

А. А. Мелик-Пашаев

Художник между Раем земным и Царством Небесным

В статье ставится вопрос о том, почему в мировом искусстве, прежде всего изобразительном, сюжеты, связанные с первозданным Раем и с грядущим Царством Небесным, обычно не получают убедительного решения. Автор видит причину в отсутствии у художника необходимого внутреннего опыта, который он мог бы воплотить в образах своих произведений. Художник решает другую задачу. Что бы он ни изображал, он преодолевает в той или иной степени плотность «кожаной одежды» греха и создает «прозрачную форму», которая не прячет, а являет сущность, душу вещей. В силу этого истинно художественное произведение делает ощутимым присутствие Творца во всем сотворенном.

ключевые слова: изображение Рая в искусстве, внутренний опыт художника, «райский уголок», Рай земной, «кожаные одежды», тонкая телесность, прозрачность формы, икона и портрет.

На одном из семинаров, посвященных наследию владыки Антония (Блума), был поставлен вопрос: как мы представляем себе Рай? Насколько реален он для нас? И в это вплелась другая, более специальная тема: почему изображения «райской жизни» в искусстве, да и сами наши представления о ней часто бывают прозрачно-сентиментальны, обращены в некое неясное прошлое и, во всяком случае, менее убедительны и *реальны*, чем картины противоречивых и греховных сторон действительности?

Думаю, у каждого человека, трезво себя оценивающего, должно «дух перехватывать», когда он решается рассуждать на такие темы. Потому прошу воспринимать все, что я позволю себе сказать в дальнейшем, лишь как попытку уяснить и придать относительную связность собственным представлениям о высшей реальности и о ее выражении в художественных образах.

Сразу оговорюсь: я не буду даже пытаться охватить обширный материал разных видов искусства, прямо или косвенно связанный с «райской» тематикой, что потребовало бы длительной спе-

циальной работы, а постараюсь прочертить, преимущественно на примерах искусства изобразительного, некоторые направления мысли, не противоречащие, как мне представляется, многовековой художественной практике.

Художник, создавая произведение, преобразует в свете своих ценностей реальный опыт собственной внутренней и внешней жизни. Правда, в синергийном творчестве (которое бывает доступно и так называемому светскому художнику), он перерастает самого себя; он может увидеть, оценить и показать картину жизни с большей высоты, или с большей глубиной, чем мог бы это сделать собственными силами, и часто сам с удивлением это замечает. Но как бы ни возвышалось творческое «я» художника над его повседневным сознанием, как бы свободно ни обращалась его фантазия с житейскими данностями, полноценное произведение искусства всегда содержит некий слой *значимых личных переживаний* творца. Зерно замысла может упасть свыше, но полноценное растение вырастает лишь на почве реального, хотя и претворенного опыта. Иначе оно родится нежизнеспособным, эфемерным, или схематичным, или вторичным, в нем будет не хватать правды, не будет «фермента» личного поручительства творца за то, что изображенное — *правда*. Что же с этой точки зрения представляет собою Рай как предмет художественного изображения?

Когда мы произносим это слово — Рай — мы тотчас *сверхсознательно* представляем себе некую *вечно существующую* реальность. Но наше *сознание* — это сознание *изгнанных из Рая*. Оно живет во времени, личном и историческом; оно почти не соприкасается здесь и теперь с вечным, вневременным бытием и невольно поляризует его на то, что *для нас* осталось в прошлом, чего «уже нет», и на то, чего *для нас* «еще нет», что возможно в будущем.

Это, в первом случае, образ земного Рая, Эдем Ветхого Завета, а во втором — образ Царства Небесного, Новый Иерусалим Апокалипсиса. То, что Дж. Мильтон назвал «потерянным» — и «возвращенным» Раем. То, что митр. Антоний (Блум) различает применительно к человеку как состояние невинности — и полноты. Конечно, Рай Нового Завета, куда первым входит разбойник, который, страдая сам, пожалел другого Человека и узнал в Нем Бога — не тот Рай, в котором, сам того не сознавая, пребывал безгрешный Адам.

