

Валерий Лепяхин
(Сегед, Венгрия)

ИКОНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА¹

Алексей Феофилактович Писемский и его рассказчики довольно часто и практически во всех самых популярных произведениях писателя обращали внимание на иконы. Один из героев романа «Масоны» Егор Егорыч Марфин приезжает в дом адмиральши Рыжовой. Хозяйка с одной из дочерей собиралась уезжать в Москву и по этому поводу в дом пригласили священника, который служил напутственный молебен, как его называет писатель. Эта сцена умилила его до глубины души. «Молебен собственно, — говорит Писемский, — служили иконе Казанской Божией Матери, считавшейся в роду Рыжовых чудотворною и стоявшей в настоящем случае с почетом в углу залы на столике, покрытом белую скатертью» [1, т. 8, с. 65]². После чтения Евангелия священник запел: «Заступница усердная, Мати Господа вышнего...» Две другие дочери адмиральши усердно молились; Сусанна даже преклонив колени. Егор Егорыч смотрел не на чудотворную икону, а на Сусанну. «...Часто повторя-



¹ Продолжение. Начало см.: Слово. ру: балтийский акцент. 2010. № 1–2. Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Русская словесность и икона: проблемы интермедальности», № 10-04-00016а.

² Из дальнейшего повествования можно понять, что в семье адмиральши Рыжовой была еще одна икона Казанской Богородицы, которую брали с собой в путь. Описывая пребывание адмиральши с дочерью в Москве, Писемский замечает: «Старуха же адмиральша подняла свои глаза на висевший в углу дорожный образок Казанской Божией Матери, как бы возлагая все свои надежды на Владычицу» [1, т. 8, с. 68].



мые священником слова: Мати Господа моего, Мати Господа вышняго, совершенно против воли его вызвали в нем воспоминание об одной из множества виденных им за границей мадонн, на которую показалась ему чрезвычайно похожею Сусанна, — до того лицо ее было чисто и духовно», — заключает писатель [1, т. 8, с. 65]. В этом эпизоде в некотором смысле противопоставлены икона и живописное полотно, византийское каноническое изображение Богородицы и живописная Мадонна. Набожное отношение к чудотворной Казанской иконе Сусанны Николаевны и возгласы священника, прославляющие Богородицу, не мешают Марфину видеть в Сусанне итальянскую Мадонну, его больше привлекает земная красота, через совершенное изображение которой итальянские художники стремились выразить красоту духовную.

В романе «Люди сороковых годов» Писемский прибегает к сказанию о чудотворной иконе в следующем эпизоде. Главный герой романа Павел Вихров, которому писатель, по его собственному признанию, придал автобиографические черты, по долгу службы должен посетить острог, чтобы разобраться с жалобой зрителя на то, что арестанты противозаконно держат и разводят в казарме голубей. Вихров допрашивает «бунтовщиков» и обращает внимание на одного из них — совершенно седого молодого человека. Между ними происходит следующий диалог:

— Ты за что посажен? — обратился он [Вихров] к нему, наконец, с вопросом.

— За покражу церковных вещей-с, — отвечал тот...

— Отчего ты такой седой — который тебе год? — спросил Вихров арестанта.

— Двадцать пять всего-с. Я в одну ночь поседел.

— Как так?

— Так-с! Испугался очень, укравши эти самые вещи.

— Но как же ты украл их?

У парня при этом как-то лицо все подернуло и задрожали губы.

— Я-с, — начал он каким-то отрывистым голосом, — за всюнощную пришел-с и спрятался там вверху на этих палатках-то, что ли, как они там называются?

— На хорах.

— Да-с!.. Священники-то как ушли, меня в церкви-то они и заперли-с, а у Спасителя перед иконой лампадка горела; я пошел — сначала три камешка отковырнул у Богородицы, потом сосуды-то взял-с, крест, потом и ризу с Николая Угодника, золотая была, взял все это на палатцы-то и унес, — гляжу-с, все местные-то иконы и выходят из мест-то



своих и по церкви-то идут ко мне. Я стал кричать, никто меня не слышит, а они ходят тут-с! «Поддай, говорят, поддай нам наше добро!» Я хочу им поддать, а у меня руки-то не действуют. Потом словно гроб какой показался мне.

– Какой гроб?

– Не знаю-с. Меня поутру, как священники-то пришли служить, замертво почесть подняли, со всеми этими поличными моими вещами, и прямо же тогда в острог, в лазарет, и привезли [1, т. 5, с. 97].

Этот рассказ арестанта, по сути, является готовым сказанием о чудотворных иконах. В нем налицо четыре широко распространенных мотива: а) оживание иконы, а в данном случае нескольких икон; б) мотив говорящего образа или иконы, издающей голос; в) мотив схождения иконы со своего места; г) наказание за святотатство и кощунство по отношению к иконе.

В этом рассказе арестанта названные мотивы усложнены личным отношением персонажа к происшедшему и дополнительными деталями. Как можно понять из его слов, иконы сошли со своих мест и ходят по храму. Это очень интересная деталь. В европейской литературе изображения обычно сходят с полотна, в православных же сказаниях (византийских, древнерусских и, как следствие этого, в русской литературе XIX–XX веков) иконы «действуют» в своей целостности. Святому нет нужды сходить с иконы, он совершает чудеса, не отделяясь от иконы, от своего изображения.

Мотив «говорящей иконы» является одним из древнейших. Вероятно, самым первым в этом смысле является образ Эфесской иконы Богородицы. Обычно икона издает голос, чтобы открыть тайну, пообещать исцеление, послать человека куда-нибудь. В сказании Писемского иконы требуют у вора отдать награбленное. Причем этот мотив сочетается с другим: не одна, а несколько икон выходят из своих киотов. Подобный мотив встречается в одном из первых древнерусских сказаний — «О чудесах от Владимирской иконы Богоматери», когда описывается многократное схождение иконы со своего места в Вышгороде, что и послужило причиной ее перенесения во Владимир. В сказании, переданном Писемским, *все* ограбленные иконы сходят со своих мест и двигаются в сторону святотатца. Можно представить себе ужас вора. Это сцена, достойная гоголевского «Вия».

В других сказаниях о чудотворных иконах вор, который забрался в церковь с целью святотатства, обычно застывает на месте, теряет возможность двигаться. В этом же случае вор все видит, чувствует и понимает; он даже кричит и хочет вернуть украденное, но поздно — он



падает замертво, и его находят утром¹. Существуют также народные легенды, былички, в которых описываются подобные случаи.

Итак, Писемский неоднократно с разными целями использует сказания о чудотворных иконах. Мы привели только два эпизода из разных романов, но иконные мотивы довольно заметно звучат у писателя в таких произведениях, как: «Тысяча душ», «Взбаламученное море», «В водовороте», в повести «Тюфяк» и в рассказе «Плотничья артель».

Очень много об иконах писал Мельников-Печерский, как в своих художественных произведениях, так и в исследованиях. Некоторые источники сообщают (а отдельные современные авторы, некритически читая текст, пересказывают, к тому же и приукрашивая), как в бытность свою чиновником по делам раскола Мельников-Печерский отбирал у старообрядцев и уничтожал иконы (якобы, даже рублевские!). Но по его романам, по «Очеркам поповщины», по «Письмам о расколе» мы видим, что писатель не просто любил и ценил древние иконы, но и признавал огромную роль старообрядцев в деле спасения многих памятников древнерусской иконописи от забвения и истребления.

В «Письмах о расколе» писатель обратил внимание на то, что во многих списках различных толков в старообрядчестве встречается секта иконоборцев, или иконоборщина. Мельникову-Печерскому как русскому человеку было странно слышать о какой-то *особой* секте иконоборцев в России — стране икон и иконопочитания, и он провел краткое расследование. Попробуем сформулировать его выводы. 1. Все старообрядческие толки не принимают новописанные и живописные иконы. Новописанные — потому что на иконах Спасителя и святых пишется не двуперстие, а именное перстосложение, отвергаемое старообрядцами; живописные — потому что они выполнены в чуждой иконе технике масляной живописи, появившейся на Руси под западным влиянием. Но многие толки и признают, и по-

¹ Для сравнения коротко перескажем два известных сказания с похожими мотивами. Некий святотатец решил обокрасть Купятицкую церковь, в которой хранилась знаменитая Купятицкая икона Богородицы. Зная, что пономарь ночью пойдет в храм, он спрятался у входа и стал его поджидать. Когда тот пришел и начал отпирать церковные двери, вор замахнулся на него топором, но руки его застыли в этом положении, и он не мог сдвинуться с места. Пономарь ничего не заметил, а вор, стоя с поднятым топором, начал со слезами молиться Богородице, обещая навсегда оставить воровство. Перед преступником предстала Богородица и вернула ему способность двигаться. Через три года святотатец был уличен в краже церковных вещей в селе Молодове и осужден. По пути к месту казни он рассказал о чуде в Купятицкой церкви от иконы Богородицы (см.: [2, с. 561–562]).

