

кие модели того же храма они воздевают к небу. Это символы внутренних клетей, которые «делатели» молят освятить свыше. Домики напоминают важнейший орган тела (по средневековым воззрениям) — *сердце*, ибо его надлежало очистить прежде всего. «Даждь ми, сыне, твое сердце» (Притч 23:26)... — звучит призыв к христианину от Отца Небесного. Сердце хранили как место, куда обещал войти стучащийся в двери души Господь, где складывала святые слова Богоматерь (см. Лк 2:19, 51). «Храм не в брёвнах, а в рёбрах», — до сих пор говорят в народе.

Многие духовные песнопения, исполнявшиеся благочестивыми верующими в дополнение к обязательному правилу, сжато описывают процесс преображения внутренней клетки:

Душе моя, решишь усердно
Труд покаянья совершать
И Троице Всесвятой старайся
Внутрь сердца храм любви создать.

(Покаянная песня в Великий пост)

Душе моя! убойся:
Ты страшного Судью
Сама ввести желаешь
В клеть бедную свою.

*(Великопостная песня на тему
гостеприимства праведного Заххей)*

Мой разум в клетке сердца,
Владыко, заключи
И совершать молитвы
С любовью научи...
А если ум устанет
Жить в сердце, внутрь груди,
Тогда его, Владыко,
Ты в сердце Сам вводи.

(Молитва ко Пресвятой Троице)

Вначале долго пребывать
Уму в сердечной клетке трудно,
Его насильно возвращать
Внутрь сердца для молитвы нужно.
Но с Божьей помощью ум сам
От частых в сердце нисхождений
Возлюбит свой сердечный храм
Для непрерывных песнопений...
Потом во храме сердца ум
Возлюбит сам творить моления
И будет в сердце пребывать
Охотно и без принужденья...
И наконец в душе простой
Христово Царствие явится

И Сам Бог в Троице Пресвятой
Навеки в сердце воцарится.

(О молитве умной-сердечной)

Разум престанет уж суетиться
В грешном сем мире, полном тревог:
Он в клети сердца весь погрузится, —
Цель его мыслей — Трисвятый Бог.

*(Воспоминание о минувшей жизни
и воззвание к душе)*

Посвящая своё сердце Богу, верующий словно отрезал от себя страсти и порождённые ими желания. На смену обрезанию крайней плоти в Новом Завете пришло «обрезание сердца». В «мире сем» сердцу по-прежнему угрожал плен нечистых помыслов. Чтобы внутренняя работа принесла плоды, мало затвориться в храмине души, необходимо было найти реальную точку опоры, над которой падшее естество не имело бы власти. Эту точку в аскетизме воплощала *сердечная молитва* — не подвергающееся искажению звено, которое даже грешника соединяет с Творцом. Созерцание вещей при свете умно-сердечной молитвы даёт возможность видеть их в свете вечности. Молитва была тем крайним Востоком микрокосма, заветной пристанью, куда ищущий направляет свою душевную ладью, к чему обретший прилепляется всеми чувствами. «Мореходец, пока плавает среди моря, смотрит на звёзды, и по звёздам исправляет корабль, пока не достигнет пристани: а монах взирает на молитву, потому что она исправляет его самого, и направляет шествие его к той пристани, к которой житие его направлено» (св. Исаак Сирий).

Границы личной, во всех смыслах «привременной», жизни совпадали со стенами вселенской камеры, сотканными из взметнувшихся волн «моря житейского». Ухитрившись раздвинуть их, делатель открывал сокровенный сад (именно это обозначает в русском языке «рай»), где обитают блаженные рахманы.

Ты обели души одежды
И стройность пальмы мыслям дай,
Тогда исполнятся надежды:
Сад тела превратится в рай, —

писал христианский художник-мистик Евгений Спасский в 1978 году. Из Эдема тянется лестница и к «мысленному раю». Тот же, кто сумел взойти по ней, обретает святость, ускоряя наступление Небесного Царства, обещанного миру Спасителем.



Е. Д. Спасский. *Портрет Льва Толстого. 1940 г.
Х., м. Музей А. Н. Толстого (Москва)

о. Сергия, доведённого до ручки ложной верой, уже не смущает прелюбодеяние с бесноватой. «Марья. Ты дьявол», — констатирует он. «Ну, авось ничего», — отвечает та, а Сергию уже море по колено.

Житие Макария порождало монашескую традицию; повесть Льва Толстого была задумана, чтобы похоронить её. Но вот что поучительно. Яростно воюя с православным менталитетом, Лев Николаевич сражался с собственными психологическими установками (мы имеем в виду Толстого-писателя). Он, по-видимому, так и не сумел освободиться от же-

нофобии, свойственной восточнохристианскому монашеству и приистекающей из онтологического принижения женщины. Кроме того, писатель задался целью продемонстрировать ложность духовного авторитета, его бессилие перед лицом нового времени. «Горе их, что они живут чужим трудом. Это святые, воспитанные рабством», — критикует он оптинцев 28 февраля 1890 года, размышляя над повестью. В лице о. Сергия он попытался нарисовать портрет православного старца. Старцы — продукт человеческого общества, хочет доказать писатель.

В книге покаявшегося спирита В. П. Быкова приведена любопытная история, которая проливает новый свет на историю создания «Отца Сергия»:

«Как-то во время общесемейной беседы у Л. Н. Толстого коснулись разговора о старцах. Г. заявила, что она не боится никаких старцев и уверена, что она приведёт в весёлое настроение самого «елейного» старца... Вся компания, бывшая у Толстого, решила отправиться в Оптину к старцу Иосифу и стала просить Л. Н. поехать вместе с ними. Сам Толстой не особенно доброжелательно отнёсся к этой затее, но, тем не менее, согласился, и все поехали. Был хороший, очень ясный день. Когда прибыли в Оптину, народу у старца было видимо и невидимо. Компания расположилась шумным бивуаком у стен скита и терпеливо дожидалась, когда очередь приёма старцем дойдёт до Г.

Продолжительное ожидание сглаживала необычайная игривость девицы, которая должна была идти к старцу и, несмотря на уговоры Л. Н., которому всё это очень не нравилось, твёрдо решила развеселить и старца. Наконец девица скрылась в келье. Прошёл час. Девица не выходит от старца. Другой — её тоже нет. Третий — компания присмирела. Л. Н., страшно недовольный, уехал один. И спустя только 4 с половиной часа г-жа Г. вышла от старца Иосифа с опухшими от слёз глазами. И, к удивлению всех, заявила, что она с ними не вернётся, а поедет в Шамордино, где она и осталась навсегда в качестве монахини.

Толстоведы никогда не упоминают об этом эпизоде. Возможно, он им просто неведом. Возможно, слишком напоминает Жития святых Иакова и Мартинаиана, где некие мужи подговаривают блудницу прельстить подвижника. Этот случай стал известен Быкову после посещения Оптиной, которую воспевает его книга. В душеспасительных целях оптинцы вполне могли соединить сюжет «Отца Сергия» с неравнодушем писателя к своей обители. В таком случае перед нами — ответ Традиции Личности, дерзнувшей манипулировать ею. Ответ, не лишённый иронии, воссоздающий даже характерную для Толстого психологическую атмосферу..

