

УДК 7.04

Л. В. Оленич

РОСКОШЬ В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

Статья посвящается анализу категории «роскошь» и ее преломлению в церковном и светском сознании разных эпох. Рассматриваются эстетические и художественные аспекты произведений из сферы высокого искусства и народного творчества. Автора интересует проявление канона как модели бытия в произведениях русских мастеров.

Ключевые слова: красота, традиция, роскошь, канон, рай, «шестодневное мироощущение».

L. V. Olenich

LUXURY IN RUSSIAN ARTISTIC MEDIEVAL CONSCIOUSNESS OF MODERN TIMES

Nowadays, the category of luxury is disclosed usually in moral values or economic aspect. But this does not exhaust all of its meanings. It must be taken into account that other aspects of this category are related to religious, cultural and artistic values. The purpose of this article is to consider some of the manifestations of luxury in Russian artistic consciousness of the Middle Ages and modern times. The boundary between the secular and religious understandings of luxury are noted, thanks to the prominence of N. N. Punin's article about the Byzantine art culture written in 1913 for the magazine "Apollo". The Russian art critic describes the feeling of luxury, embodied in works of the Byzantine art, bringing together its mystical sense. This, in our view, is consistent with the features of Russian canonical consciousness, the core of which is the theological understanding of beauty. The most complete Christian essence of beauty is shown in the writings of Pseudo-Dionysius the Areopagite, which is reflected not only in the temple and the liturgical space, but also in all structures of the Russian medieval life. Visible beauty of God's creation is the symbolic embodiment of absolute, heavenly beautiful luxury. Man-made objects of medieval art also had to carry the signs of excess, heavenly beauty. The XVIth century had already the distinct cultural differences between Western European and ancient Russian relation to that luxury. For example, the royal ceremonies under Ivan the Terrible, where redundancy of precious materials, palace decorations, icons, treated with the most attention, to the foreign guests, English, it was not understandable, but for the Russians it was sacred. While European sovereigns did not shun excesses. But for them, during the late Renaissance, beauty and luxury were no longer sacred concepts. In many ways, the connection between the heavenly beauty and luxury is preserved in the art of modern times. This can be seen in literary works, and in the works of "popular icons". Dostoyevsky intuitively united in novels luxury image of the natural world and the kingdom of heaven that confirms the views of the writer were the signs of canonical "shestodnevnoe" attitude. Examples of "the folk icon", rafting in itself, establish theological aesthetics and folklore, even in the 20th century bear the archetypal relation to luxuries like excellency of the Sacred Divine Beauty. In this case, painters turn to expensive materials, and their simulation as a luxury is not a means and purpose of the image, mandatory property beauty. Considered works of Russian literature and iconography, despite the difference in their historical toiletries, carry the model being that centuries ago rooted in the artistic consciousness, and still retains a sacred understanding of luxury as a manifestation of heavenly beauty.

Keywords: beauty, tradition, luxury, canon, paradise, "shestodnevnoe attitude".

Историко-культурные контексты, в которых употреблялось понятие «роскошь», наполняли его разными значениями, добавляя к тому еще и обширный синонимический ряд. К настоящему времени это сильно редуцировало основные смыслы такой категории. Тем не менее ее актуализация в отношении ценностных аспектов современной жизни приводит к необходимости внимательного рассмотрения художественно-эстетической функции роскоши, претворенной в искусстве разных эпох. В данном случае надо учитывать, что главный водораздел в содержательном наполнении этого понятия выявляется в ситуациях религиозного и светского его преломления.