Что касается первозданного Рая, то люди большого духовного опыта прямо говорят, что не следует буквально понимать его описание в книге Бытия. Ведь оно представляет собой рассказ

о том, о чем рассказать нельзя: у нас нет для этого ни понятий, ни образов, ни слов, поскольку грехопадение необратимо изменило и наше сознание, и весь «состав» нашего мира.

Творец мира ходит по саду, звери обступили Адама, дающего имена, запретный плод на ветке, змей «хитрее всех зверей полевых»... Что это? То ли отрывки забытого сна, то ли сказка, таящая какую-то неизмеримую серьезность, то ли иероглифы непрочитанного языка. Они смутно напоминают о чем-то бесконечно важном, что, несомненно, было, и было с нами, но было «как-то иначе»; твердят о том, что непереводаемо на язык человека, познавшего добро и зло и собственную наготу.

Вернуться в первозданный Рай, как в забытое младенчество, мы никогда не сможем. Правда, люди искусства знают, что именно утрата чего-либо дорогого часто побуждает художника к творчеству и в нем преодолевается; произведение воскрешает и увековечивает утраченное — но только если оно остается живым в личном опыте художника. А Эдем закрылся, ушел из нашего опыта, для нас его нет и, пожалуй, одно только мы можем чувствовать и сознавать — самую *утрату* его. Потому и сюжет, который в истории искусства чаще всего повторяется, со знанием дела воплощается и более всего «берет за душу» — грехопадение и *изгнание* прародителей из Рая. Это «про нас», это как бы наша оглядка на закрывающиеся двери. Момент, когда и мы сами, и весь мир становятся такими, каковы они теперь (прим. 1)¹.

Что же сказать о Рае возвращенном, которого для нас «еще нет», о новозаветном Царстве Небесном, если «...не видел того глаз, не слышало ухо и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его»? *¹ Если человек не в состоянии

*¹ 1 Кор 2:9

вообразить и изобразить жизнь в Эдеме, где Бог гулял в саду, а сам он был садовником, то тем менее он может вообразить Царство, где Бог — «все во всем»! Понятно, как иллюзорны и надуманны были бы попытки представить в образах то, чего ни глаз не видел, ни сердце не испытало. Что, может быть, уже и не подлежит выражению в образах.

Художник, вспоминая о прошлом, изображал изгнанников из земного рая в нынешний земной мир. Художник, взыскующий Царства Небесного, изображал приходящих оттуда в наш земной мир свидетелей возможного будущего: Царя и Царицу Небесную и святых людей, изживших все последствия падения.

1. См. список примечаний в конце статьи. — *Ред.*

Это — дело искусства церковного, богослужебного, и не слишком хорошо удается даже выдающимся «мирским» художникам. Кратко коснуться различий и «сотрапничества» церковного и не церковного искусства я позволю себе позже. А сейчас попытаюсь предположить, как художник, находящийся в середине (хорошо, если в середине!) пути от потерянного к возвращенному Раю, может хоть немного способствовать его приближению. Способствовать не только своей внутренней, духовной работой, «художеством из художеств», к которому призваны все, а художеством как таковым, созданием *художественной картины мира*, доступного опыту и изображению. Начну издалека.

Обернувшись на закрытые райские двери, мы увидим, что отсветы Эдема все же упали на пройденные нами земные пути и, в частности, породили важные явления в художественной культуре, связанные не столько с попытками иллюстрировать книгу Бытия, сколько с изображением того, что мы называем *природой*.

Эпиграфом к дальнейшему изложению могла бы послужить дневниковая запись М. М. Пришвина: «Лучшее у человека есть, действительно, Рай — сад». В замечательной книге искусствоведа Кеннета Кларка [*Кларк, 301*] показано, что именно образ райского сада, первоначально условный и схематичный, постепенно разросся до одного из богатейших жанров европейского искусства — пейзажа. Причем «чистый», самоценный пейзаж появился далеко не сразу, долгое время он включал в себя и жизнь людей. Лучшие пейзажи эпохи классицизма словно воплощали некий архетип гармонии, дружелюбности человека и природного мира, упорядоченного, как огромный сад, но стальгически напоминая то ли об Эдеме, то ли о Золотом веке (прим. 2).