читают древние «дониконовские» иконы. 2. Как сообщает писатель, иногда старообрядцы «совершали иконоборные ругательства над новыми живописными иконами» [3, т. 8, с. 31]. На этом основании, замечает писатель, их невозможно назвать иконоборцами¹. 3. Существуют секты, члены которых не только признают иконы, но еще и пишут иконы своих «святых»: хлысты — икону их «верховного гостя саваофа» Даниила Филипповича; скопцы — их Христа Кондратия Селиванова и проч.» [Там же, с. 32]. Эти секты, считает писатель, также нельзя назвать иконоборческими, не объясняя, почему². 4. Следует иметь в виду и таких *псевдоиконоборцев*: «Случился ночью в деревне пожар, — рассказывает писатель как очевидец, — сгорело несколько раскольничьих домов; из дома, в котором загорелось, не успели и икон вынести, хотя, как известно, русский крестьянин, православный он или раскольник, все равно, в случае пожара, прежде всего спасает от огня "божье милосердие", то есть иконы. Утром, на восходе солнца, когда дома еще догорали, погорелый старик и с ним две старухи *молились на восток*, потому что их иконы сгорели, а другим, по их словам, они поклоняться не привыкли» [Там же, с. 34]. 5. Из свт. Димитрия Ростовского («Розыск о раскольнической брынской вере») писатель приводит такую формулировку иконоборщины: «Иже вся святыя иконы и старыя и новыя отметають». Но, как справедливо замечает писатель, нет такого течения в старообрядчестве, которое отрицало бы *только* иконы. Есть толки, секты, категорически отвергающие и старые, и новые иконы, но это в их учении далеко не главное, а скорее следствие. Они иконоборцы, но в их учении отрицание икон — второстепенный признак, и на основе его дать название всей секте было бы неверно. И писатель, вопреки всем авторитетам и документам XVII—XIX веков, утверждает: «*Особой секты иконоборцев в русском народе нет и никогда не бывало*» [Там же, с. 31]. Ныне с этим мнением, думается, вряд ли кто будет спорить, но для XIX века это было довольно смелое заявление.

Заслуженную и немеркнущую славу принесла писателю эпопея «В лесах» (1871—1874) и «На горах» (1875—1881). В этих романах много упо-

¹ Вероятно, Мельникову-Печерскому не было известно, что то же самое делал поношаемый старообрядцами патриарх Никон, иначе писатель использовал бы в своей книге этот факт.

² Нам кажется, что ответ прост, хотя писатель и не нашел нужным прямо об этом сказать: это скорее идолопоклонничество, чем иконоборство, хотя, строго говоря, идолопоклонничество с православной точки зрения — это форма иконоборства.



минаний об иконах, несколько «иконных» эпизодов. Мельников-Печерский ненавязчиво показывает свои богатые знания историка, литератора и этнографа.

В древнерусской литературе известно множество сказаний о чудотворных иконах. Они также стали возникать у старообрядцев, и в них история старообрядчества как бы освящалась помощью и заступлением новоявленного чудотворного образа. Одно такое сказание Мельников-Печерский поведал в романе «В лесах». Легенда следует канону сказаний о чудотворных иконах. Во время «соловецкого сидения» в своей келии в «тонком сне» старец Арсений слышит голос от иконы, который повелевает ему основать обитель, затем икона исчезает; Арсений бежит из-под стражи, и икона вновь является ему в лесу, она ведет его по непроходимым местам, указывает место для скита, обещает процветание «древлего благочестия», пока она будет пребывать в нем. Таким образом, скит, основанный Арсением, становится как бы продолжением Соловецкого монастыря, а Керженские леса — «землей обетованной» древлего благочестия. Эта легенда пересказана у писателя в двух вариантах — кратком и полном, украшенном подробностями [3, т. 2, с. 374; т. 3, с. 169—170].

В романе «На горах» у Мельникова-Печерского много говорят об иконах и показывают свои знания относительно всего, касающегося иконописания, два героя: один — продавец, владелец иконной лавки Герасим Силыч Чубалов, другой — покупатель, любитель старинных икон, купец Марко Данилыч Смолокуров [Там же, т. 6, с. 19—24, 42—47]. Последний приходит в иконную лавку к Чубалову «выменять Божьего милосердия». *Милосердие Божие* — так в старину называли иконы. Именованное это народное, не церковное, но очень глубокое по смыслу. По великому милосердию Бог Отец ради спасения и искупления человека посылает на землю едиnorodного Сына Своего. Икона является важнейшим свидетельством истинного, а не призрачного Боговоплощения. Сын Божий воплотился и вочеловечился, соединив Собою земное и небесное (Еф. 1:10). На иконе созерцается человеческий образ Спасителя, но по причине нераздельности божественной и человеческой природы во Христе на человека нисходит благодатное воздействие Его Божественной природы, а по причине нераздельности Лиц Пресвятой Троицы — благодать Отца и Духа. Так икона становится одним из главных свидетельств милосердия Божия к человеку.

Ни Чубалов, ни Смолокуров у Мельникова-Печерского ни разу не обмолвились и не сказали «купить» иконы, но постоянно говорят «вы-

менять». Икона — святыня, и *продавать, покупать* ее — грех¹. Грех *торговать* святыней, поэтому в старину и избегали говорить о продаже-купле икон. Иконы меняли, обменивали, выменивали. Писатель по этому поводу сообщает в примечании: «Никогда не говорится *купить* икону, крест или другое священное изображение, а *выменять*. В иных местах набожные люди и о церковных свечах, деревянном масле и т.п. ни за что не скажут: купил, но "выменял"» [3, т. 6, с. 21]. Если речь шла о покупке иконы за деньги, то все равно икона не продавалась за деньги, а *менялась на деньги*. Марко Данилыч пришел в лавку с полным кошельком, но пришел *менять*, а не *покупать* святыню.

Как и во многих других иконных лавках старообрядцев, у Чубалова было два помещения: в одном, открытом для всех продавались дешевые, расхожие иконы современной работы, в другом же хранились старые дорогие образа «дониконовского» письма. Доступ туда был открыт не всем, а только своим. На этот раз почетному покупателю требовались иконы простые, «неважные», что для Смолокурова было равнозначно хлудским иконам, которые, начиная с XVII века, не раз упоминались в разных документах в отрицательном контексте.

Из разговора выясняется, что во владениях Марко Данилыча случился пожар и все постройки погорели. Отстроившись заново, Смолокуров собирается во всех восемнадцати новых помещениях поставить «милосердие Божие». Для каждой комнаты Смолокуров заказывает иконы Спасителя. Он называет три иконографических типа: «седницы», «убруссы» и «Эммануилы». Так называемая «седница» (от глагола «сидеть») изображает Спасителя восседающим на престоле. Такая икона — *Спас на престоле* — помещается обычно в середине деисусного ряда иконостаса. Под «убрусом» Марко Данилыч имеет в виду икону *Спас Нерукотворный*, исключительно популярную на Руси. Наконец, *Спас Эммануил* — погрудное, как правило, изображение Иисуса Христа в отроческом возрасте со свитком в левой руке.

Из икон Богоматери погоревший Смолокуров заказывает образ *Неопалимой Купины* — защитницы и избавительницы от пожара. Сюжет иконы основан на видении пророком Моисеем объятого пламенем тернового куста, из которого с ним говорил Бог. По окончании видения куст-купина остался таким же зеленым, как и был прежде (Исх.

¹ Также по отношению к иконам не употребляли глагол «вешать», поскольку он ассоциировался с виселицей и смертной казнью. И иконы действительно не вешали. В храме или дома их ставили на особых полочках, которые называли «полица» или «иконник».