Нельзя недооценивать честность художника: Лев Николаевич не описывал плодов аскетического подвига, потому что не видел их и не понимал. То, что Толстой обычно преподносит как проявление Бога в человеке (не только в «Отце Сергии», но особенно в «Воскресении»), не выходит за рамки чисто человеческих настроений и чувствований и весьма далеко от тех действительно сверхчеловеческих способностей, которыми наделяется подвижник на высших ступенях духовной лестницы. Толстой путает душевные качества «чистоты, смирения и любви», которые должны быть естественно присущи христианину, со сверхъестественными *дарованиями*, получаемыми для определённой свыше миссии (чудотворения, пророчества, различения духов и т. п.). Старцем в православии мог считаться только носитель этих особых даров, получение которых, разумеется, зависело от положительных душевных качеств, но не столько от них, сколько от воли Божией. Толстой же пытается свести харизматическое служение к явлениям массового и персонального психизма («он делал всё больше и больше для людей, а не для Бога»). Если бы великий апологет Традиции Рене Генон ознакомился с содержанием «Отца Сергия», он немедля предъявил бы Толстому обвинение в подлоге «сверхсознания» — «подсознанием» и «надчеловеческого» — «подчеловеческим».

Угадав ряд психологических мотивов Жития Макария Римского, Лев Николаевич не смог продвинуться дальше, ибо, по сви-

детельству православного мистика М. В. Лодыженского, впервые познакомился с «Добротолюбием» только на пороге смерти, летом 1910 года. Когда Лодыженский прочёл ему отрывок о символике круга, радиусов и центра из Аввы Дорофея (VII в.), входящий в «Филокалию», Толстой «пришёл в восторг, побежал в другую комнату и принёс письмо, в котором был нарисован треугольник. Оказалось, что он самостоятельно почти схватил мысль Аввы Дорофея. <...> А через несколько дней Л. Н. приехал за 40 вёрст к М. В. Лодыженскому, живущему под Тулой, и читал у него разные места «Добротолюбия», очень сожалел, что раньше не знал этих книг».

В Житии после падения Макария его приёмные чада, скимны, покидают подвижника: «Альвята разгневались и, взирая на мой грех, кивали головами. Я звал их, но они не шли ко мне». Благодатные способности исчезли, скимны не приемлют корма из руки грешника. Их 10-дневное отсутствие толкает подвижника покинуть келью, но архангел Рафаил снова вразумляет его: Макарий не вправе «бежать от лица грех своих» — он должен расплачиваться по счетам. Сергей у Л. Н. Толстого, наоборот, постоянно бежит от внутренней борьбы: из монастыря — в затвор, из затвора — к подруге детства Пашеньке, от Пашеньки — бродяжить, из бродяг — в Сибирь. Принятие ответственности за свои поступки подменяется броуновскими метаниями. Чтобы оправдать их, Толстой вкладывает в уста ангелу повеление о. Сергию уйти из затвора.

Нельзя не обратить внимание на переплетение коллизий повести с биографией самого писателя, для которого побег из дома превратился постепенно в *idée fixe*⁹. «Так и напишите: хотя он и Лев, но не мог разорвать кольца той цепи, которою сковал его сатана», — скажет о. Варсонофий постфактум.

Искушение у Л. Н. Толстого по сравнению с другими эпизодами выглядит совершенно размыто, ибо здесь окончательно рвётся нить, связующая писателя с традицией. Неубедительность финала и надежда найти для него верные краски послужили, видимо, причиной, по которой Лев Николаевич так и не закончил работу над произведением. В Житии, однако, именно искупление греха становится триумфом внутреннего делания Макария.

Светопреставление зимой

При помощи символического языка далее описан процесс, который называется исследователями посвятителем (инициатической) смертью. Макарий умоляет скимнов выкопать ему в

⁹ Навязчивая мысль (фр.).

углу пещеры яму глубиной в рост стоящего человека. Погрузившись туда, он в течение 3-х дней упрашивает их зарыть его с головой (в списке «Слова...» XVII века число дней увеличено до 5-ти). Наконец плачущие львы погребают живого мертвеца. В этом эпизоде излагается доктринальная истина, которую никогда не сможет осознать человек, рефлексирующий на темы традиции, но не живущий в ней. Удостоенный духовных дарований, а затем потерявший право быть их носителем либо окончательно теряет дары, либо *от них же* принимает смерть. Макарий выбирает последнее.

«И был в яме я три года, весь покрытый землёй, и не умер, ибо Господь — заступник мой. И настала Великая зима по Божьему повелению, и разошлась земля над моею главою, и отверзлась яма. Встав, я увидел свет и прославил Бога, очистившего беззакония мои. И донёсся до меня голос, говорящий с небес: “Не пришёл Я для праведных, но — грешных спасти и к покаянию привести”. И вылез я из ямы и хожу до сего дня». В минейных переводах посвятельная смерть и второе рождение описаны иначе. После строгого 40-дневного поста отшельник видит пещеру, озарённую божественным сиянием. Ему является Муж, одетый в порфиру (признак верховной власти в Римейской империи). «...И золотой венец на главе его с многоценными камнями, и пел он чудную, невыразимую песню, и голос его такой же, как у большого хора. И когда окончилось то божественное пение, пещера сразу исполнилась благоуханием, а затем явившийся стал невидим. Когда же он восходил на небо, произошло землетрясение, громы и молнии. Я же изумился и 70 дней пребыл безгласным».

И та и другая сцены выражают светопреставление ин-



Е. Д. Спасский. *«Откровение евангелиста Иоанна»
(Откр 110-18), 1958 г. Акварель

с XVI века), он резюмирует: «Но если в *богословии иконы* [здесь и далее выделено нами. — Р. Б.] во второй половине XX в. наметилось определённое прояснение, то статус так называемой *религиозной живописи* остаётся по-прежнему совершенно непонятным. Она существует как исторический факт, как апокриф наряду с каноническим житием, но богословски её как особого жанра, несомненно, быть *не может*, ибо если изображаемое ею суть действительно образы своих первообразов, то им и подобает *та же честь*, которая воздаётся *иконе*. Если же они не являются образами первообразов, а отражают лишь *фантазии живописцев*, то в таком качестве они становятся иноприродными христианской культуре и даже враждебными ей, ибо при относительно внешнем сходстве с иконами несут совершенно другое содержание — объективированную прелестность духовного опыта...»

Структурно упрёк Н. К. Гаврюшина, адресованный христианским живописцам, как будто похож на вопрос, который в 1922 году о. П. Флоренский мечтал поставить от лица «соборного разума» перед «Врубелем, Васнецовым, Нестеровым и другими новыми *иконописцами*»: «...сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочинённое ими, а некоторую в самом деле существующую реальность, и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных *икон*... или неправду. <...> Иная... современная *икона* есть провозглашаемое в Храме всенародно вопиющее лжесвидетельство».

Даже из приведённых здесь отрывков хорошо видно, что обвинительный пафос Флоренского направлен против ряда современных ему *иконописцев* и *храмовой живописи*, т. е. той области традиционного искусства, которая действительно попадает в сферу соборного разума Церкви. Гаврюшин идёт дальше: он заочно обвиняет в ложности *всю религиозную живопись* как таковую, попросту отказывая ей в праве на существование. Подобная, весьма уязвимая на деле, концепция на людей малосведущих производит неотразимое, прямо-таки завораживающее впечатление. Чтобы проникнуться негативным апломбом, нужно гораздо меньше усилий, чем предложить нечто позитивное.