Очень точно на особенную роль роскоши в художественно-эстетическом сознании христианского Востока указывал в свое время Н. Н. Пунин: «Византия, понятая как проблема красочности и как отстоявшийся синтез духа... через века давляет нам. <...> Роскошь, вот слово, которое мы употребляем часто в пошловатом или слишком надменном значении. <...> В бесчисленных рядах наших ощущений есть ощущение, не разложимое ни на какие элементы, возбуждаемое только объектами известного порядка и, в то же время, заливающее наше сознание иногда с силой, не меньшей, чем любовь? Каким именем можно было бы определить тот острый и волнующий восторг, который охватывает, повергая в меланхолическую тревогу, во что-то темное и горячее, во что-то мистическое и алчное всякий раз, как мы созерцаем роскошь: золото, драгоценные камни, пурпур и порфир, объекты столь отличные от творчества выработанных предметов? <...> Мы не можем забыть наследия, так осторожно принятого <...> Иоанном III, и, склоняясь долу перед магией Европы, помним, как нас томила магия более величественная. <...> Гордые своим «варварством» и далекие от экзотических свечений Парижа, ищем мы Возрождения Византии. Роскошь ее жизни и великолепие ее искусства разрывают наш долгий и глубокий сон. <...> Народ, привыкший к этой горячей и сверкающей жизни, выносил искусство, столь отличное яркостью своих форм от мраморов Эллады и... росписей Помпейских домов. Сама идея мозаики, может быть, действительно возникшая из «идеи» драгоценного камня, действовала возбуждающе своей ограниченной и яркой красотой. Золотые и серебряные фоны, отливающие багрянцами, изумрудными и молочно-белыми перламутрами в сумерках апсид, парусов и арок, светящиеся долматики и лоры, диадемы и поручни, усыпанные жемчугами, золото и пурпур – возбуждали душу, утомленную бедствиями... ужасами мора, религиозными исканиями, жизнью» [8, с. 20–21]. В такой эмпатической стилистике, свойственной эпохе ар нуво, Н. Н. Пунин выстраивает характеристику чувственного восприятия византийцев, визионерски погружаясь в их мироотношение. В этом русский искусствовед сближается со святоотеческой эстетикой, в которой не отрицалась видимая красота, почитаемая как результат божественного творчества, «как некое указание на прекрасное более высоких уровней, как знак духовно прекрасного» [2, с. 70]. Обращаясь к тварной красоте, византийцы рассматривали ее с разных сторон: иногда метафорически, но важнее здесь были символические аспекты, связанные в патристике с развитием неоплатонической эстетики. Однако, убедительно показав, что роскошь – это элемент прекрасного в сознании Средневековья, Пунин не связывал эту категорию с общей храмово-литургической концепцией, основанной на каноне как христианской модели бытия.

Тем не менее нельзя не учитывать, что канон был культуросозидающим началом в ту эпоху христианской жизни. Как пишет В. В. Василик, «термин канон обладал парадигматическим и дидактическим значением... отчасти соотносился с понятием “образ”. <...> В чем-то канон можно сравнить с печатью, запечатлевшейся в сердце и уме верующего» [3, с. 20].

Ю. М. Лотман относил канон к «эстетике тождества» и считал, что произведение, на ней основанное, выполняет «лишь мнемоническую функцию» [7, с. 16], напоминает о том, что вспоминающий знает. Такое понимание канона сильно упрощает это понятие, но все же верно указывает на «местоположение» канона – он должен пребывать в сознании любого носителя канонической культуры. Исчерпывающей можно считать характеристику канона, сделанную А. Ф. Лосевым, в которой эта категория представлена как структурно-количественная модель какого-либо первообразца; в данном случае – христианского мироздания, отношение к чему должно быть абсолютно благоговейным – как к творению Бога-Художника. Здесь Красота является неотъемлемым компонентом христианского мироздания, ведь она обращена ко всем, соприродна людям. Богословская эстетика уже на ранних этапах истории святоотеческой мысли наделяет красоту универсальным значением. Это имеет истоки в «Беседах на Шестоднев» Василия Великого: «Поверив Моисею, что сотворил Бог небо и землю, прославим наилучшего Художника, премудро и искусно сотворившего мир, и из красоты видимого уразумеем Превосходящего всех красотою» [4, с. 27]. Отсюда и «шестодневность» как атрибут канонического мировидения.

В сочинениях Дионисия Ареопагита Красота, как и Добро, и Любовь, а также Свет – божественные атрибуты, неотделимые друг от друга. «Из Добра все возникло и существует, будучи выведено из совершенной Причины, и именно в нем все создано... и в Него все возвращается как в свой

для каждого предел. <...> Умственным Светом называется превосходящее всякий свет Добро... все надмирные, около мира и в мире пребывающие умы от своей полноты просвещающее... обновляющее... всех собою охватывая, объемлющее... все умственное и разумное собирающее и сочетающее. <...> Это добро воспевается... и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь... и другими... благолепными, применяемыми к Богу наименованиями... Прекрасное и Красота не должны различаться в Их все соединяющей Причине. <...> Сверхсущественное Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему, и потому, что Оно – Причина благоустройства и изящества всего и... потому Оно всех к Себе привлекает, отчего и называется красотой; и потому что Оно все во всем сводит в тождество» [5, с. 107].