3:1—6). Со времен свт. Григория Нисского, написавшего толкование на этот библейский рассказ, Неопалимая Купина стала символом Божией Матери.

На третьем месте после икон Спасителя и Богородицы у Смолокурова стоят образы свт. Николая Чудотворца — летние и зимние. Великий святитель в церковном календаре имеет два праздника — 9/22 мая и 6/19 декабря: Никола вешний и Никола зимний, как называют эти дни в народе. Но иконописцы ради удобства переосмыслили эти названия праздников и стали называть образ свт. Николая в митре (знак святительского достоинства) — зимним, а без митры — летним. Смолокуров выменивает также несколько «главных» образов свт. Николая, то есть оглавных изображений, которые были особенно популярны в среде старообрядцев.

Итак, для каждой избы Смолокуров заказал своеобразный Деисус со Спасителем в центре, с Богородицей справа от Него и свт. Николаем вместо св. Иоанна Предтечи слева. Затем он просит восемнадцать икон св. мученика Вонифатия, которому молятся об избавлении от пьянства или сами страдающие сим недугом, или их близкие. Объяснение у заказчика простое: все рабочие любят подвыпить, именно по пьянке они и спалили у него избы. В некоторых болезнях или нуждах обращаются не к одному святому, а к двум, трем и более. Поэтому Марку Данилычу предлагают выменять иконы преп. Моисея Мурина, который также помогает в исцелении от пьянственной страсти. На это Смолокуров соглашается, лишь убедившись, что имя преподобного значится в «Сказании», *киим святым, каковыя благодати от Бога даны*. Такие «Сказания» в середине XIX века были напечатаны в большом числе экземпляров и разосланы по храмам. Наконец, Марко Данилыч заказывает образ св. муч. Феодора Тирона, которому молятся об отыскании и возвращении украденного, поскольку рабочие, как подозревает покупатель, воруют у него пеньку и сбывают на стороне.

Разговором с Чубаловым Мельников-Печерский очень метко и ярко высветил отношение Марка Данилыча к святым образам, его своеобразное, можно сказать, *утилитарное* иконопочитание. Он выбирает и хочет поставить в каждой комнате иконы тех святых, которые *помогают* в тех или иных случаях. Нет ли у тебя такой иконы, спрашивает он у Чубалова, «чтобы от воровства помогала?» Но помогают не иконы — помогает Господь по предстательству святых, к которым человек обращается с молитвой. В отношении Смолокурова к иконам есть также элементы *идолопоклонства*: они как бы сами по себе, без молитвы, должны охранять его владения. «Авось меньше станут пеньку воровать», — высказывает он не совсем твердую надежду владельцу иконной лавки. Характерно, что Смолокуров пропускает мимо ушей точ-



ное замечание Чубалова: святые помогают по вере и молитве просящего. Насколько было распространено такое смолокуровское отношение к иконам? — Мы склонны верить Достоевскому, который, как увидим ниже, решительно отвергал массовый характер этого явления.

Тема «Лесков и иконопись» заслуживает, конечно, целой книги и, может быть, не одной. Всерьез писатель увлекся иконографией, по его собственным словам, лишь в начале 1860-х годов. В то время Лесков изучает иконографию; он знакомится с толковыми и лицевыми иконописными подлинниками [4, с. 191]. Следы внимательного чтения толковых подлинников и упоминания о них можно найти в самых разных как художественных, так и публицистических произведениях писателя. Назовем для примера только описание икон Ангела и Богородицы в повести «Запечатленный ангел» или иконы *Воскресения Христа* (*Сошествие во ад*) в статье-исследовании «Благоразумный разбойник». Писатель, конечно, не буквально повторяет иконописный подлинник, а «развивает» его, вносит элементы психологизма, динамики, переводит в план настоящего времени, иногда предельно актуализирует.

В период увлечения иконописью писатель посещает музеи христианских древностей в Киеве и Петербурге, знакомится с частными собраниями икон. В одной из статей 1873 года Лесков упоминает известные ему собрания икон при Петербургской академии художеств и во дворце великой княгини Марии Николаевны; в Москве — при Румянцевском музее и при Строгановском училище рисования. Из частных собраний писатель отмечает коллекции графа С.Г. Строганова, князя Шаховского, Ф.Л. Соллогуба, М.Е. Лобанова, И.С. Лабутина, И.В. Стрелкова. По его словам, из всех наиболее известных частных собраний ему не случилось увидеть лишь одно, принадлежавшее графу С.Г. Строганову. Вместе с тем писатель выражает сожаление, что «все названные музеи и собрания почти никем не посещаются» [5, с. 181].

Может быть, именно в это время Лесков начинает собирать иконы и произведения живописи. В 1883 году он уже говорит о своем «собственном маленьком собрании», в нем, кстати, была редкая икона благоразумного разбойника, которой писатель посвятил свою «иконописную фантазию» [4, с. 187–196].

Почти все мемуаристы хоть несколько слов говорят о кабинете Лескова, на стенах которого было размещены произведения живописи и «старинные образа» [6, т. 2, с. 203–207]. Сын писателя пишет даже об «обилии» икон Спасителя и Богородицы. Особенно выделялся в со-



брании Лескова огромный, «совершенно необыкновенный», по выражению одного посетителя, образ Богоматери работы Боровиковского. Эту икону писатель обнаружил и купил у священника села Кагарлык под Киевом. Совершенно почерневшая, она использовалась в качестве крышки самодельного стола. Было известно, что кагарлыкскую церковь расписывал знаменитый Владимир Боровиковский, а его подпись на иконе Лесков расчистил сам. Долгое время «кагарлыкская Богородица» оставалась гордостью писателя.

Особенно заметно в художественных произведениях и статьях Лескова прекрасное знание им особенностей отношения к иконам старообрядцев, в среде которых у писателя было много добрых знакомых, а также народного, если можно так сказать, «бытового» иконопочитания. В статье «Благоразумный разбойник» Лесков рассказывает полуанекдотический случай о почитании разбойниками иконы, которую они называли «разбойный бог Страх». Писатель проделал настоящую исследовательскую работу, чтобы доказать, что речь идет об известной иконе благоразумного разбойника, распятого одесную Спасителя и первым вошедшего в рай [4, с. 187–196].

И в особой статье, и в художественных произведениях Лесков обращался также к теме «адописной» иконы, которую живо обсуждали в начале 1870-х годов. Один священник, освящая икону, случайно обнаружил на ней под загнутым краем фолежного оклада изображение чертика и надпись: «Поклонись мне семь лет — будешь мой навеки» (вспомним здесь гоголевский портрет). Когда об этом заговорили вслух в печати и поступили другие подобные известия, оказалось, что таких «икон» немало. Писатель откликнулся статьей, в которой сообщал, что видел сам или слышал от очевидцев о таких кощунственных поделках в Пензенской, Орловской, Полтавской, Харьковской и Московской губерниях. Иногда чертик изображался на доске под слоем левкаса или на обратной тыльной стороне оклада. Лесков пишет, что встречал «адописные» иконы только среди новых икон фряжского письма, которым старообрядцы не только никогда не поклоняются, но и не покупают. Писатель сделал осторожное предположение о том, что таким способом они, возможно, пытаются *оторвать народ от почитания новых икон*. С «адописными» иконами сталкивается в Москве один из героев «Запечатленного ангела» — Марк [7, т. 5, с. 252–254].

В биографии Лескова есть удивительный случай, когда его знания иконописи помогли уголовному следствию. В 1885 году на льду Невы было найдено тело двухлетней девочки. На груди ее обнаружили об-



разок. Лесков откликнулся на это событие острой газетной заметкой «Об образке загубленного ребенка». В ней писатель отмечал: «Зная народные обычаи, всего легче предположить, что святой, изображенный на образке, тезоименит кому-нибудь из близких лиц ребенка» (отца или восприемника). Следовательно пригласил Лескова в качестве эксперта и попросил дать заключение об образке, найденном на жертве. Лесков согласился и дал «весьма полезные указания для обнаружения виновных» [6, т. 1, с. 132, 440].