В повседневной жизни, называя какое-нибудь место «райским уголком», мы имеем в виду цветущую, свободную природу, в которой угадывается, тем не менее, рука невидимого садовника. Мы так не назовем ни красивый регулярный парк, где все расчерчено и подстрижено в соответствии с предварительным замыслом человека, ни «дикую» природу, которой до нашего существования, кажется, и дела нет. Райский уголок — это возделанный человеком сад, безмолвно свидетельствующий о взаимопонимании и дружбе между ними.

Тут я подхожу к самому трудному. В книге Бытия мы читаем, что Господь Бог насадил Рай в Эдеме и поселил в саду Эдемском,

т. е. в Раю, человека, чтобы возделывать и хранить его *¹. Доведившись священным иероглифам, мы узнаем, что человек был ведущим в этом саду, в мире сотворенной Богом природы, но при этом не был внутренне отделен и противопоставлен ей, как мы теперь. Зверь приходил к Адаму, облик зверя являл его *сущность*, и Адам нарекал имя, в котором эта сущность обретала звучание. Должно быть, внутренняя суть вещей в первоизданном мире, облеченном «тонкой» или «легкой» телесностью, была открыта человеку.

*¹ Быт 2

Этот первоизданный Рай был Раем *земным*. «Вначале Господь создал небо и землю» и насадил сад, конечно, на земле. Из Эдема вытекали известные нам реки; его локализовали в определенных местах земли — не только в Месопотамии, но и в устьях громадных рек, среди роскошной флоры Нового света и (наверное, по аналогии с ковчегом) в Араратской долине; о нем заставляет вспомнить и цветущий остров Аваллон, где некогда остановилось время — он тоже располагался «где-то тут», в земном странстве...

Рай был земной, но была ли сама земля той, или, вернее, *такой*, какую знаем мы? Ведь после грехопадения земля стала означать суровое место *изгнания* из Рая. И в современном словоупотреблении выражение «Рай на земле» стало почти оксюмороном. Оно означает нечто такое, чего *в принципе не может быть*, а намерение реально построить его считается утопией, опасной по своим последствиям (говорю не об утешительных «райских уголках», а о попытках реального устройства общественной жизни). Видимо, между «горним» и «дольним» мирами пролегла черта, которой не было в начале и которую так просто не пересечешь. Недаром на пути к «возвращенному Раю» должны появиться *новое небо и новая земля*.

Что же произошло с тем, что мы называем «землей», и какое отношение это может иметь к искусству и к художественному творчеству?

Когда мы решаемся думать и говорить о грехопадении, мы всегда имеем в виду одно его измерение — «вертикальное»: человек отпадает от Всевышнего, и это именно *падение*, путь вниз. Но позволительно думать, что существует и другая сторона этой катастрофы, ее «горизонтальное» измерение: отрыв, отчуждение человека от остального мира, выпадение из гармонии целого. А это сказывается не только на человеке, но и на всем мире.

Человек лишается своей первой, светящейся, прозрачной ризы, потерю которой с такой силой оплакивает в Великом покаянном каноне св. Андрей Критский; он становится наг и получает взамен плотные, обременительные кожаные одежды. Но человек был ведущим в мире «тонкой телесности» и в то же время его неотъемлемой частью. И то, что произошло с ним, происходит и с миром: плотная, косная материальная ткань ложится на всех и на все. Невольно вспоминаешь таинственные слова ап. Павла: «...Тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее... Вся тварь совокупно стенает и мучится доньне» *1 (прим. 3).