Как же тогда в принципе реализуется *новое* внутри церковного бытия? Ведь откровение чаще всего даётся через индивидуальность: даже при Сошествии Святого Духа пламенные языки *разделились* по числу апостолов. В плане изобразительного искусства новизна возникает, прежде всего, в келейном (т. е. личностном, индивидуальном) творчестве, к коему относится и религиозная живопись (тогда, разумеется, когда сам живописец является сыном Церкви). Индивидуальное творчество не претендует в момент рождения ни на что, кроме «права» Духа дышать

там, где Он хочет. Церковная же полнота вправе расширить «область применения» этого откровения, руководствуясь последующей волей того же Св. Духа. В случае подобного положительного решения *религиозная живопись* вырастает в *церковную*. Творчество перестаёт быть только личностным и из индивидуального превращается в соборное.

Образ может быть перенесён с холста на икону, из мастерской — в храм, что закрепляется не только его надписанием (роль которого преувеличивает в своих работах о. Павел Флоренский), но и его освящением. «Освящением проводится непреходимая грань между религиозной картиной, как бы она ни была высока по своему религиозному содержанию и художественным достижениям, и иконой, сколь бы она ни была скромна в этом отношении», — писал протоиерей С. Булгаков. Усомниться в соответствии *освящённого* образа Первообразу может только очень самонадеянный и очень далёкий от церковного духа человек¹.

Прискорбно, но факт: нынешний характер храмового искусства сформирован отрицанием непрерывности в христианской живописи. Наиболее радикально настроенные «судьи» готовы посягнуть даже на келейное творчество. Всё это создаёт атмосферу предвзятости ко всему новому, диссонирующему с подделками под старину. Для абсолютного большинства церковных живописцев единственным выходом при таких условиях остаются стилизаторство и реставрационизм, принимающие иногда плачевную форму. Неудивительно: механическое копирование позволяет скрыть бездуховность художника, его слепоту к Первообразу. Умолчим и о дельцах, наловчившихся стричь купюры, прикрываясь «каноном».

И всё же религиозная картина в России существует. За последнюю декаду XX столетия в разных концах страны можно было обозреть почти полную панораму творчества художников, посвятивших себя этому жанру. Когда спали формальные запреты, те, кому религиозная тематика была мила своим социальным пафосом, оказались не у дел. Путём, Истиной и Жизнью христианская живопись стала совсем для немногих. Валерий Харитонов, Александр Харитонов, Юрий Шмелёв, Евгений Спасский, Александр Исачёв, свящ. Владислав Провоторов, о. Стефан (до пострига Виталий) Линицкий... Именно их искусство воплощает главные векторы изобразительного ряда Православия, являясь, по сути, актуальным проявлением восточнохристианской мистики.

¹ Есть ещё более высокий, поистине надчеловеческий критерий в определении иконы — *чудотворность*, которая заложена в чине её освящения («и подаждь ей силу и крепость чудотворного действия»), хотя намертво к нему не привязана (вспомним о чудесно явленных образах).

III. ДВИГАЯСЬ К КИТЕЖУ: Александр Харитонов

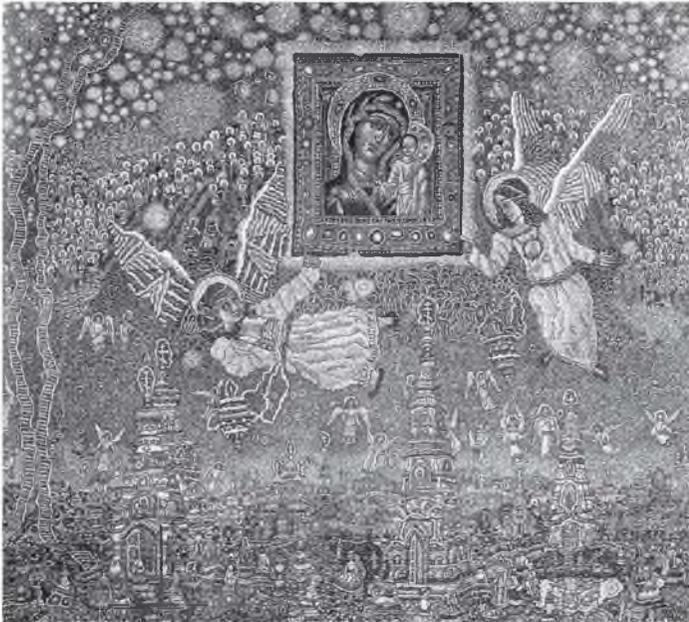
В отличие от однофамильца Валерия, погружённого в оптику отодвинутых недопроявленных сил, Александр Харитонов (1932 †1993) вызывает у зрителя своих картин противоположное состояние. Снимок реальности придвинут так близко, что проступает зерно. Резкость здесь, конечно, размывается. От перспективы оставлен смутный намёк, будто в детских рисунках или примитивной живописи. Нарочитый наив А. Харитонова порождён, правда, не элементарной художественной безграмотностью, как у большинства «примитивистов», а многолетними поисками утерянной дороги в мир старинного искусства, где его интересовали и живопись, и ювелирное ремесло, и церковное шитьё, и бисероплетение, и стеклярус. Об этом свидетельствуют его неоднократные устные высказывания и название программного произведения «Память о древнерусском искусстве», полировавшегося 10 лет (1971 – 80).

В центре холста 80×91 (так же, как Спасский, Харитонов предпочитал создавать картины малого размера, «чтобы с ними можно было общаться и каждый день, и всю жизнь») — двое ангелов с кадилницами несут по воздуху Казанскую икону Божией Матери. Хотя крылатые вестники обуты в лапоточки, оклад святыни изобилует крупными самоцветами, тончайшими окантовками из скатного жемчуга и бисера. Четыре приблизительно наземнованных яруса вторят высотному распределению стихий во вселенской каморе преподобного Козьмы Индикоплова (см. с. 18–19). Земля усыпана пряничными храмами и пирамидами колоклен, напоминающими творожные пасхи со вставками дроблёных орешков, изюма и цукатов, припорошена цветной пудрой. Между церквями разгуливают богомольные дамы в балльных платьях эпохи рококо и благочестивые вельможи с длинными буклями. Испарения вод образуют мириады одухотворённых созданий. Выделяясь из перламутровой атмосферы, они вначале обретают абрис тела, потом нимб, а затем присоединяются либо к парящим ангелам, либо к сонму святых, «восхищенных на облацех» (см. 1 Фес 4:17). Это твердь, граница второго неба. Его неразличимость Харитонов трактует как явленную бесконечность миров, фейерверк галактических вспышек, радиально хлопающих в верхней четверти картины. Символ духовного прирастания, лестовка, спадающая на землю в левой части, забирается ещё выше...

Порой художник использует кисть, словно золотошвея иглу, но это отнюдь не подражание лицевому или орнаментальному шитью. Если бы перед Харитоновым стояла именно такая задача, он попросту бы вышивал, а не тратил уйму времени, нани-

зывая слой за слоем микроскопические мазки. По той же причине он никогда не писал собственно моленных икон, хотя всю жизнь изучал их вместе со сказаниями древнерусской книжности. Харитонов не повторял пройденного — он пробовал достичь незамутнённых истоков православного мировидения, расположенных, как известно, в духовной, а не в материальной сфере.