Все это можно соотнести и с пространством, в котором Бог открыт зрению людей, – с раем, несущим полноту и даже переизбыток Прекрасного. В восточнохристианском миропонимании райская роскошь полнее и превышает всякой другой, поскольку соединяется с истинным блаженством. На Земле рай и воплощается, и прообразуется Церковью. «Рай сей не обнаруживается усилиями человека – он открывается Иисусом Христом тем из живущих на земле людей, которые приняли Его, примирились с Богом и составили новую семью чад Божиих, «новую тварь». <...> После своей кончины верующий переходит из земного рая воинствующей Церкви в Рай небесный – Церковь торжествующую. Там его душа наслаждается присутствием Божиим. <...> Но райское блаженство этим не заканчивается. Поскольку человек имеет не только душу, но и тело, последнее, по замыслу Творца, тоже станет причастным сего блаженства – в той окончательной форме райского бытия, которое откроется после Второго пришествия Господа <...>. Тела умерших воскреснут, а тела живых станут нетленными и обретут новые физические свойства» [11, с. 75–76]. Ничто не может быть роскошнее освобожденной от тлена материи, всегда пребывающей в высшей точке своего совершенства. Таким пониманием роскоши было пронизано средневековое мировосприятие и на Востоке, и на Западе, но сохранялось оно в Византии и на Руси значительно дольше, чем в Средиземноморье и более северных территориях.

В западноевропейском сознании роскошь как религиозно-эстетическая категория очень рано, вскоре после завершения крестовых походов, начинает вытесняться вполне секулярным отношением ко всему избыточному, чувственно влекущему. И тут надо отметить несколько высказываний, раскрывающих западное отношение к роскоши. П. А. Гольбах (в «Левиафане» и других сочинениях) писал о роскоши как о таком положении в обществе, в котором стремление к обогащению превратилось в основную страсть; стяжательство вызывает энтузиазм, стремление быстрее обогатиться денежными знаками, символами богатства, власти, удовольствий. Нации, которые одурманены этим, постоянно измышляют мнимые и противоестественные потребности. Не противоречит этому мнению и то, что думал о роскоши К. Льюис («О том, как неестественна роскошь»), убежденный в ее порочности, поработавшей духовно нездорового человека; а для нормальных, простых людей она сразу узнаваема, поскольку несет в себе отталкивающую жуть. З. Вернер в книге «Любовь, роскошь, капитализм» (1913) справедливо указывает на истоки роскоши в королевских дворцах Италии, Франции и распространение ее в других европейских странах. Конечно, этот автор не мог не заметить, что роскошные объекты, на которые затрачено больше, чем требуется в пределах необходимого, имеют разные причины для появления: ради посвящения Богу или ради удовлетворения эгоистической потребности. Но Вернер, как и вышеназванные авторы, подробно исследует только роскошь второго типа, в основе которой неумный гедонизм буржуазной цивилизации. Он убедительно показывает, как размывались в конце Возрождения духовные связи Западной Европы с сакральным ядром ее культуры. На этом фоне хорошо видна сильная культурная обособленность позднесредневековой Руси.

В таком отношении показательна ситуация из русской дворцовой жизни: «Царь Иван регулярно устраивал пиры для сотен и даже тысяч гостей. Он был любителем ярких зрелищ... В огромных палатах, своды которых опирались на разукрашенные многоцветными орнаментами пилоны, ставились столы длинными рядами... <...> Длинные скамьи, на которых сидели приглашенные, покрывали парчовыми тканями и бархатом, а иногда по воле Государя гостей обряжали в расшитые золотом