*1 Рим 8:20, 22

Форма многообразнейших вещей, которая была прозрачной и являла их сущности друг другу, становится скорлупой, которая замыкает и разобщает сущности. Изменился общий покров нашего мира, объединяющий и связующий все многообразие вещей и существ. Возникает мир почти непроницаемых форм, когда под покровом плотной материальности, как бы живущей по своим объективным и всеобщим законам, скрывается, замирает, почти не просвечивает неповторимая внутренняя жизнь каждого Богом сотворенного существа, и мы становимся не чутки к непосредственному, постоянному *присутствию Творца во всем*. Даже в другом человеке. Даже в нас самих.

Мое тело — частица единого материального покрова мира или, как говорят иногда, физического плана бытия, «земли» в широком смысле слова. Оно было «светоматериальным», а стало плотным и мало проницаемым для света. Большинство из нас побеждается этой тяжестью.

Непроницаемая «объективная» форма стесняет наше нагое «я», мы чувствуем себя чужими и не властными даже в собственном теле; слабеет чувство собственной реальности, себя как неразрушимой и творческой искры Бога; если же угасает чувство Бога в себе самом, как увидишь Его в мире!?

«И не только она [тварь], но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» *2.

*2 Рим 8:23

Живя среди разобщенных непрозрачных форм, мы не чувствуем непосредственно ни «всюду разлитую жизнь» [Лосский, 155], ни глубинное родство всего в мире, ни свою причастность ему. Ни, главное, незримое присутствие единого источника этой жизни, Бога во всем. Все это уходит в сферу эфемерного, теоретически допускаемого, даже весьма вероятного, но недоступного мне *здесь и теперь* (а не в неопределенном и недостоверном будущем).

А такое состояние — не ад, конечно, но некоторое его отдаленное веяние, если согласиться с тем, что ад — это «место, где Бог отсутствует». Или — что для узника ада то же самое — кажется отсутствующим. И вот такую тоскливую картину мира «переписывает» всякий истинный художник. (Я прошу разрешения не обсуждать сейчас ни того, что значит «истинный» и «неистинный» художник, ни того, как квалифицировать отрицательные по своему воздействию произведения и т. п. Об этом если уж говорить, то специально и в ином контексте. Сошлюсь только на М. М. Бахтина, утверждавшего, что художник изображает свой *желаемый мир* как бы уже существующим, и постоянно говорившего об «эстетическом миловании», которое оправдывает и возвышает наличное бытие [Бахтин, 103, 112, 127 и др.], а также на Ф. Искандера, сказавшего, что художественное произведение — это *воля к добру, выраженная пластически*².)

Художник может не быть или не считать себя человеком верующим, во всяком случае, в конфессиональном смысле слова; он вовсе не обязан изображать нечто высшее: священные сюжеты, совершенных людей, особо значимые события. (Тысячекратно цитированы слова «Когда б вы знали, из какого сора...» или «Поэзия валяется под ногами».) Его главная миссия в другом. Он, часто сам того не зная, залечивает «разрыв по горизонтали», о котором я пытался говорить выше: разрыв человека и мира, «я» и «не-я», души человеческой и материи мира, сущности вещи и ее явления. Он, по мере своих сил, возвращает прозрачность кожным одеждам греха и отчуждения.

Михаил Бахтин очень точно сказал, что в мире художника нет *безгласных вещей*, а только *выразительное и говорящее бытие*. Бесчисленны свидетельства того, что художник (поэт, музыкант, артист...) относится ко всему в мире, как к живому, т. е. обладающему некоторой потаенной, самоценной внутренней жизнью, которая «выговаривается», являет себя своим неповторимым чувственным обликом.

Потому облик повседневного мира, чаще произвольно, а иногда произвольно и сознательно преобразуется в восприятии художника, и эту тайную жизнь всего сущего он делает почти что явной в своих произведениях. *Прозрачность формы* — вот непременное свойство художественного образа. Как бы привычен,

2. Из видеозаписи устного выступления Ф. Искандера. — А. М.-П.

