимировны Богославской. В итоге всё собралось, сочтелось, а само слово "сказка" в афише спектакля, видимо, оказало какое-то мистическое действие — как мне сообщили, все билеты были раскуплены за неделю, так что сегодня ожидается аншла. Надеюсь, зрителям, как и мне, понравится результат".

**Р**ЕЗУЛЬТАТ действительно получился неожиданным — и замечательным. Казалось бы, ничего сверхъестественного на сцене не происходило: отец Артемий просто (кстати, с редким тактом и остроумием) вёл спектакль, по частям читая свою поэму-сказку, следом хор просто пел прожитанные автором отрывки, а дети просто (нет, хореография была полностью подчинена развитию сюжета) танцевали под музыку Антона Вискова, которую сам композитор исполнял на рояле (благо, акустика площадки позволяла). Но тридцатство этого жившего, дышавшего в переполненном зале действа ошутимо связывало между собой вечную классику человеческого искусства с жизнью каждого из нас, можно сказать, свидетелей происходившего "здесь и сейчас", у всех на глазах чуда. Видимо, это и есть порядком позабитая вследствие господствующей и уже всеобщей трансформации в шоу-бизнес, "вольшебная" сила искусства.

Композитор Антон Висков: "Работа над "Сказкой про Кая и Герду" была по-особенному радостной и даже лёгкой — прежде всего потому, что стихи протоиерея Артемия Владимирова наполнены не только богатством духовных смыслов, но и внутренней музыкой, поэтому моей задачей оказалось только повнимательнее вслушаться в неё..."

В ходе спектакля отец Артемий неоднократно подчёркивал, что одной из главных тем его сказки стало распространение компьютерной зависимости — и среди взрослых, и среди детей, которым самостоятельно преодолеть её оказывается почти невозможным, словно Каю — вырваться из плена Снежной королевы. Это в любом случае беда не одного человека — это беда всего общества, нашей разобщённости и отчуждённости друг от друга, охлаждённости души к другу, которая замораживает друг и леденит сердца каждого человека в отдельности и всех людей вместе. Конечно, можно сказать, что это следствие неизбежного конца света, или, выражаясь языком современной науки, усиление мировой энтропии, "второго закона термодинамики", а выражаясь языком политической экономики — "энергетическая кризиса"...

Но, даже если учёные правы, — всё равно история Кая и Герды, пересказанная в стихах протоиерея Артемия Владимирова, наполненная внутренней музыкой Любви, некогда сотворившей и продолжающей творить наш мир, спасая его от гибели. В том числе — и через нас, всех и каждого.

*Подобное случится может, Поверьте, с каждым из людей. Любвию спасай нас, Боже, И даруй утвержденье в ней!*

Георгий СУДОВЦЕВ