длинные кафтаны и охабни, отороченные горностаем. Царь Иван восседал на высоком резном троне, украшенном жемчугами и бриллиантами. Трон опирался на резные львиные лапы, а на его спинке был изображен позолоченный двуглавый орел с распростертыми крыльями. На стене висело множество икон» [9, с. 74]. В этом свидетельстве английского путешественника Ченслера высказано крайнее удивление не столько пышной избыточностью церемониала, сколько непонятной сакрализацией форм придворного быта на Руси. Иностранцы, сами уже развращенные прихотливым гедонизмом своих королевских дворов, не видели в царском гостеприимстве ничего другого, кроме экзотической причуды. К XVI веку уже сформировалась разница между западноевропейскими и древнерусскими эстетическими установками. В Европе тогда уже возобладало позднеренессансное понимание красоты, в котором рукотворная красота, выверенная и воплощенная художником, ставится выше природной. А Русь еще сохраняла преемственность с византийской эстетикой, с концепцией «умонепостижимой» Красоты и сакрализацией роскошно-прекрасного. Видимый мир оставался объектом благоговения. Отсюда обращенность церковного искусства к роскошной красоте, соединяющей природное и рукотворное, принятие ее в видимом мире как отражения Царствия Небесного.

Начиная с «Откровения» Иоанна Богослова, все авторы, описывающие или изображающие Царствие Небесное, стремились как можно более убедительно представить роскошь райской красоты, которую увидят те, кто спасется. На почве этого сформировались мощные литературные и художественно-образительные традиции воплощения райских видений, дарованных через мытарства. В диапазоне многих текстов на такую тему и «Мытарства блаженной Феодоры», рассказ о которых выделен из жития прп. Василия Нового, и современный образ рая в книге «Мои посмертные приключения» у Ю. Вознесенской. В классической литературе такая тема очень последовательно развивалась Ф. М. Достоевским, но рай у него – это, чаще всего, внутреннее состояние духовной радости. И все-таки обнаруживаются визуальные сближения между ощущениями Феодоры и, например, Алеши Карамазова. Конечно, в одном случае речь идет о небесном рае, а в другом – о первозданной красоте земли и неба, но роднит их открытое героям ощущение восторга перед Божественным творением. В рассказе послушницы Василия Нового повествуется: «И водили меня святые ангелы всюду, так что я видела множество прекрасных селений и обителей, исполненных славы и благодати, <...> которые были уготованы любящим Бога. <...> Каждая обитель была неизреченной красоты. Размером они равнялись Константинополю, но при этом были несравненно красивее, имея много светлых нерукотворных палат. Всюду в тех обителях раздавался глас радости и веселия духовного, и видны были лики веселящихся праведников» [12, с. 30]. А такими предстают впечатления Алеши Карамазова: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. <...> Тишина земная как бы слилась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездою. <...> Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю <...>. Как будто нити ото всех <...> миров Божиих сошлись разом в душе его» [16, с. 328]. В обоих случаях присутствует полнота райского «веселия духовного». В чем его источник на земле? Писатель видит его в особенной чуткости непорочной души Алеши к совершенству божественного творения. Этот восторг перед земной красотой заповедан Василием Великим, что стало одним из оснований канонического мироотношения, его «шестодневным» ядром. Рядом с этим свойством христианского сознания нераздельно соседствует и «летописный» принцип восприятия истории, когда библейское понимание события экстраполируется на земную реальность. Так Божественное начало сближается с человеком, монументализируя брэнное событие, обретающее свою эстетическую значимость. В художественной интуиции Достоевского присутствуют оба эти принципа, преломляясь и в организации текста, и в характерах персонажей. Несмотря на всю вовлеченность писателя в западноевропейскую культуру, в нем генетически сохранилось родство с канонической моделью бытия, где красота всегда сакральна, роскошна.

В отличие от эпохи, завершающей классический период русской культуры, в начале XX века, на фоне активного распространения модернистской утопии, а также и в настоящее время, на фоне

антиутопии, многие сочинители и художники часто представляют жизнь как ад, но вне библейского контекста. Однако рай небесный почти исключен из сферы художественных интересов. Только в церковном искусстве трансцендентная тематика остается традиционной, и образ Царствия Небесного должен не просто копироваться, но и переживаться художником. Представители церковного искусства обязаны осознавать переизбыточность как свойство райской красоты, всегда обновляющейся, первозаданной. До сих пор это имеет причастность к вероучительным смыслам иконы. Через решение задач их выражения осуществляется предназначение образа.

В высокопрофессиональной иконе, по мнению современного мастера, должно отражаться триединство «богослова – ученого-историка – художника» [10, с. 20]. Почти такое же триединство было свойственно и средневековой иконе, только роль ученого-историка исполняла глубоко укорененная каноническая традиция, ответственность перед которой не подвергалась сомнению. Поэтому и в элитарной, и в народной иконе редко встречаются догматические искажения или дерзкое нарушение иконографии. При этом в образе часто присутствует фольклорный компонент как синтез этнокультурных и христианских традиций. Интерпретируя высокий образец, народный изограф обращается к почвенным художественным приемам, иногда возвращая их из отдаленного прошлого.