Писатель хорошо знал труды об иконописании известных историков искусства И. П. Сахарова и Д. А. Ровинского. Среди собеседников на темы иконописания у писателя были знаменитые иконоведы, например Ф. И. Буслаев, В. А. Прохоров; «аматеры и знатоки античной изографии», из них можно назвать князя Павла Вяземского, Аполлона Григорьева; иконописцы, причем как «академисты» — Е. С. Сорокин, С. К. Зарянко, так и «народные умельцы», об одном из которых он написал статью-воспоминание «О художном муже Никите» [4, с. 205—215].

Особый интерес представляет лесковская статья 1873 года «О русской иконописи». Попробуем коротко изложить ее основные идеи.

1. В древности икону называли «книгой для неграмотных». Это значение икона сохранила и поныне: «...Тот, кто не может читать книги, с иконы, которой поклоняется, втверживает в свое сознание исторические события искупительной жертвы и деяния лиц, чтимых церковью за их христианские заслуги» [5, с. 180].

2. Некогда «изумительно прекрасное русское иконописное искусство» в настоящее время находится «в самом крайнем упадке», им занимаются «невежды, которые пишут неведомо что и неведомо как». Писатель говорит о «безобразном повреждении иконографического искусства», о низведении его к «безобразию», называет иконопись «одной из самых покинутых отраслей искусства» [Там же, с. 179, 180, 186]. И это при том, что в разных мастерских по всей стране в год изготавливаются многие сотни тысяч икон.

3. Такие иконы не могут приносить той пользы народу, которую они призваны приносить и которую приносили ранее. В нынешнем их виде «расхожие» иконы способны причинить духовный вред. Главное же здесь для писателя заключается в том, что «у церкви, очевидно, отнимается одно из самых удобных средств распространения в народе знакомства с Священной историей и деяниями святых» [Там же, с. 180].

4. Необходимо возродить иконописание, «поднять русскую иконописную школу на ту высоту, на которой она стояла до порчи ее фряжьей» [Там же, с. 182]. Какие меры можно предпринять для этого? —



Следует поставить на профессиональный уровень исследовательскую работу в иконных собраниях музеев; привлечь внимание общественности к государственным и частным собраниям икон, открыть широкий доступ к ним; пробудить интерес к занятиям иконографией прежде всего у художников, которые все еще не удостаивают икону своим профессионально-художественным вниманием; открыть иконописные отделения при Академии художеств в Москве и Петербурге; перевести и издать техническую часть иконописного подлинника иеромонаха Дионисия из Фурны, в которой описаны особенности приготовления темперных «яичных красок», придающих иконе «ей одной приличный тихий, мягкий, бесстрастный тон и нежность» [5, с. 186]¹; открыть выставку-продажу современной иконы (писатель называет и троих иконописцев, которые могли бы принять участие в выставке: Пешехонов, Силачев, Рачейсков); учредить премию за лучшую икону, выставленную на конкурсе (Лесков сразу же предлагает и председателя комитета по присуждению премии — графа С. Г. Строганова).

5. Наряду с мерами по развитию иконописания необходимо сделать все, чтобы постепенно вытеснить дешевые иконы низкого качества, «безвкусную фрязь», а также «иконы фантастические» (по композиции и сюжету). Как это сделать? — Необходимо возродить контроль за иконописцами, учрежденный при императоре Петре I; следует проверить и издать лицевые иконописные подлинники, причем издать дешево, чтобы они стали доступны самым бедным приходам; в каждом храме у священника должен быть такой подлинник; прежде чем совершить чин благословения и освящения иконы, священник обязан «сверить» принесенную икону с подлинником; следует наладить особый контроль за иконописанием в чтимых монастырях, местах массового паломничества, ибо там по причине огромного спроса «в продаже обращается иконопись невероятнейшего безобразия», и ее покупают набожные паломники только за то, что она продается «под колокольнями лавр».

Как видим, в статье Лескова дана целая программа возрождения иконографической, художественной и технической сторон русского иконописания, причем как высокого, неповторимо авторского искус-

¹ Вероятно, писателю не было известно, что *Ерминия* Дионисия Фурноаграфота была переведена и издана в Киеве в 1868 году епископом Чигиринским Порфирием (см.: [8, с. 185, 332].



ства, так и массового. Жаль, что услышана она была с большим опозданием. *Комитет попечительства о русской иконописи* был создан по высочайшему указу государя императора лишь в 1901 году (в нем состоял, кстати, и сам государь). Большая часть предложений Лескова вошла в программу Комитета (организация иконописных школ, выставок, музеев икон, открытие специальных иконных лавок, издание подлинников и т. д.), отдельные предложения были реализованы на практике. После революции Комитет, конечно по известным причинам, был упразднен, не успев в полной мере развернуть свою деятельность, а иконописные мастерские по всей России закрыты или даже уничтожены.

Заслуживает внимания и отношение писателя к бумажным иконам, о которых он упоминает в своей статье. В качестве одного из способов вытеснения плохих икон было предложено выпускать цветные литографии хороших икон. Против этого писатель находит два возражения. Во-первых, он ссылается на святоотеческие правила, возбраняющие «поклонение иконам печатным и писанным на стеклах». Во-вторых, с полной уверенностью утверждает, что «по желанию и вкусу русского человека икона непременно должна быть *писанная* рукою, а не *печатная*. Хромолитографические иконы народом не принимаются, и как бы они ни были хорошо исполнены, наши набожные люди, держащиеся старых преданий, откидывают печатные иконы и называют их "печатными пряниками и коврижками". То, — говорят... пряник печатный, а не икона, с верою писанная для моего поклонения» [5, с. 182].

Творчество Лескова связано с иконой еще одной своей стороной: язык и стиль писателя неоднократно пытались характеризовать через иконопись. Литературовед А. А. Измайлов после выхода в свет «Запечатленного ангела» писал: «...Письмо беллетриста из распространенного светского журнала ударило в стиль легенды из "Пролога" и "Четви Миней". Литературная живопись перелилась в чистую *литературную иконопись!*» [6, т. 1, с. 400]. Позже, через пятьдесят лет, А. Л. Волынский назвал писателя «тончайшим и, может быть, единственным *изографом* русской литературы» (Цит. по: [9]).

«Запечатленный ангел» занимает совершенно особое место в творчестве Лескова. До сих пор он остается, пожалуй, единственным писателем в мировой литературе, создавшим светское художественное произведение, «главным героем» которого является икона. Этой повести посвящена обширная литература. Здесь же мы хотели бы только отметить, что Лесков затрагивает в ней многие темы, лишь косвенно связанные с иконописью. Некоторые из них совсем не имеют отношения



к развитию сюжета; это как бы краткие популярно-художественные экскурсии в историю или технику иконописания, в его духовные основы. Причем, как отмечают комментаторы повести, «с чисто фактической стороны "Запечатленный ангел" довольно точно отражает достигнутый тогда наукой о русской иконописи уровень знаний» [7, т. 4, с. 543—544]. Как нам кажется, вместе с этим следует обязательно отметить, что в своих заботах о русском иконописании Лесков несколько опережал своих современников, а художественными произведениями пробудил интерес к иконе у многих тысяч и даже миллионов русских людей.

Отношение к иконе Л. Н. Толстого в русской художественной литературе стоит особняком. И в детстве, и в зрелые годы он молился перед иконами не только в храме, но и дома. В 1858 году, во время написания рассказа «Три смерти», Толстой делает такую запись в дневнике: «Я молился Богу в комнате перед греческой иконой Богородицы. Лампадка горела. Я вышел на балкон: ночь темная, звездная. Звезды, туманные звезды, яркие кучки звезд, блеск, мрак, абрисы мертвых деревьев. Вот Он. Ниц перед Ним и молчи» (Цит. по: [10, с. 103]). В этой записи интересен отмеченный писателем переход от «келейной» молитвы перед иконой к безмолвному восхищению перед Творцом и миром, Им сотворенным; правда, в этом преклонении перед Создателем у Толстого проскальзывает пантеистическая нотка.