Шаг за шагом выкристаллизовывается индивидуальный почерк мастера. При жизни Александр Васильевич призывал не путать его метод с пуантилизмом. Действительно, в своих исканиях он проник гораздо глубже и одновременно предвосхитил будущее. Даже несведущий человек, взглянув сегодня на его работы второй половины 1980-х годов, заметит сходство производимого ими эффекта с современным жанром *magic eye* («магического глаза»). В центре «Не знаю» (1986 – 88) между крупнозернистыми вставками «замаскирована» вертикальная фигура с разведёнными руками; ср.: «Маковки» (1982 – 84), «В небе три ангела и, кажется, ещё четыре» (1986 – 89), «Красно солнце» (1989). Полноценный образ возникает на этих картинах лишь при взгляде «боковым зрением». Небольшое психофизиологическое усилие, требуемое для этого, с лихвой компенсируется тем эстетическим наслаждением, которым отдарит вас ожившее (вплоть до звучания, см. цикл «Облака плывут на музыку...», 1990) произведение.



Александр Харитонов. «Память о древнерусском искусстве», 1971 – 80 гг. Х., м.



Юрий Шмелёв. «Остановитесь на путях ваших...». 1958 - 90 гг. Х., м.

-Дама — многообразие корней и проявлений, слагающихся во всемирную христианскую цивилизацию.

Ошуюю Вседержителя — мерзкое скопище, где восседает главный антагонист Павла, лишь по необходимости повернувшийся к Христу на несколько градусов. За Антихристом — замысловатые персонификации нечестия и отступничества, близко подступающие к зрителю. Скатерть на стороне «злых» (см. Иер 6:29-30) максимально разглажена, в то время как у праведных она сбилась мелкими складками. Так Шмелёв трактует «широкий» и «узкий» пути.

Постепенно нарастая, свет Христов делает видимым рафаэлев храм, «гору дома Господня», куда потекут народы в Конце времён (см. Мих 4:1). Горячо приступивший к Судии Апостол и нагло сидящий в Его близости Антихрист много веков делят между собой человеческий род. Но стороны бессильны, пока Склонившийся к Книге жизни не найдёт конечное решение. Тогда относительность света и тьмы расплавится в лучах Строгого Неравенства.

V. АНАТОМИЯ ИКОНЫ: Спасский

Трудно отыскать область живописного искусства, в которой бы Евгений Спасский (1900 †1985) не пробовал сил — и не достиг значительного результата. Начав как младший соратник Давида Бурлюка (см. работы 1917 – 18 гг.), он охладел к «авангарду», ибо скоро понял, что выйти за пределы мастерства, доступного столпам Возрождения, можно лишь не меньшей, чем у них, волей к синтезу, бесполезной, впрочем, вне божественного, сверхрационального откровения. Отсюда — виртуозное владение (без подражательства) техническими приёмами великих итальянцев вплоть до идейного диалога с ними (без амикошонства, без надрыва). И рука об руку — десятки лет освоения православной монументальной и станковой живописи разных эпох и стилей, оформление храмов, выполнение иконописных заказов. В 1920 году Спасский сделал даже попытку принять монашество, но после беседы со Святейшим Патриархом Тихоном поступил по его совету: «Монашеское дело — не ваше. Оставайтесь в миру, делайте своё дело — и этим вы послужите Христу».

Работая над собой не только как художник, но и как человек, Спасский далеко не сразу приступил к трактовке священных образов: первое обращение к лику Христа («Совесть») состоялось лишь в 1934 году, следующее — появилось через 9 лет («Голова Христа», 1942). С 1945 года он обращается к христографической теме регулярно, причём пик этой активности падает на 1979 год, а последнее полотно серии («Светлый Лик») создаётся



Евгений Спасский. «Автопортрет на фоне колокольни». 1973 г. Х., м. Шуя, Музей города

в 1984-м, за год до смерти.

Все эти картины (их более 30-ти) легко узнаваемы после знакомства хотя бы с одной из них: манера Спасского глубоко индивидуальна, но в ней читаются как иконописные навыки, так и опыт Ренессанса и авангарда. Преемственность с Подлинником проявляется, в частности, не через поверхностное стилизаторство, а, как ни странно, через точную фиксацию анатомических подробностей.

Эта область иконотворчества — одна из самых загадочных и малоис-

следованных, а иконописцы, мало-мальски знакомые со строем человека, склонны бываю даже винить мастеров Средневековья в скверном знании физиологии. Между тем анатомические черты прорисей соединяют иконопись не столько с фаяомским портретом, сколько... с античной скульптурой. Это становится совершенно очевидным, если систематизировать прорисей с православных икон традиционных школ, уцелевших в России к XIX веку, хотя бы в количестве нескольких сотен (по типу коллекции И. А. Каликина). Если же обратиться к греческим школам (например, к критской), где можно ставить вопрос о преемственности с искусством Древней Эллады, то меняется сама концепция происхождения иконы. Вычурные комбинации мимических мышц головы с поверхностными венами, паукообразные шейные складки и тому подобные «нарушения» на ликах Спаса и святых угодников будто нарочно возбуждают вопросы у вдумчивого зрителя⁵. Однако ни религиозные философы, инстинктивно почувствовавшие в православной иконе тайную схему, ни десятки искусствоведов и реставраторов не проявили здесь должного интереса. Сработало первое правило эзотеризма: чтобы надёжно спрятать нечто, нужно поставить его на самое видное место.

⁵ Рельефная выделенность чела выше уровня век поначалу проявлялась и в парсунах, первых светских портретах. Ср. портрет Никиты Демидова-Антуфьева, работы неизвестного художника первой четверти XVIII века (хр. в Музее горнозаводского дела, Нижний Тагил).



«Господь Вседержитель». Икона XVIII в.
Храм Благовещения Пресвятой Богородицы в
Петровском парке (Москва)



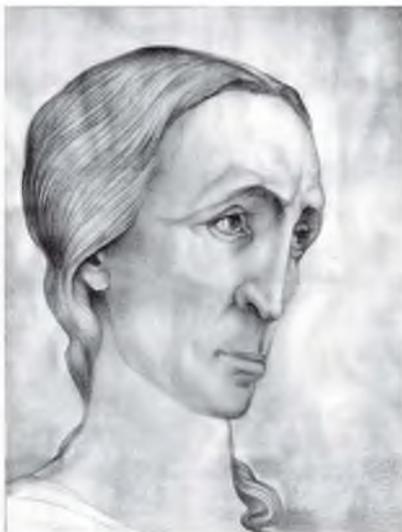
Евгений Спасский. *«Совесть», 1934 г. Х., м.

Спасский оказался первым, кто, исследуя анатомию иконы, использовал собственное творчество как средство, чтобы услышать ответ. Удостоверившись, что «нарушения» физиогномики у старых иконографов имеют мало общего с экспериментами Чарльза Белля, Дюшена или Гумберта де Сюпервилля, отразившими противоречивый мир повседневных эмоций, Евгений Дмитриевич попробовал исходить из предположения, что в православной иконографии закодировано послание и свидетельство о высших чувствах, открытых людям через Богочеловеческое двуединство Иисуса Христа. Он предпринял беспрецедентную попытку «раскрыть» это послание. Спасский аккумулировал доступные для современного художника изобразительные средства в виде синтеза, обозначенного им как «духовный реализм» или искусство «высокого примитива» (имея в виду, конечно, не направление примитивизма, мало ему симпатичное, а первичность запечатлённого образа).