«безвиден» или утилитарен ни казался сам предмет, в его художественном изображении непременно засветится некая самоценная внутренняя жизнь, в чем-то родственная твоей собственной. Форма вещи становится для художника, по выражению М. Врубеля, *носителем души*.

Потому плоский, неподвижный и немой холст великого мастера часто являет картину мира, более наполненного жизнью, более сродного нашей душе, более истинного, чем «реальный» мир повседневности, укрытый отчуждающим и для большинства из нас непрозрачным кожаным покрывалом.

Я знаю, что соприкоснуться с надземным миром — не то же, что войти в Царство; почувствовать глубину и внутреннюю жизнь сотворенных вещей — еще не значит увидеть, встретить их Творца. Но это начало пути к такой встрече. И всякий истинный художник, часто не сознавая того, уже делает шаг по этому пути и помогает нам на него вступить.

Великий восточный поэт сказал: всякая вещь в мире денно и ночью являет Бога, только одни это видят, а другие — нет... «Всякая вещь», но прежде всего, конечно, человек. Его изображают икона и портрет, и между ними — существенное различие. Икона существует, образно говоря, в вертикальном измерении. Она показывает великого человека, который подвигом жизни восстановил свой изначальный лик (этот подвиг и сравнивать принято с расчисткой потемневшей иконы), который вернул свою первую «светоматериальную» ризу. Она показывает свидетеля Царства, человека в Боге. Это для нас и идеал, и ориентир, и залог самой возможности такого достижения.

Но и портрет, создаваемый большим художником, по-своему не менее важен. Он изображает не святого, а обычного человека, подобного каждому из нас, порой, кажется, ничем не примечательного, — но изображает так, что в его облике, неведомая для него самого, просвечивает неугасимая искра божественной индивидуальности.

Просвечивает сквозь все обыденное, противоречивое, греховное в человеке, через все то, чего не могло быть в младенческом Эдеме *невинности* — но что этот человек может победить, преобразить и войти, уже с иным опытом и сознанием, в *полноту* Царства Небесного. Такой портрет напоминает о белом камне Апокалипсиса, на котором написано пока почти неразличимое, истинное имя человека.

Тут мне придется сделать небольшое отступление, чтобы предупредить неизбежное и справедливое возражение. Ведь прозрачная форма может не искру Бога проявить в человеке, а в первую очередь обнажить его греховность, прикрытую «кожаной одеждой». В истории искусства обсуждаются случаи, когда, помимо намерений художника, его портреты производили именно такой эффект. Что сказать на это? Даже гениальный художник может не обладать даром прозорливцев и святых проникать взглядом сквозь любую толщу греха и видеть в каждом, прежде всего, «Бога после Бога», а уже потом — то, как он исказил в себе первоначальный образ. А мне сейчас важно подчеркнуть, что в искусстве восстанавливается нарушенное верное соотношение внутреннего и внешнего, сущности и явления, когда форма являет, а не прячет и не искажает суть вещей (прим. 4).

Вернусь к прерванному изложению. Не только в человеке, а, согласно цитированному Дж. Руми, во всем мире, в каждой вещи художник угадывает божественное присутствие. Известно замечательное письмо И. Левитана, где он признается, с какой остротой он стал чувствовать перед лицом природы «нечто божественное», разлитое вокруг, и как страдает от своей неспособности передать это в картинах. Последние слова я объясню не только, даже не столько скромностью художника, сколько тем, что подобный опыт, и в самом деле, может бесконечно превышать возможности выражения земными средствами. Но мы-то видим, что Левитан все же сумел передать тайную высокую жизнь простейших явлений русской природы и в какой-то мере научил нас всех подобной чуткости, и не только перед его картинами, но и в самой жизни.

Многочисленные примеры трепетного, часто — молитвенного отношения людей искусства всего мира к природе и ее сокровенной жизни слишком известны, и нет смысла сейчас умножать их число. Лучше обратим внимание еще на одну, очень важную сторону дела.