В своих ранних произведениях Толстой может сочувственно упомянуть икону, рассказать о молитве перед иконами в красном углу. Например, в повести «Детство» писатель описывает ночную молитву юродивого Гриши, за которым дети подсматривали из чулана, и там упоминает о киоте. В нем стояло несколько образов, перед ними и взывал к Богу коленопреклоненный Гриша [11, т. 1, с. 43]. В «Воине и мире» после попытки отравления и болезни Наташа Ростова решает в конце Петровского поста поговорить. Она начинает ежедневно ходить на богослужения в церковь. Там они со спутницей «становились на привычное место перед иконой Божией Матери, вделанной в зад левого клироса, и новое для Наташи чувство смирения перед великим, непостижимым охватывало ее, когда она в этот непривычный час утра, глядя на черный лик Божией Матери, освещенный и свечами, горевшими перед ним, и светом утра, падавшим из окна, слушала звуки службы...» [Там же, т. 6, с. 77].

Когда князь Андрей Болконский уезжает в армию, княжна Марья хочет благословить его образком, но не решается, боясь отказа. Нако-

нец, осмелившись, она говорит: «"Что хочешь думай, но для меня это сделай. Сделай, пожалуйста! Его [образок] еще отец моего отца, наш дедушка, носил во всех войнах... André, я тебя благословлю образом, и ты обещаешь мне, что никогда его не будешь снимать... Против твоей воли он спасет и помилует тебя и обратит тебя к себе, потому что в нем одном и истина и успокоение", — сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа в обеих руках перед братом овальный старинный образок Спасителя с черным ликом, в серебряной ризе, на серебряной цепочке мелкой работы... Брат хотел взять образок, но она остановила его. Андрей понял, перекрестился и поцеловал образок» [11, т. 4, с. 136—137]. Княжна Марья, желая убедить брата принять образ, упоминает, что иконка — древняя, что она уже прошла войны и походы, уже показала свою силу, защитив от гибели их деда. И князь Андрей принимает благословение сестры: он надевает образок на шею¹.

Этот эпизод имеет в романе продолжение. Французские солдаты сорвали с груди тяжело раненого князя Андрея подарок сестры. Но ласковость и благосклонность, с которой Наполеон разговаривал с ранеными и пленными, заставила их отдать ему образок. Князь не заметил, кто вернул ему иконку, но тут же вспомнил сестру и пожалел, что у него нет той ясной и простой веры, которой живет она [Там же, с. 369—370]. Но не подумал князь о том, что, может быть, именно образок молитвами княжны Марьи спас его от смерти, уберег и от плена: как безнадежно раненый он был сдан на попечение местных жителей. Княжна же Марья не забывала о своем подарке, через два месяца после Аустерлицкого сражения и известия о гибели брата она не переставала надеяться на то, что он жив. Единственно, что смущало ее и внушало сомнения, — это неверие князя Андрея. И когда она вспоминала брата, «видела его в ту минуту, как он *нежно и насмешливо*

¹ У самого писателя был небольшой образок, который он долго хранил при себе. Эта иконка, также в золотом окладе, была подарена Ергольской отцу Л. Толстого, а после кончины отца (будущему писателю было в ту пору девять лет) перешла к сыну. Образок представляет собой стилизованную под икону уменьшенную копию с картины Рафаэля *Мадонна в кресле* (см.: [12, с. 107]). Это заключенное в овал (оригинал вписан в круг) поясное изображение Мадонны, которая обеими руками обнимает Младенца, чуть в глубине справа написан еще один младенец — будущий Иоанн Креститель. Как отмечается в комментарии к воспроизведенному в одной из книг образку, Толстой «не расставался с этой реликвией до своего разрыва с церковью» (см.: [13, с. 145]).



надевал образок на себя. "Верил ли он? Раскаялся ли он в своем неверии?"» [11, т. 5, с. 38. Курсив наш. — В.Л.]. Жизнь и спасение брата для княжны неразрывно связаны с верой в Бога, залогом которой стал образок Спасителя. Как это ни странно, но больше об этой иконке в романе нет ни слова. Была ли она на груди князя Андрея, когда тот получил смертельную рану при Бородине? — Об этом Толстой умолчал. Но и в таком случае эпизод с иконкой глубоко символичен. Первое ранение было как бы предупреждением князю Андрею и призывом к вере; молитвы сестры и образок-напоминание уберегли его от смерти. Но князь не внял этому призыву и через семь лет умер от другого ранения, полученного также в сражении: икона не спасает автоматически — без веры и молитвы того, кто ее носит. Из этого «иконного эпизода», на наш взгляд, естественно вытекает именно такая мысль, хотя, скорее всего, это произошло против воли писателя.

Образок князя Андрея был маленький, и носил он его под одеждой, как нательный крест. Но вот у Денисова икона свт. Николая висела на груди, что и бросилось в глаза Пете Ростову: «Денисов одевался в чекмень, носил бороду и на груди образ Николая Чудотворца...» [Там же, т. 7, с. 149]. В своих воспоминаниях поэт, гусар, партизан и мемуарист Денис Давыдов (прототип Денисова в «Воине и мире») так объясняет ношение иконы на груди поверх одежды. Когда Давыдов организовал первый партизанский отряд и начал совершать рейды по французским тылам, то крестьяне часто принимали партизан за французов. «К каждому селению, — пишет Давыдов, — один из нас принужден был подъезжать и говорить жителям, что мы русские, что мы пришли на помощь к ним и на защиту православной церкви. Часто ответом нам был выстрел или пущенный с размаха топор, от ударов коих судьба спасла нас... Сколько раз я спрашивал жителей *по заключении между нами мира*: "Отчего вы полагали нас французами?" Каждый раз отвечали они мне: "Да вишь, родимый (показывая на гусарский мой ментик), это, бают, на их одежу схожо". — "Да разве я не русским языком говорю?" — "Да ведь у них всякого сбора люди!" Тогда я на опыте узнал, что в народной войне должно не только говорить языком черни, но принаравливаться к ней и в обычаях, и в одежде. Я надел мужичий кафтан, стал отпускать бороду, вместо ордена св. Анны повесил образ св. Николая...» [14, с. 109—110]. Характерно, что Денис Давыдов начал носить на груди не икону Спасителя или Божией Матери, а святителя Николая, которого русский народ с незапамятных времен окружил особым почитанием. Итак, икона на грудь толстов-



ского Денисова перешла из воспоминаний легендарного командира партизан Давыдова: она защищает не от врагов, а от недоразумений со своими, она не только святыня, но и важный опознавательный знак, своего рода пароль, поэтому должна быть больших размеров и носиться поверх одежды.

А где молились Ростовы? — Естественно, каждый в своей комнате, поскольку иконы имелись во всех помещениях, в том числе и служебных. Но в доме Ростовых была особая комната, которая называлась «образной». Иконы в ней закрывали обычно сплошь все стены. Там были собраны наследственные иконы, там совершалась общая семейная молитва, там приглашенные священники служили молебны, совершали требы. Перед бегством из Москвы Соня нашла старую графиню в образной на коленях перед оставшимися то тут, то там иконами; с собой взяли только самые дорогие семейные святыни [11, т. 6, с. 330]. Здесь у Толстого символом приближающегося разорения российской столицы становятся зияющие пустотами стены образной с висящими «разрозненно» иконами.

Но вот в армию перед Бородинским сражением приносят чудотворный образ Смоленской Божией Матери и совершают пред ним молебен. Толстой описывает этот эпизод. Икона, как это всегда бывает в описаниях икон у Толстого, просто большая, у нее черный лик, она в окладе и украшена лентами, несут ее на полотенцах. Подразумевается, что этого достаточно и читателю больше ничего об иконе знать не нужно. О лике Пресвятой Богородицы не говорится ни слова, об окладе — золотой или серебряный, украшен ли камнями, ведь на солнце они должны сверкать, — также ни слова. Или какого цвета ленты украшали великую святыню? — Нет и намека на ответ. Как ни странно, в описании торжественного церковного шествия у Толстого кроме *черного* лика богородичной иконы нет *ни одного* красочного эпитета. А ведь кто хоть раз видел крестный ход, тот не мог не поразиться многоцветью картины: голубые одежды священников (канун богородичного праздника), золотые, серебряные, зеленые, малиновые хоругви, сияющие драгоценными камнями оклады. А солдаты? Ведь на молебне присутствовали солдаты и офицеры разных родов войск, все в своей форме, а формы у всех разные не только по покрою, но и по цвету. Не говоря уже о синем небе и зеленой траве. У Толстого же в этом отрывке совсем нет красок. Читатель находит лишь пыльную дорогу, бесцветных священников, дьячков, солдат, ополченцев, «пехоту», офицеров, генералов.