Спаялись две полярности,
Две жизни навсегда, —

писал он о своём пути в стихотворных заметках.

Среди картин художника можно встретить акварель «Микеланджело Буонарроти за работой» (1965), «Леонардо да Винчи» на фоне киевского пейзажа (1980), да и саму «Мону Лизу с яблоком» (1978), где перемежаются прямая и обратная перспективы. Рядом — «Андрей Рублёв» (1965), в котором как



Евгений Спасский. *«Голова Христа».
1942 г. Цв. кар.

сквозь увеличительное стекло просматривается поглощение кубистической структуры органикой цвета.

Спасский не смешивал церковных трудов с личным творчеством, плоды коего предназначал для внимательного созерцания, а не для молитвы (исключением служит «**Богоматерь Московская**» 1970 года, написанная на холсте). Правило о надписании икон также соблюдалось: художник не подписывал произведения на евангельские сюжеты определительными названиями, но чаще всего приводил строки Нового Завета, послужившие для него вдохновением, или сокращённо

указывал книгу, главу и стих. Так, *Осызание Фомы* названо «**Мир вам!**» (1951) (по Ин 20:19), *Спас* — «**Да любите друг друга**» (1956) (по Ин 15:12), *Крещение* — «**Это Сын Мой возлюбленный, ныне Он рожден Мною!**» (1961; окончание цитаты изменено, ср. Мф 3:17) и т. д.

Столь же обоснована замена нимба на облачное окружение, ведь по отношению к Спасителю оно прежде символизировало славу Господа, сходящего с небес (ср. Мф 24:30). В XVII веке, вместе с появлением в русском искусстве ландшафтного натурализма, светоносные облака вводятся в иконографический сюжет уже буквально. Продолжая традицию, художник заполняет живописную площадь вокруг «**Грядет на облаке с силою и славою великою**» (1949) радиально расходящимися облаками, символизирующими ангельские силы (ср. гимнографический эпитет «**Иже на херувимех носимый**», а также роспись Успенского собора во Владимире; с. 156).



Евгений Спасский. «Андрей Рублёв». 1965 г. Х., м.



Евгений Спасский. «Это Сын Мой возлюбленный, ныне Он рожден Мною!». 1961 г. Х., м.

помогли нам, и мы поклонились Ему, и Он *осенил нас в лицо*.

Нечто подобное испытываешь, когда впервые сталкиваешься лицом к лицу с такими шедеврами Спасского, как двухметровая акварель «Откровение Евангелиста Иоанна...» (1958) или небольшие по размеру, написанные маслом «Альфа и Омега» (1968), «Второе Пришествие» (1979). Воспроизводя образ с Туринской плащаницы, мастер принципиально отказался срисовывать Его откуда бы то ни было, написав таким, каким внутренне представлял себе («Се, Человек», 1973). В отличие от оригинала, лик Христа на картине у Спасского имеет открытые глаза.

Евгений Дмитриевич охотно обращался к изображениям Апостолов и Богоматери. На *Благовещении* 1969 года (авторское название: «25 марта») нет привычной фигуры Архангела; лицо Марии как бы вырастает с раскрытых страниц Писания в нижней части, постепенно окутываясь солнечными лучами, испускаемыми Её главой. Интересно, что убор Богородицы явно напоминает аналогичную часть одежды на иконе Божией Матери «Милостивая».

На ряде ликов кисти Спасского у Христа отсутствует борода. Зачем это понадобилось, можно догадаться, если вспомнить иконный тип «Спас Благое Молчание» или апокалиптическое видение блаженных Сатура и Перепетуи. В какой-то момент перед святыми предстали 24 старца, окруживших Престол, на котором восседал «Человек седой, имеющий волосы снежные», но «слицом юношеским» (т.е. безбородый, поскольку в средние века юношам борода не полагалась). Далее: «Мы взошли с великим удивлением и стали пред Престолом; четыре ангела



Евгений Спасский. «Да любите друг друга». 1956 г. Х., м.



Евгений Спасский. *«Вера. *Надежда. Любовь». *«София, Премудрость Божия». 1971 - 72 гг. Х., м.

Устремлённость к миру высших чувств отлилась в аллегорический квадрантих «**Вера. Надежда. Любовь**» (1971 – 72) и «**София, Премудрость Божия**» (1972). — Вся обратившаяся в слух Вера. Надежда с напряжёнными полувзвездами глазничных мышц, огибающими сияющие глаза, и возжжённой свечой в руках. Опущенные вежды Любви, ласкающей трепетного голубка. Олицетворение Премудрости совмещает черты Животных трёх Евангелистов: Человека (лицевая часть до чела), Льва и Тельца (две половины от чела и до макушки), а символ Иоанна, Орёл, вынесен на передний план. «Образ человека означает воплощение; образ льва выражает царственное действие; образ тельца показывает священнодейственное и священническое служение; образ орла означает приосенение Св. Духа», — писал Дионисий Фурнаграфитот в Ерминии.

VI. СТРАТЕГИЯ АРХАИКИ: Исачёв

Внимание Спасского к верхней трети лица находит свой единственный отклик пока лишь в ряде работ Александра Исачёва (1955 †1987), всего на два года пережившего своего старшего (и, к сожалению, абсолютно неизвестного ему) современника. Духовные портреты «**Апостола Петра**» (1978), «**Пророка**» (1978), «**Пророка**» (1987) объединяет вертикальная борозда, образовавшаяся из-за синхронного напряжения пирамидального мускула (musculus proceus) и мышцы, опускающей бровь (m. depressor supercili). Это сочетание глубокого размышления и производимого им страдания, редко возникающее в психике, порождает сверхъестественное выражение лица. Борозда загибается влево и образует в области корня носа небольшой нарост: у «**Пророка**» 1978 года он выглядит более вытянутым, чем у «**Пророка**» 1987-го. Анализ остальных черт указанных портретов ведёт в сторону отличия их друг от друга, хотя у них есть ещё одна общая особенность, которая, возможно, объясняет происхождение странного нароста между бровями. Это необычно удлинённая и расши-



Александр Исачёв. «Изгнание из рая». 1983 г. Х., м.

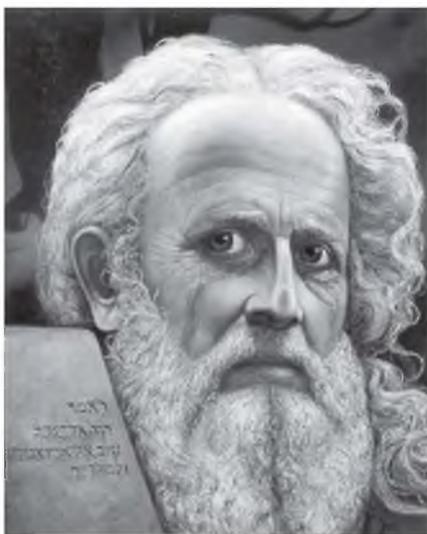


Александр Исачёв. «Пророк». 1978 г. Х., м.