Для художника кожаные одежды мира обретают некоторую прозрачность, форма вещей становится уже не скрывающей душу скорлупой, а прозрачной носительницей души, и в глубине ее угадывается, становится ощутимым присутствие Творца. А для того, чтобы столь же прозрачными стали образы, воплощаемые им в произведениях, создается *особая материя* искусства. В отличие от кожаной одежды мира, живущей, казалось бы, по своим,

объективным и безразличным к человеку законам, эта «другая материя» слушается человека, осуществляет его замыслы, словно он снова получил право нарекать тварям имена. Воплощая способность художника видеть душу вещей, облакает ее прозрачными одеждами и раскрывает подобное видение в нас, воспринимающих произведение (прим. 5).

Речь не только о материи изобразительных искусств — такова и ткань художественного слова, которое передает то, чего не передаст обычная речь, такова звуковая «материя» музыки, пластика выразительных движений... Все это — преобразование натуральных свойств материи, словно некая опережающая проба «новой земли», воссоздания прозрачной ризы человека и всего мира; проект высвобождения всего сущего, «ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» и «сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих»^{*1} (прим. 6).

^{*1} Рим 8:19; 21

...В глубине сотворенного пребывает Творец. Всякая вещь в мире «денно и ночью являет Бога». И когда мы под кожаным покровом мира этого не различаем, мы живем в мире, где Бога как бы нет. Искусство старается вернуть нам «сквозное видение», помогает начать видеть, что, как говорил апостол, Бог во всем, хотя еще не все во всем. Учит видеть проблески вечного Царства уже сейчас, в преходящем и противоречивом земном бытии. И это готовит, приближает нас — каким бы неизмеримо далеким это ни казалось сегодня — к порогу Царства небесного, к тому состоянию мира, когда Бог будет все во всем.

И тогда, наверное, растворятся и потонут в свете, выполнив свое назначение, все наши искусства и другие виды творчества, и уступят место чему-то, чего «не видел глаз, не слышало ухо, что не приходило еще на сердце человека».

Примечания

1. Владыка Василий (Родзянко) полагал, что так называемый «большой взрыв» (если принимать эту гипотезу происхождения Вселенной) является космогоническим аналогом не сотворения мира, как многим кажется, а именно грехопадения и изгнания; т. е. — добавлю — означал «выпадение» из Эдема в доступный нашему пониманию мир времени, пространства и причинной детерминации. Потому современный ученый готов пояснять, что, как и почему происходило через мгновение *после* этого незапамятного взрыва — и уклоняется, а зачастую даже как бы не воспринимает сути

вопроса о том, что же было за мгновение до него. Или, как наивно сформулировала слушательница одной такой лекции, «откуда взялось то, что взорвалось?»

2. Очевидно, из этого произросли в дальнейшем фантазии ученых чудаков XVIII в. о счастливых и добрых дикарях, а также сентиментально-идеализированные представления взрослых о детстве. Что касается искусства, то ностальгические мечты о гармоничной жизни в Эдеме, в той или иной форме, вновь и вновь возникают в творчестве серьезных художников. Я привел бы в пример эпизоды жизни семьи на морском берегу из знаменитого анимационного фильма Ю. Б. Норштейна «Сказка сказок».

3. Замечу, что в некоторых современных переводах Библии эта ассоциация не прослеживается³.

4. Уже упомянутый К. Кларк говорит об импрессионизме, что это была живопись «сиюминутного счастья», и что нет в искусстве более убедительных образов *земного рая*, «чем белые паруса в речных устьях Моне или розы в саду Ренуара» [Кларк, 210]. Это замечание заслуживает внимания в контексте наших размышлений! Как достигается такое впечатление? Импрессионисты отнюдь не смотрят в прошлое, смутно припоминая потерянный Эдем. Они, не мудрствуя, передают только то, что видят в природе в данное мгновение жизни, — но дело в особом видении, которое они сумели в себе открыть, осознать и усовершенствовать. Они преодолевают то, что обычно стоит между человеком и воспринимаемым миром: пресловутую константность восприятия, кажущуюся «знакомость» предмета, зависимость взгляда от прежнего опыта, от выученного стиля, от концепции, предваряющей восприятие природы и т. д. Они видят то, что *действительно видит* глаз, — и на таком, можно сказать, психофизиологическом уровне в какой-то мере снимают преграду, стоящую между нами и природой в том горизонтальном измерении, о котором говорилось выше. И эта неожиданная встреча, правда этой встречи, не решая, конечно, всех высших задач искусства, уже дает «сиюминутное счастье» открытости и слияния, которое позволяет-таки вспомнить о земном Рае.