В ряду народных икон из экспозиции Музея истории православия на земле Кузнецкой есть несколько произведений, в которых, на наш взгляд, особенно ясно проявляются черты этнокультурных изобразительных традиций с особым пониманием роскоши. Первая из них, по времени создания, самая ранняя, относится к XVII веку – «Рождество Богородицы». Сюжет размещен на крупной доске без паволоки. Композиция стиснута с боков и развивается зигзагообразно, ее динамика направлена к кульминационной сцене с родителями Богородицы – «ласкание младенца». Цветовая гамма отличается яркой декоративностью. Краски иконы звучные, насыщенные – киноварь, золото, охра, травяная и малахитовая зелень, белила. Живописные пятна распределяются по принципу контрастности, но при этом хорошо сбалансированы. В данном случае неожиданно то, что в арсенале наивного художника оказались дорогие пигменты, использованные очень смело, даже импульсивно. Все действующие лица объединяются в три группы, размещенные симультанно, как близкие по времени фрагменты одного священного события. Трижды присутствует в этих группах святая Анна: сидящая на ложе, с девами-помощницами обмывающая родившуюся Марию и вместе со св. Иоакимом ласкающая младенца. В каждой из сцен есть свои иконографические особенности. Женские образы, кроме св. Анны и новорожденной Марии, здесь предстают простоволосыми. Так разграничиваются их статусы: святость Анны и Марии, «заземленность» остальных. Из немногих бытовых деталей, поднятых до символа, мастер удивительно тонко выстраивает сакральное пространство, наполненное любовью – даром св. Духа. Здесь царственная роскошь дома потомков Давидовых создается золочеными деталями с пышными орнаментами. Особенно выделена арочная сень, под которой родители Богородицы любят ее, в соответствии праздничному тропарю, (глас 4) «От корене Есеева и от чресл Давидовых Богоотроковица Мариам рождается днесь нам: радости бо радуются всяческая <...>, Иоаким веселится и Анна торжествует, зовущи: неплоды рождает Богородицу и Питательницу жизни наша» [1, с. 347]. Так показана литургическая связь между словом и образом, с творческой свободой осмысленная изографом.

К числу народных икон Новейшего времени в экспозиции можно отнести произведения ныне пребывающей на покое схимонахини Дионисии (в миру А. И. Кувшинова, год рождения 1923), прожившей всю жизнь в Кузбассе. С 1951 года по обету она занялась иконописанием, несмотря на все запреты советского режима в отношении «религиозной пропаганды». Не имея возможности получить профессиональное образование, будущий мастер брала консультации у соседа, С. Н. Корчагина, художника-самоучки, писавшего «лебединые» ковры на клеенке для продажи. Их тематика, как правило, была ориентирована на идиллические сюжеты и обязательно включала красивый, как эдем, пейзаж с водоемом, животными, птицами (чаще всего с лебедями). Это было воплощением народной мечты о гармоничной жизни. Такую эстетику схимонахиня Дионисия соединила с религиозными смыслами. Она писала иконы, создавала настенные росписи так, как подсказывал ей собственный вкус и духовные дарования. Изучая немногие иконостасы, которые сохранились в ситуации гонения на Церковь, художница сформировала свою стилистику, синтезирующую народные традиции и некоторые приметы академической