ренная часть глазничной области, покрытая сеткой измождённых капилляров (ср. также «Чернец», 1977). Святые Исачёва настолько переполнены болью, что их организм изношен сильнее, чем у глубоких старцев. Способность вмещать боль, от которой бегут остальные люди, превращает их в сверхлюдей, ибо они несут на себе чужой груз. Концентрация боли избранными — хрупкий заслон от огненного потопа, зреющего на заднем плане исачёвских полотен...

Покинув Минскую школу-интернат по музыке и изобразительному искусству после 8-го класса, Исачёв планировал стать дизайнером, так как считал возможности станковой живописи исчерпанными. Не найдя себе места в системе советского дизайна, он был радушно принят среди независимых художников Ленинграда. «Широкий успех в узких кругах» подпольно выставленных работ подтолкнул Исачёва к живописи маслом. За свою короткую жизнь он создал около полутысячи холстов, оформил несколько храмов (в Мозыре, Гомеле и др.), писал иконы на заказ. Вместе с некоторыми другими художниками-неконформистами он часто посещал настоятеля Псково-Печерского монастыря архимандрита Алипия (Воронова, † 1973), окормлявшего талантливую молодёжь не только духовно, но и оказывавшего ей ощутимую материальную поддержку.

На фоне унылого официоза или скородельного «авангарда» манера Исачёва была вызывающе отличима. «Разбежавшись... по всем течением сразу», он нашёл точку опоры в старой технике «гладко-



Александр Исачёв. «Иаков». 1985 г. Х., м.



«Святитель Николай с предстоящими святыми». Икона работы Александра Исачёва

го» письма, в скрупулёзной компоновке деталей Ханта и других англичан-прерафаэлитов (триптих «Магия»). По стопам Розетти и Климта он создаёт галерею мифических женских образов: «Персефона» (1982), «Лилит (Входящая)» (1984), «Дриада» (1985–87). Если В. Харитонов трактует женский образ как половину ещё не павшего Адама, Михаил Потапов — как солнцеподобие (см. с. 250), а Спасский показывает как второе «я» в беспредельности, то Исачёв пытается обнаружить духовный смысл в самой отделённости Женщины, её психофизической иноприродности по отношению к Мужчине («Искушение», 1984–85). В «Изгнании из рая» (1983) Ева, лишь слегка прикрывшись леопардовой мантией, продолжает *стоять* перед рыцарем Архангелом, тогда как Адам буквально *падает* ниц. Связь Женщины с до- и внечеловеческими планами существования подчеркнута сползающими с волос змеями, фигуркой Ехидны-Мелюзины, праматери кельтов и скифов («Натюрморт с зеркалом», 1982; «Молодожёны», 1987), индийскими нагами («Магия», 1983–84) и др. Именно Женщина скрепляет собой культуры Древности и Средневековья: римский стоик, накинувший на голову тогу, и меровингский кесарь, творящие молитву над потиром, отделены растрескавшейся, «неплодной» землёй от Святой Отроковицы и музицирующего на струнах ветра архангела Гавриила («Моление о Чаше», 1981). Роскошь плодоношения, сопутствующая полубогиням Исачёва, свидетельствует о вдохновительной миссии, которую исполняет женский идеал. К тому же символическому ряду относится амфора со струей радужного отлива, обра-

го» письма, в скрупулёзной компоновке деталей Ханта и других англичан-прерафаэлитов (триптих «Магия»). По стопам Розетти и Климта он создаёт галерею мифических женских образов: «Персефона» (1982), «Лилит (Входящая)» (1984), «Дриада» (1985–87).

Если В. Харитонов трактует женский образ как половину ещё не павшего Адама, Михаил Потапов — как солнцеподобие (см. с. 250), а Спасский показывает как второе «я» в беспредельности, то Исачёв пытается обнаружить духовный смысл в самой отделённости Женщины, её психофизической иноприродности по отношению к Мужчине («Искушение», 1984–85). В «Изгнании из рая» (1983) Ева, лишь слегка прикрывшись леопардовой мантией, продолжает *стоять* перед рыцарем Архангелом, тогда как Адам буквально *падает* ниц. Связь Женщины с до- и внечеловеческими планами существования подчеркнута сползающими с волос змеями, фигуркой Ехидны-Мелюзины, праматери кельтов и скифов («Натюрморт с зеркалом», 1982; «Молодожёны», 1987), индийскими нагами («Магия», 1983–84) и др. Именно Женщина скрепляет собой культуры Древности и Средневековья: римский стоик, накинувший на голову тогу, и меровингский кесарь, творящие молитву над потиром, отделены растрескавшейся, «неплодной» землёй от Святой Отроковицы и музицирующего на струнах ветра архангела Гавриила («Моление о Чаше», 1981). Роскошь плодоношения, сопутствующая полубогиням Исачёва, свидетельствует о вдохновительной миссии, которую исполняет женский идеал. К тому же символическому ряду относится амфора со струей радужного отлива, обра-



Александр Исачёв. Автопортрет. 1986–87 гг.



О. Владислав Провоторов, «Символ веры», 1993 г. Х., м.

сопоставимо с плотским и совершается не женщиной, а Девой. Ср. портрет «Ева» (1984), где целое яблоко в руках девочки служит говорящей метафорой: *до-Ева...*

Тема св. Иоанна Предтечи, величайшего «из рожденных женами», является сквозной для творчества Провоторова. Пророк воплощает идеал устройства жизни *внутреннего* человечества, хранящего верность Небесному Отцу даже в преддверии ада: «Иоанн Креститель» (1990), «Ангел Пустыни» (1993), «Танец Саломеи».

Духовный рост внутреннего человека (ср. у ап. Павла: 2 Кор 4:16) происходит вопреки господствующей тенденции, которая стремится оградить людей от боли, объявив её патологией. XX век никогда не стал бы полигоном тоталитаризма, когда бы не многообраз-

ные средства аналгезии (погашения боли). Регулирование боли при помощи наркоза и других внешних воздействий есть не что иное, как проявление антихристового духа, маскирующегося под сострадание. Но возможно ли со-страдание там, где отсутствует само страдание? В дошедших из древности психодуховных практиках боль являлась дверью к духовному миру, а освобождение от неё происходило путём возвышения над биологическим инстинктом, а не с помощью частичного или полного отключения сознания.

Возврат сознания, иницируемый христианской живописью, сегодня равносителен отказу от наркоза. Если Исачёв подводит своего зрителя вплотную к порогу боли, Спасский погружён в её тончайшую инвентаризацию, то большая часть пространства Провоторова лежит за болевым порогом. Выпяченные суставы, перекрученные сухожилия и прочие «неправильности» анатомии придают страданиям характер кристаллизованного стрес-

са. Образы художника словно бомбардируют зрительные бугры подкорки, чтобы лавина болевых импульсов затопила сознание.

На картине «Символ веры» (1993) Распятие высится над земной коростой как вселенское средоточие боли. Контраст между иссиня-голубой гаммой ангельского окружения и охристым Спасом ещё сильнее оттеняет белёсый ореол, обволакивающий тёплое тело Богочеловека. «Символ...» — живописное переложение литургического текста, гимн христоцентрическому мироощущению.