5. В письме В. И. Вернадскому о. Павел Флоренский указывал на особые свойства, которые приобретает материя, проработанная духом, обращая внимание на «аномальную» долговечность и прочность художественных

3. См., напр. : Библия / Под ред. М. П. Кулакова и М. М. Кулакова. М. : Изд-во ББИ, 2015.

произведений. Отец Павел высказывает предположение о существовании «в» или «на» биосфере — пневмосферы — части вещества, вовлеченного в круговорот жизни духа [Флоренский, 206].

6. Митрополит Сурожский Антоний говорит, что если мы внимательно и всерьез принимаем то, что открыто нам в Преображении, то «мы должны изменить самым глубоким образом наше отношение ко всему *видимому*, ко всему осязаемому, не только к человечеству, не только к человеку, но к самому телу его — и не только к человеческому телу, но ко всему тому, что телесно вокруг нас, осязаемо, видимо. Все призвано стать местом вселения благодати Господней; все призвано когда-то, в конце времен, быть вобранным в эту славу и воссиять этой славой. И нам, людям, дано... не только знать это, но быть сотрудниками Божиими в освящении той твари, которую Господь сотворил...» [Антоний Сурожский. *Во имя*, 41].

И в другом месте: «Бог создал все, каждую вещь, актом любви, и создал ее такой, что она продолжает иметь с Ним связь; она не просто “предмет”, который Бог сотворил и пустил в Историю, этот предмет имеет связь с Богом... все чудеса евангельские свидетельствуют о том, что материальный мир может слышать Его голос и отзываться. ...Он обращается со словом и к тому, что мы очень часто рассматриваем лишь как инертную природу. Например, те несколько случаев, когда Христос повелевает ветру и морю... Все, что создал Бог, сохраняет способность слышать, и понимать, и внимать Ему» [Антоний Сурожский. *Труды*, 620–621].

Литература

1. Антоний Сурожский. *Во имя* = Антоний (Блум), митр. Во имя Отца и Сына и Святого Духа : Проповеди. Клин : Фонд «Христианская жизнь», 1999. 415 с.
2. Антоний Сурожский. *Труды* = Антоний (Блум), митр. Труды. Т. 1. М. : Практика, 2002. 1080 с.
3. Бахтин = Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Он же. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. С. 7–180.
4. Кларк = Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб. : Азбука-классика, 2004. 304 с.
5. Лосский = Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты : Основы эстетики. М. : Прогресс-традиция, 1998. 416 с.
6. Флоренский = Флоренский П. А. Оправдание космоса. СПб. : ВГК, 1994. 226 с.

A. A. Melik-Pashayev

Artist between the Paradise on Earth and the Kingdom of Heaven

The article raises the question of why the subjects related to the pristine paradise and to the coming Kingdom of Heaven are usually not convincingly addressed in the world art, especially in the visual one. The author finds the cause in the absence of the artist's inner experience to be rendered in her/his art images. The artist deals with a different task. Whatever is portrayed, the artist overcomes, more or less, the density of the "leather clothes" of sin and creates a "transparent" form, which does not hide but shows the essence, the soul of things. Therefore, a true work of art makes the Creator's presence tangible in all His creation.

KEYWORDS: image of paradise in art, artist's inner experience, corner of paradise, paradise on earth, "leather clothes", thin physicality, "form transparency", icon and portrait.