иконы. В экспозиции музея находятся хоругви работы монахини Дионисии, выполненные на рубеже 50–60-х годов прошлого века. Знамена имеют большие прямоугольные форматы, с типичным трехчастным разделением в нижней части полотнища. По краям хоругвь обрамлена бахромой, сделанной вручную из желтых хлопчатобумажных ниток (вместо шелковой тесьмы). К верхним перекладам полотнищ прикреплены тяжелые золоистые кисти, отрезанные от советских знамен. Живоподобные изображения сделаны на клеенке, приклеенной к основе из бордового сукна, имитирующего дорогой бархат. Основной сюжет – «Богоявление». Квадратный формат композиции обрамляется зелено-желтым барочным орнаментом с шестиконечными звездами по углам, что заменяет позолоченный позумент. Сюжет выстроен по вертикальной оси, в центре которой – фигура Спасителя. Вверху – не парящий, а как бы стоящий с раскрытыми крыльями символ Святого Духа, по сторонам – Иоанн Предтеча и группа ангелов. Внизу, на отворотах, в середине расположен стоящий ангел, маленькие, тоже вырезанные из клеенки херувимы и символы Евхаристии. Цветовое решение имеет характерный для живописи на клеенке (без грунта, масляными красками) матово-тусклый оттенок. Но художница стремится облагородить колорит, сочетая контрасты, сближая цвета. За счет мягкости очертаний, холодной гаммы, дающей перспективу, создается особое мистическое пространство. Фронтально располагая главных персонажей, мастер дает возможность не просто разглядеть их лица, но встретиться взглядом, попасть под «излучение» широко распахнутых глаз. Именно так в народных представлениях выражается благообразие божественного лика. Тут нет какого-то этнически ориентированного типа красоты, но все-таки, довольно отвлеченно, выражается народный идеал каллокагатии. Несмотря на то, что в распоряжении художницы был предельно ограниченный набор материалов, она достигает традиционного соединения красоты и, хоть поддельной, но роскоши.

Рассмотренные произведения из русской словесности и иконописания, несмотря на разницу в их исторической принадлежности, несут в себе ту модель бытия, которая столетия назад укоренилась в художественном сознании и до сих пор сохраняет сакральное понимание роскоши как проявления райской красоты.

Литература

1. Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителя. – М.: Издат. отд. Москов. патриархата, 1993. – 1794 с.
2. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991. – 408 с.
3. Василик В. В. Происхождение канона. (Богословие, история, поэтика). – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 306 с.
4. Василий Великий. Беседы на Шестоднев. – Минск: Изд-во Беларус. экзархата, 2006. – 223 с.
5. Дионисий Ареопagit. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб.: Глагол, 1994. – 437 с.
6. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1976. – Т. 14. – Кн. 1–10. – 511 с.
7. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 10–24.
8. Пунин Н. Н. К проблеме византийского искусства // Аполлон. – 1913. – № 3. – С. 20–21.
9. Масси С. Земля Жар-птицы. Краса былой России. – СПб.: Лики России, 2000. – 576 с.
10. Мурзин Е. Традиция и новаторство // Храмовоздатель. – 2012. – № 1. – С. 20–28.
11. Стергиос Н. Саккос. Рай и ад. – М.: Святая гора, 2008. – 160 с.
12. Судьба за гробом. Мытарства блаженной Феодоры. – М.: Лоза, 2007. – 32 с.

Literatura

1. Bulgakov S. V. Nastol'naja kniga dlja svjashchenno-cerkovno-sluzhitelja. – M.: Izdat. ott. Moskov. patriarhata, 1993. – 1794 s.
2. Bychkov V. V. Malaja istorija vizantijskoj estetiki. – Kiev: Put' k istine, 1991. – 408 s.
3. Vasilik V. V. Proishozhdenie kanona. (Bogoslovie, istorija, poetika). – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2006. – 306 s.
4. Vasilij Velikij. Besedy na Shestodnev. – Minsk: Izd-vo Belorus. ekzarhata, 2006. – 223 s.
5. Dionisij Areopagit. O bozhestvennyh imenah. O misticheskom bogoslovii. – SPb.: Glagol, 1994. – 437 s.

6. Dostoevskij F. M. Brat'ja Karamazovy // Dostoevskij F. M. Poln. sobr. soch.: v 30 t. – L.: Nauka, 1976. – T. 14. – Kn. 1–10. – 511 s.
7. Lotman Ju. M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informacionnyj paradoks // Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki. – M.: Nauka, 1973. – S. 10–24.
8. Punin N. N. K probleme vizantijskogo iskusstva // Apollon. – 1913. – № 3. – S. 20–21.
9. Massi S. Zemlja Zhar-pticy. Krasa byloj Rossii. – SPb.: Liki Rossii, 2000. – 576 s.
10. Murzin E. Tradicija i novatorstvo // Hramozdatel'. – 2012. – № 1. – S. 20–28.
11. Stergios N. Sakkos. Raj i ad. – M.: Svjataja gora, 2008. – 160 s.
12. Sud'ba za grobom. Mytarstva blazhennoj Feodory. – M.: Loza, 2007. – 32 s.