А что увидел писатель на лицах молящихся? — Мы узнаем только, что солдаты «однообразно жадно» смотрели на икону. Но кто был на молебнах, тот знает, что нигде, пожалуй, невозможно увидеть такого многообразия вдохновенных, просветленных и радостных или скорбных и залитых слезами человеческих лиц, как на молебне перед чудотворной иконой. Тем более в такую минуту, когда речь идет не только о своей жизни, но и о спасении Отечества. Кто читал воспоминания участников первой Отечественной войны или кто видел народные молебствия перед чудотворными иконами в наше время, тот никогда не поверит Толстому, который без вдохновения и сочувствия описал молебен как унылое, серое и бесцветное «мероприятие».

В поздних произведениях писателя иконы или не упоминаются совсем, хотя действие происходит в местах и помещениях, где их не могло не быть, или описываются в сниженном контексте. В повести «Отец Сергей», действие которой развивается в храмах, монастырях, келиях, имеется лишь *одно* упоминание об иконе и то не совсем уместное. Однажды во время богослужения игумен позвал Сергия в алтарь. «Войдя в алтарь, — пишет Толстой, — он, по обычаю, крестно поклонился, перегибаясь надвое, перед иконой, потом поднял голову и взглянул на игумна...» [11, т. 12, с. 352—353]. Но герой Толстого — иеромонах, войдя в алтарь, он должен приложиться к главной святыне храма и алтаря — престолу Божию, а не к иконе (хотя после этого мог бы приложиться и к запрестольной иконе). Больше в повести об иконах — ни слова. *Православный иеромонах* Сергий у Толстого икон не имеет, не видит, они ему не нужны, и писатель о них не упоминает.

В «Анне Карениной» есть несколько «иконных эпизодов». Умиравший Николай Левин, давно потерявший веру, соглашается собороваться и причаститься. Во время соборования он горячо молится, глядя на образ, поставленный на столик возле кровати. Писатель даже не упоминает, какой именно образ стоит перед больным (и это у Толстого скорее правило, чем исключение). Когда совершается таинство соборования, Константин Левин обращается к Богу: «Сделай, если ты существуешь, то, чтоб исцелился этот человек (ведь это самое повторялось много раз), и ты спасешь его и меня» [Там же, т. 9, с. 75]. Толстой, видимо, даже не замечает, что его любимый персонаж Левин становится в позу книжников и фарисеев на Голгофе: «...Пусть теперь сойдет с креста, и уверуем в него» (Мф. 27:42; Мр. 15:32; Лк. 23:39), то есть сделай чудо, и мы уверуем. Но ведь по Евангелию совершенно ясно, что личная искренняя вера есть обязательное условие совершения

чуда. Когда Господь исцелял больных, он отпускал их со словами: «Иди, вера твоя спасла тебя» (Мф. 9:22; Мр. 5:34, 10:52; Лк. 7:50, 8:48, 17:19, 18:42). И наоборот, в Галилее, в отечестве Своем, среди людей, которые «соблазнились о нем» (как явно «соблазняется» Константин Левин), Спаситель не совершает чудес «по неверию их» (Мф. 13:58). Для Толстого и его героев икона как бы идол, они *требуют* от нее чуда (это мы видели у героя Мельникова-Печерского Смолокурова); они как бы восклицают: если ты чудотворная, соверши чудо, и тогда мы уверуем. Толстой изображает дело так, как будто он передает в этой сцене учение церкви об иконе и показывает, что оно обман. Но церковь об иконе и иконопочитании так, как это показывает писатель, не учит. И Толстой в этом эпизоде продемонстрировал лишь одно: он не знает и не хочет знать церковного понимания иконы.

Верующему народу Толстой также приписывает свое искаженное и окарикатуренное «иконопочитание». Особенно показателен в этом отношении роман «Воскресение». В главе XL писатель утверждает: «...Большинство (арестантов, поскольку богослужение совершается в тюремном храме. — В.Л.) верило, что в этих золоченых иконах... заключается таинственная сила, посредством которой можно приобрести большие удобства в этой и будущей жизни» [11, т. 13, с. 145]. Толстой говорит об арестантах, но имеет в виду, конечно, народ вообще. Для описания православного богослужения он использует в романе прием «остранения» (термин Виктора Шкловского) [15, с. 523]. Прием этот состоит в том, что писатель смотрит на происходящее (в данном случае — богослужение) глазами новичка, постороннего человека или даже иностранца, для которого странно и не совсем понятно все, что он видит. В маленькой главе XXXIX, где изображено православное богослужение, Толстой трижды называет иконостас «перегородкой» и ни разу его собственным именем, а царские врата иконостаса (в «Войне и мире» они еще *царские врата*) нарекает «средними дверями» [Там же, с. 141–143]. Так же «остранённо» он описывает и икону Спасителя, перед которой совершается после литургии акафист Иисусу Сладчайшему. Священник у Толстого встает «перед предполагаемым выкованным золоченым изображением (с черным лицом и черными руками) Бога [Там же, с. 142]. Здесь все до предела настолько «странно», что похоже на пародию. Бог у Толстого — «предполагаемый», изображение Его — выкованное и золоченое, то есть как бы идол, но при этом имеет черное лицо и руки. Писатель не хочет знать, как это было уже в романе «Анна Каренина», что по церковному учению и



народному благочестию икона не Бог и ее почитают не как Бога (о чем писал, например, Достоевский в «Дневнике писателя»).

Прием «остранения» при описании богослужения в романе «Воскресение» у Толстого не сработал. У писателя получилась кощунственная, издевательская пародия на православное богослужение. Толстой хочет убедить читателя в нелепости происходящего, но убеждает лишь в своих пропагандистских намерениях и пренебрежении к чувствам миллионов верующих людей. Он часто сам разрушает использованный прием, вторгаясь в текст с авторским комментарием: глава XXXIX описывает Божественную литургию и чтение акафиста Иисусу Сладчайшему «остраненно», а следующая — посвящена аналитическому разбору богослужения. В ней писатель уже без всяких литературных приемов называет святое таинство Евхаристии «кощунственным волхвованием» [11, т. 13, с. 143].

Итак, вначале Толстой описывает литургию, а потом «разоблачает» ее, как бы не замечая, что разоблачает он не богослужение, а свою собственную карикатуру на него. И критикует не иконопочитание, а *свое* материалистическое и совсем *не церковное* понимание иконы.

В романе «Воскресение» есть такой персонаж — Топоров. От его имени Толстой говорит: «Разумеется, все эти Иверские, Казанские и Смоленские — очень грубое идолопоклонство, но народ любит это и верит в это, и потому надо поддерживать эти *суеверия*» [Там же, с. 306]. Писатель относится к своему персонажу критически и изображает его почти пародийно, но отношение к иконам через него он передает свое — личное. Для позднего Толстого икона — грубое идолопоклонство и суеверие, что подтверждают его высказывания последних лет жизни.

Второго февраля 1901 года вышло определение Святейшего синода, в котором высший орган церковной власти, обращаясь к верным чадам православной церкви, засвидетельствовал, что писатель граф Лев Николаевич Толстой отпал от церкви. Последнюю точку в своем отрицании икон и иконопочитания он поставил в «Ответе» на определение Синода. В нем, наряду с другими известными заявлениями, писатель вполне определенно сказал, что «в почитании икон» он видит «приемы грубого колдовства» (Цит. по: [16, с. 138]).

Как ни удивительно, но за всю свою долгую жизнь писатель не увидел, не заметил иконописных ликов на русских образах. Толстой настойчиво и последовательно именуется иконы «черными», демонстрируя тем самым свое пренебрежение к ним и нежелание их рассматривать. Писатель оказался совершенно нечувствителен к духовной мис-

тической красоте иконописных ликов. Ведь не можем же мы поверить, что Толстому на его долгом жизненном пути попадались только совершенно черные иконы. Можно отрицать иконопочитание, но, кажется, невозможно не оценить духовную красоту, неземную чистоту, эстетическое своеобразие иконы, ее краски и певучие линии. Конец XIX — начало XX века называют эпохой «открытия иконы». Иконы были показаны на всемирной выставке в Париже в 1867 году и стали художественной сенсацией русского павильона. В 1890 году Всероссийский археологический съезд организовал богатую выставку икон в Москве. Не говоря уже о том, что к концу XIX века накопилась огромная литература, посвященная иконописи как художественному явлению. Писатель жил активной жизнью, много читал и писал. И, однако, великий художник прошел мимо величайшего художественного явления русской культуры.