О. Владислав Провоторов. «Раздробление артоса». 1986 г. Х., м.

Тогда сойдут с небес ангели Божии,
Снесут престол Господень с небес на землю,
И снесут животворящий крест,
Поставят на место на лобное,
Где Господь претерпел вольное распятие.

В отличие от трактовки Джотто, Ангельские силы уже не мечутся, отчаянно заламывая руки. Их лики приобрели благоговейную застылость. Отныне удел Сил — служить не только Богу, но и Человеку, принявшему на себя ответственность за Творение. Христос показан Провоторовым как титан Искупитель, лепта, выплаченная Землёй за свою свободу и полнящая пространственно-временной континуум. Кроме Иисуса, на полотне не видно ни единого человека, ибо только находящийся в позиции Агнца достоин сего звания. «Обычный» человек становится трудноуловим, как мгновение настоящего. Выбор колеблется между Человеком-отступником и Человеком-Мессией.

«Жертву живую» воспевает и «Раздробление артоса» (1986). Вознесённый всеосвящающий хлеб показан как закваска вечности. Его крохи, соприкоснувшись на мгновение с белым престолом, притягиваются далёким светилем по воронке из концентрических облаков. Солнечное русло ширится; горизонт накрывает заря Светлой субботы.



Открытие выставки о. Стефана (Амичского) «Возвращённые шедевры» в галерее «Южный Крест» (ГВЗ «На Каширке»). Слева направо: о. Стефан, А. А. Сплошнов, Р. В. Багдасаров. 2002 г.

IX

Хотя творчество поименованных мастеров не исчерпывает палитру религиозной живописи России, их пример позволяет сделать ряд обобщений.

Нужно учесть, что все они как художники сформировались, когда уже было заново открыто искусство Древней Руси вместе с богатейшим миром православной символики и породившей её ноуменальной натурфилософии. Общеизвестно, что многие идеи, заложенные в иконописи, повлияли на русских авангардистов. Однако почти никого из них, быть может за вычетом Воинова и Чупятова, нельзя признать собственно религиозным живописцем, главной потребностью которого являлось бы создание священных образов. Глубинное различие между религиозными художниками и теми, кто просто применял некоторые приёмы церковной живописи, состоит в том, что последние не вышли за рамки секулярного искусства, а значит, не принадлежат христианской традиции (речь о них — как о художниках). Как художники они не чувствовали потребности послужить своим талантом церковному делу, хотя в начале XX века для этого было гораздо больше возможностей, чем в период СССР или теперь.

Совершенно обратный процесс наблюдается в среде религиозных живописцев. Многие из них десятилетиями строят, восстанавливают, оформляют храмы и пишут иконы (Спасский, Шме-

лёв, Исачёв, Провоторов). Подробное изучение предшествующей традиции не переходит, однако, в зависимость от неё. Опыт церковной живописи становится для них уникальной школой, которой лишили себя художники, соблазненные официальным статусом. Но, — самое главное, — их личное, «келейное» творчество заранее предупреждает многие вопросы, которые непременно возникнут, если



А. Чултов, «Терновый венец». Х., м.

церковное искусство решится покинуть заколдованный круг стилизаторства и реставрационизма. Религиозно-мистические художники России добились синтеза устоявшейся православной символики с новыми техниками, они используют опыт древнего искусства, часто предвосхищая формы восприятия будущего. Творчество этих мастеров наполнено живым религиозным чувством, в котором так остро нуждается наша эпоха.

Господь Един, но все видят Его по-разному, объединяясь в тех или иных аспектах восприятия. Этим объясняется смена изобразительных стилей в церковном искусстве. Причём для каждой эпохи и конкретного места (группы населения) доминирует определённый Образ. Чтобы увидеть его сегодня, достаточно подойти в конце года к лотку, киоску или отделу магазина, где продаются календари с православной тематикой (рекомендуем это без тени иронии). Если же мы хотим приблизиться к тем идеям, принципам и интуициям, которые скрывает данное изображение, следует обратиться к произведениям, обозреваемым выше.

Каждый из семи художников выражает своё, незаёмное видение Христа. Это цветовая экспрессия Спаса В. Харитонова, белый благословляющий Лик у Линицкого, усыпанный перлами Богомладенец А. Харитонова, изъязвлённый страданием Искупитель Провоторова, терпеливый Судия Шмелёва, Муж Силы Исачёва, напряжение Божественной воли у Спасского.

Неослабевающая потребность снова и снова воспроизводить самый любимый для христианина Образ тем более удивительна на фоне утраты интереса к нему в светской культуре (речь о попытке приблизиться к Первообразу, а не об артистическом самовыражении). Примечателен эпизод, случившийся с Валерием Харитоновым, когда тот размещал работы, готовясь к пер-

- Каликин И. А. Образцы иконописи из библиотеки И. А. Каликина // РГИА. Ф. 835.4.89 – 96.
- Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1993. Т. 5.
- Карпов А. Ю. Владимир Святой. М., 1997.
- Кассиль Г. Н. Наука о боли. 2-е изд. М., 1975.
- Киселёв А. А., протопресс. Чудотворные иконы Божией Матери в русской истории. М., 1992.
- Костин В., Манин В. В расчёте на эстетическое невежество // Советская культура. 26.06.1979.
- Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины: Мат-лы юбилейной научной конф. М., 1983.
- Марадудина Н. Картины Исачёва очень лобят грабители // Вечерний Минск. 27.07.1999. № 142 (9204).
- Михайлов Г. М. «Я должен об этом рассказать...» // Интеллектуальный капитал. 1998. № 3 (15).
- [Михайлов С.] Художник в храме // Десятина. 1999. № 15 – 16.
- Музей горнозаводского дела / Сост. И. Г. Семёнов, Л. П. Малеева. Екатеринбург, 1995.
- НиР. 2000. № 2.
- Острожская Библия: Сб-к статей. М., 1990.
- Плужников Б. Ф. Особые приёмы фотографии. М., 1976.
- Победносцев К. П. Великая ложь нашего времени. М., 1993.
- Поталов М. М. Письмо В. Ф. Правоторову, 10.07.1994 // Архив журнала НиР.
- Робер де Кларв. Завоевание Константинополя / Пер., коммент. М. А. Заборова. М., 1986.
- Серов Н. В. Античный хроматизм. СПб., 1995.
- Славина Л. «Остановитесь на путях ваших...» // Мое отечество. 01.10 – 13.10.1999.
- Слово жизни в духовных стихах... / Сост. прот. Николай Гурьянов. М.; Остров Залит, 1994.
- Спасский Евгений Дмитриевич. Каталог персональной выставки в Шуйском краеведческом музее / Сост. Б. К. Кубарев. Шуя, 1976.
- Спасский Е. Д. «Мы были полны надежд...» / Вступ. Г. Я. Курьяновой // Огонёк. 1988. № 50 (3203).
- Спасский Е. Д. Размышления о духовном. М., 1991.
- Спасский Е. Д. (1900 – 1985): Набор цв. репр.]. М., [1989].
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки икононого дела в Императорской России. М., 1995.
- Троицкий Н. И. Артосная панагия молдавского господаря Стефана Томши // Древности: Труды ИМАО. 1907. Т. 21. Вып. 2.
- Феофилакт, игум. Благоверный князь Димитрий Донской // ЖМП. 1989. № 3–4.
- Фёдоров-Давыдов Г. А. Монеты рассказывают. М., 1963.
- Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. / Сост. Н. К. Гаврюшин. М., 1993.
- Флоренский П., свящ. Иконостас. М., 1994.
- Фонд Евгения Спасского. Проект «Странник» // ЦДХ – 2002: Московский Международный художественный салон. 15 – 24.03.2002. М., 2002.
- Харитонов А. В. Из писем жене. Из сказок. Мысли... / Публ. Т. Соколовой // Московский журнал. 1995. № 6.
- Харитонов Александр / Сост. А. Глезер. Париж; М.; Нью-Йорк, 1993. (Сер. Библиотека нового русского искусства, 5).
- Харитонов В. Г. Перед белым холстом: Живопись, рисунок, театр. М., 2001.
- Хрусталёва Т. Пристально смотрят с полотен на нас... // Московская правда. 21.02.1995.
- Шмелёв Юрий // Москва. 1997. № 1; Москва. 1998. № 5. (Сер. «Русская палитра»)
- Ямщиков С. Дар Алипия // Памятники Отечества. 1992. № 2.
- Vladislav Provotorov. Helsinki, 1989.