А как относился к иконам Достоевский? Один из ответов на этот вопрос — иконы в его квартире и теплящаяся перед ними лампада. Другой ответ — его произведения с многочисленными упоминаниями икон. Но сохранились и прямые высказывания писателя об иконопочитании; один из знакомых Достоевского записал такие его слова: «Если народ, целый народ — заметьте, может чтить Божий образ, то есть слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа, Богородицы, то насколько же больше чтит он и любит самого Бога! У народа Богу всегда первое место — передний угол; там у него божница, боговня. Ему надо иметь у себя святыню, видимую, как отображение Божества. Здесь в этом почитании сказывается трогательная целокупность духа и сердца. — Надо веровать, устремляться к невидимому Богу, но и почитать Его на земле простым сродным обычаем...» [17, с. 468]¹. Икона для писателя — свидетельство веры народа, его любви к

¹ В «Дневнике писателя» Достоевский выступил в защиту народного иконопочитания и решительно отверг обвинение народа в идолопоклонстве, «осуждение православных русских за поклонение иконам». Достоевский пишет: «Иной лютеранский пастор ни за что не может понять, как можно, веруя в истинного Бога, поклоняться в то же время "доске", изображению святого, и допустить, чтоб из этого не вышло идолопоклонства. Русский интеллигентный человек всего чаще согласен в этом суждении с пастором. Между тем нет ни одного русского мужика или бабы, которые, поклоняясь иконе, в то же время *хоть сколько-нибудь* смешивали "доску" с Самим Богом, несмотря на то, что православный народ в то же время верует в чудотворность иных икон. Но нет ни одного русского, который чудотворную силу иконы приписал бы самой ико-



Богу, единства духа (вера в невидимого Бога) и сердца (особое почитание Его видимого образа), причем почитание даже несовершенного по своему художеству образа.

В своих произведениях писатель многократно упоминает красный угол в квартирах своих героев: Кириллов («Бесы»), Ипполит («Идиот»), Софья Андреевна, князь Сокольский, Аркадий («Подросток»), Алеша, Федор Павлович («Братья Карамазовы»). Даже у *социалиста* Дергачева в «Подростке» имелся «в углу образ без ризы, но с горевшей лампадкой». В то время икона часто еще не мешала ни нигилистам, ни социалистам, ни революционным демократам, ни богоборцам и безбожникам. Красный угол есть и в квартире Кириллова. Знаменательно, что Достоевский никогда не забывает отметить горящую перед иконой лампаду, свидетельствующую о живой вере, а не об исполнении обычая. Ставрогин, пришедший к Кириллову в гости, обращает внимание именно на лампаду, а не на икону: «Уж не вы ли и лампаду зажигаете?» Уходя же, Ставрогин с иронией предсказывает: «Бьюсь об заклад, что когда я опять приду, то вы уж и в Бога уверуете» [18, т. 10, с. 189]¹. Ставрогин оказался плохим предсказателем, но примечателен сам факт предположения, что Кириллов мог бы уверовать в Бога, ведь оно основывается единственно на том, что в его комнате есть икона (принадлежащая, кстати, хозяйке) и перед ней Кириллов зажигает лампаду (опять же ради хозяйки).

Нередко икона у Достоевского играет важную роль в художественной структуре произведения. Кроткая бросается из окна с прижатой к груди иконой Богоматери. Тем самым она хочет сказать, что ее уход из жизни не бунт против Бога (как у Кириллова), а слабость жизненной силы, и заранее просит прощения за грех самоубийства [18, т. 24,

не, а не соизволению Божию» [18, т. 25, с. 168]. В этом отрывке Достоевский показывает себя не только сторонником иконопочитания, но и богословски подготовленным его защитником. Седьмой Вселенский собор еще в VIII веке определил, что почитание иконы относится не к «доске» и краскам, оно «восходит» к Самому Богу или святому, изображенному на иконе, поэтому слово «доска» взято у писателя в кавычки. Также и чудеса творит не «доска», а изображенные на иконе Господь, Богородица или святые. Источник чудес, по Достоевскому, — «соизволение Божие». Писатель долгие годы провел в непосредственном общении с самыми разными слоями русского народа, он имел право так решительно отместить обвинение народа в идолопоклонстве; его слова — свидетельство очевидца и потому особенно убедительны.

¹ См. анализ этого эпизода в работе [19, с. 239–240].



с. 32—33]. В «Подростке» Версиров разбивает икону, на которой изображены два святых, и это действие-аллегория становится и бунтом против Бога, и низкой мстью Ему, и разрывом с Екатериной Николаевной (а не Софьей Андреевной, как понимают окружающие), и свидетельством расколотого сознания самого Версирова [Там же, т. 13, с. 407—410].

В романе «Бесы» икона выступает объектом кощунства, как бы предвещающая все надругательства, всю против нее ожесточенную борьбу, начавшуюся в стране спустя полстолетия после написания романа, когда к власти пришли метко изображенные Достоевским герои. В городе совершено двойное преступление: ограбление церковной святыни и «безобразное» и «бессмысленное», как называет его рассказчик, кощунство над ней — в киот подбросили мышь [Там же, т. 10, с. 252—253]. Кажется, никого не возмутил сам факт ограбления или оно просто стушевалось рядом со вторым преступлением — *кощунством*. Так ли уж оно «бессмысленно», как называет его рассказчик?

Как выясняется впоследствии, первое преступление совершил беглый каторжник Федька, второе — Лямшин, человек, близкий к обоим Верховенским и входивший в группу заговорщиков и убийц Шатова. Принципиальное отличие двух преступлений друг от друга выясняется позже при встрече Петра Верховенского с Федькой. Обвинителем выступает Федька-каторжник, который «читает лекцию» младшему Верховенскому, подчеркивая его атеизм. Их диалог предельно показателен:

— И знаешь ли ты, — говорит Федька, — чего стал достоин уже тем одним пунктом, что в самого Бога, Творца истинного, перестал по разврату своему веровать? Все одно что идолопоклонник...

— Ах ты, пьяная харя! Сам образа обдирает, да еще Бога проповедует!

— Я, видишь, Петр Степанович, говорю тебе это верно, что обдираю; но я только зеньчуг поснимал, и почему ты знаешь, может, и моя слеза пред горнилом Всевышнего в ту самую минуту преобразилась, за некую обиду мою, так как есть точь-в-точь самый сей сирота, не имея насущного даже пристанища. Ты знаешь ли по книгам, что некогда в древние времена некоторый купец, точь-в-точь с таким же слезным вздоханием и молитвой, у Пресвятой Богородицы с сияния перл похитил, и потом всенародно с коленопреклонением всю сумму к самому подножию возвратил, и Мать Заступница пред всеми людьми его пленой осенила, так что по этому предмету даже в ту пору чудо вышло, и в государственные книги все точь-в-точь через начальство велено за-



писать. А ты пустил мышь, значит надругался над самым Божиим перстом. И не будь ты мой природный господин, которого я, еще отроком бывши, на руках наших нашивал, то, как есть тебя теперича порешил бы, даже с места сего не сходя! [18, т. 10, с. 290].

Ситуация очень характерная для романов Достоевского: один преступник «читает мораль» другому. Федька оправдывает себя тем, что снял только жемчуг, то есть только внешнее украшение иконы, и тем, что сделал это по необходимости, от голода и бедности, саму же икону оставил в неприкосновенности. По сравнению с Петром Верховенским Федька оказывается более осведомленным и подготовленным в области иконопочитания. Комментаторы полного собрания сочинений Достоевского в примечании к этому эпизоду отмечают, что источник христианской легенды о ризе Богородицы, пересказанной Федькой, установить не удалось [Там же, т. 12, с. 363]. Но герой, вернее Достоевский, позаимствовал эту легенду из сборника русских народных сказок Афанасьева [20, с. 289–290].