Изограф Солнечной империи

- Эйтлс Р., Марченко В. Духовник Царской семьи святытель Феофан Полтавский (1874 – 1940). М., 1994.
- Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск, 1994.

- Жак К. Нефертити и Эхнатон: Солнечная чета. М., 1999.
 Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. М., 1998. Т. 1–2; 1999. Т. [3].
 Личный архив М. М. Потапова // Частный музей-квартира художника М. М. Потапова. Соликамск.
 Матые М. Э. Во времена Нефертити. Л.; М., 1965.
 Мифология древнего мира. М., 1977.
 Михаил Потапов / Сост. Е. Логунов, В. Пономаренко. Соликамск, 1997.
 НиР. 1997. № 12.
 Потапов М. М. Египтянин. Екатеринбург, 1998.
 Путешественник между веками: М. М. Потапов / Сост. А. Л. Ромберга, Н. Кунешова. Almamet; Sursum, [1999].
 Фильмы
 «Египтянин» (реж. Владислав Тарик). Свердловская к/студия, 1989.
 «Заблудившийся в веках» (реж. Светлана Хоринская). Пермь-ТВ, 1990–92. Ч. 1–3.
 «Ощущаю свою душу» (реж. Светлана Хоринская). Пермь-ТВ, 1987.
 «Посланик вечности» (реж. Евгений Пальчиков). Кемерово; Новосибирск, 1996.

Сфинкс — Феникс

- Смирнов А. В. Великий шейх суфизма: Опыт парадигмального анализа философии Ибн-Араби. М., 1993.
 Юрченко А. Г. Александрийский Физиолог: Зоологическая мистерия. СПб., 2001.

Загадка как процесс

- Багдасаров Р. В. Традиция и символ: Инициатический смысл загадки // ВГ. 1996. № V.
 Древнерусская притча. М., 1991.
 Загадки русского народа / Сост. Д. Н. Садовников. М., 1996.
 Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. [Ч.] 1. М., 1994; [Ч.] 2. М., 1999.
 Паремнологические исследования. М., 1984.
 Паремнологический сборник. М., 1978.
 Славянские древности. М., 1999. Т. 2.
 Толковая Библия... А. П. Лопухина. Стокгольм, 1987. Т. 1–3.
 Хэйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
 Bachmann H., Slaby W. A. Concordance to the Novum Testamentum Graece. 3^d ed. Berlin; N. Y., 1987.
 The Interpreter's Dictionary of the Bible / Ed. G. A. Buttrick Nashville, 1991. Vol. 1–[5].

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Бум., кар. — бумага, карандаш.
 ВГ — «Волшебная Гора».
 ВМЧ — Великие Минеи Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. СПб.; М., 1868–1917.
 ГИМ — Государственный Исторический музей.
 ЖМП — «Журнал Московской Патриархии».
 ЖС — «Живая старина».
 ИМАО — Императорское Московское археологическое общество.
 МГАМИД — Московский государственный архив МИД.
 МГИАИ — Московский государственный историко-архивный ин-т.
 НиР — «Наука и религия».
 ОЛДП — Общество любителей древней письменности.
 Орг. — оргалит.
 Прп. — преподобный.
 ПСРЛ — Полное собрание русских летописей.
 РГИА — Российский государственный исторический архив.
 Св. — святой.
 Свт. — святитель.
 ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы.
 ТСЛ — Св.-Троицкая Сергиева Лавра.
 У. — Ульяновск.
 Х., м. — Холст, масло.
 ЦДЛ — Центральный Дом литераторов.

ЦДХ — Центральный дом художников.

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских.

ЭО — «Этнографическое обозрение».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- С. 5
Двор Скиннии. Миниатюра «Христианской топографии». XV в.
- С. 47
Инок на вершине лестницы: заключительному усилию помогает Спаситель.
Деталь миниатюры «Лестница — образ монашеского жития». 1-я четв. XV в.
- С. 58
Икона «Видение Иоанна Богослова». 1-я пол. XVII в. Фрагмент
- С. 88
Печать Калмиусской паланки. 1760-е гг.
- С. 124
Икона «Едиnorodный Сын». Конец XVI в. Фрагмент
- С. 128
О. Владислав Провоторов. «Видение пророка Иезекииля». 1986 г. Правая часть триптиха
- С. 160
Евгений Спасский. «Утро» (из цикла «Странник»). 1943 г.
- С. 169
Константин Васильев. Портрет Ф. М. Достоевского. 1976 г. Фрагмент
- С. 176
О. Стефан (Линицкий). *[Символическая композиция]
- С. 231
Архидиакон Михаил Потапов. «Архангел Михаил». 1991 г.
- С. 255
Архидиакон Михаил Потапов. «Большой Сфинкс. Опыт графической реконструкции». 1996 г.
- С. 263
Евгений Спасский. *«Апокалипсис. Альфа и Омега». 1968 г. Фрагмент

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| | 3 |
| От автора | |
| | 5 |
| Местонахождение рая Аскетизм и космология Древней Руси | |
| | 42 |
| <i>Приложение. Фроловская псалтирь и «стригольники»</i> | |
| | 47 |
| Лестница-ключ Рисованная картинка XIX века из частной коллекции | |
| | 58 |
| Куда Макар телят не гонял Об инициатическом путешествии в древнерусской традиции | |
| | 88 |
| Пугу! Три века запорожской воли | |
| | 124 |
| Солдат и воин | |
| | 128 |
| Реальность конца Черты Апокалипсиса в русском традиционном сознании | |
| | 160 |
| Технология юродства [®] | |
| | 169 |
| Эпическая мобилизация Константин Васильев | |
| | 176 |
| Водружение светильника Христианская живопись в России второй половины XX века | |
| | 231 |
| Изограф Солнечной империи Архидиакон Михаил Потапов | |
| | 255 |
| Сфинкс — Феникс [®] | |
| | 263 |
| Загадка как процесс | |
| | 270 |
| <i>Основная литература, источники</i> | |
| | 277 |
| <i>Условные сокращения</i> | |
| | 278 |
| <i>Иллюстрации</i> | |