Нельзя не обратить внимание и на такой немаловажный факт: Федька обвиняет Верховенского в том, что тот пустил мышь в разбитый киот с иконой Богородицы. Но читатель из романа знает, что это сделал Лямшин, а не Верховенский. Но для Федьки главный преступник не тот, кто *сделал*, а тот, кто идейно вдохновил и *позволил* совершить преступление «по совести». Вспомним, что Смердяков считает главным убийцей не себя, а Ивана Карамазова и несколько раз кричит ему об этом в глаза: «Ты убил!» [18, т. 15, с. 61, 63]. Лямшин лишь исполнитель; такие исполнители всегда найдутся, но они ничего не могут сделать, пока их не подбодрят и не направят Иваны Карамазовы или Петры Верховенские.

У Достоевского находим самое глубокое *богословие образа* в светской литературе, прежде всего в романе «Подросток» и в «Дневнике писателя». Человек сотворен по образу и по подобию Божию. Свещное его призвание — это богообразие и благообразие. Одним из представителей благообразия у Достоевского выступает странник Макар Иванович из «Подростка». В этом романе тема благообразия развита особенно подробно [Там же, т. 13, с. 291, 302, 392; т. 16, с. 368 и др.]. Благообразию у Достоевского противостоит безобразие — без-образ-ие, то состояние души человека, при котором образ Божий в человеке подвергается поруганию самим человеком. Страницы, посвященные теме благообразия и безобразия, свидетельствуют о том, что Достоевский был не только прекрасным психологом, но и самобытным богословом,

его понимание человека, отталкиваясь от психологического факта, начиная с имманентного уровня, перерастает в богословские обобщения, переходит на онтологический уровень. Такого глубокого богословского понимания человека, такой точной христианской антропологии в русской литературе XIX столетия мы не находим ни у одного другого писателя.

Поэзия XIX века в лице прежде всего Ф. Глинки, А.К. Толстого, К. Случевского, обращаясь к теме иконы, касается, как правило, тех же ее сторон, что и проза. Ситуация меняется в начале Серебряного века русской литературы. Конец XIX – начало XX столетия в истории отечественного искусства называют эпохой «открытия иконы». Многие писатели и поэты той поры своим творчеством подтверждают справедливость такого мнения, многократно обращаясь к иконописи. Наряду с разработкой уже известных направлений в теме иконы¹, они открывают три новых ее аспекта: 1) краски древнерусской иконы; 2) особенности передачи пространственных отношений в иконе; 3) богословие иконы (именно иконы, а не иконопочитания, как это было в XIX веке).

Особым вниманием к богословию иконы выделяется творчество Вячеслава Иванова. Стихотворений, непосредственно посвященных иконам или каким-либо образом связанных с иконной тематикой, у поэта не много (по сравнению, например, с Клюевым), но все без исключения случаи обращения поэта к ней дают примеры глубокого проникновения в сущность иконы, в ее богословские основы. Останавливает на себе внимание начало второго стихотворения из мелопеи «Человек»:

Творец икон и сам Икона,
Ты, Человек, мне в ближнем свят... [21, с. 198].

Эти две строки позволяют говорить не только об иконе в восприятии поэта, но и в определенной мере о богословии иконы и христианской антропологии Вячеслава Иванова². Эмпирически человек гре-

¹ Горький, например, по тематике «иконных эпизодов» в своих повестях был прямым продолжателем Лескова и Мельникова-Печерского, правда, без их любви к иконе.

² Отец Павел Флоренский был первым, кто обратил внимание на необычную сложность и глубину религиозно-философских идей мелопеи, усугубленных лаконичностью и индивидуальными особенностями поэтического языка Вячеслава Иванова, и предложил поэту: «Вещь прекрасная, но ее мало кто поймет. Хотите, я напишу примечания?» (см.: [21, с. 737]). Иванов согласился и



шен; онтологически, потенциально — свят, ведь каждый является в большей или меньшей мере просветленной иконой Христа, по образу которого он сотворен вначале. Святость человека — это его богообразие, богоподобие, иконичность. Путь к святости — выявление этой иконичности в себе, стремление стать живой иконой. Иконичная, онтологичная святость — основа, условие и возможность святости эмпирической. По этой онтологичной святости все люди — братья. Традиционное христианское обращение «Братья и сестры» имеет в виду не желанное лишь взаимоотношение христиан друг к другу как братьев и сестер, а факт наличия такого духовного, онтологичного братства во Христе как образов единого Первообраза, как живых икон-списков единой Первоиконы. В стихотворении «Икона» поэт пишет:

«Господь Вседержитель» —
Слова ни иконе.
Кто в злате? Кто в славе? — Христос Иисус.
Не ветхий деньми Родитель
На мысленном троне,
Но спутник друзей в Эммаус.
Человек
И брат мой, Ты — Вседержитель,
Начальное Слово и мира Творец? [21, с. 555].

Вопросительный знак в конце означает скорее не вопрос, а удивление поэта перед безмерностью чуда, в которое так трудно уверовать: Бог стал человеком и назвал человека Своим братом.

У поэта, бесспорно, был и личный опыт молитвенного общения с Богом через икону; он выражен Вячеславом Ивановым в следующем автобиографическом стихотворении:

У темной Знаменья иконы, в ночь, елей
Лампадный теплится; я ж, отрок, перед ней
Один молясь, не знал, что кров мой был каютой
Судна, носимого во мраке бурей лютой,
Что голосами тьмы не бес меня пугал,

даже отложил печатание своей поэмы, Флоренский же выполнил свое обещание и написал комментарий. Все было готово к изданию (оба текста даже набраны), но тут начались революционные события и примечания Флоренского, к большому сожалению, затерялись. Сам поэт чувствовал необходимость пояснений к поэме, по мнению О. Дешарт автокомментарием к ней можно считать «Прологомены о демонах» (см.: [Там же, с. 744]).



А в доски бьющийся осатанелый шквал,
Что малый, кроткий свет, по серебру скользящий,
Елея данью был, валы миротворящей [21, с. 625].

Даже свет лампы, отражающийся от серебряного оклада иконы, чудотворен, способен умирять стихии. Поэт делает акцент на том, что икона приносит не просто субъективно-психологическое удовлетворение, душевное равновесие, — по усиленной молитве она способна снизить в мятежное бытие, вмешаться в него, изменить течение даже космических событий. Икона — это место прорыва трансцендентного в имманентное.

Стихи Вячеслава Иванова об иконах как бы завершают эту тему в литературе XIX века и вместе с тем открывают ее для поэзии XX века, внося струю религиозно-философского подхода к иконе, столь модного в эпоху Серебряного века русской культуры. В целом же Полевой, Пушкин, Гоголь, Мельников-Печерский, Лесков, Толстой, Достоевский и Вячеслав Иванов дают достаточно полное представление об отношении русских писателей к иконе и о многообразии тех художественных целей, ради достижения которых они вводили ее в произведение, уделяли ей место в развитии сюжета. Та же тема в литературе двадцатого столетия заслуживает особого разговора.

Список литературы

1. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. М., 1959.
2. Поселянин Е. Богоматерь. Описание Ее земной жизни и чудотворных икон: в 2 т. М., 2002. Т. 2.
3. Мельников П. И. (Андрей Печерский). Собр. соч.: в 8 т. М., 1976.
4. Лесков Н. С. О литературе и искусстве. Л., 1984.
5. Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. М., 1956—1958. Т. 10.
6. Лесков А. Жизнь Николая Лескова по его личным и несемейным записям и памяткам: в 2 т. М., 1984. Т. 2.
7. Лесков Н. С. Собр. соч.: в 6 т. М., 1993.
8. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
9. Евдокимова О. В. Живописание в структуре произведений Н. С. Лескова // Русская литература и изобразительное искусство. Л., 1988.
10. Толстая А. Отец. Жизнь Льва Толстого. М., 1989.
11. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1978—1985.
12. Шрамкова Г. Искусство Возрождения. М., 1977.
13. Лев Толстой и Ясная Поляна. М., б. г.
14. Давыдов Д. Записки партизана. Стихи. М., 1984.



15. Шкловский В. Собр. соч.: в 3 т. М., 1974.
16. *Архиепископ Иоанн (Шаховской)*. К истории русской интеллигенции (революция Толстого). Нью-Йорк, 1975.
17. *Опочин Е.* Беседы с Достоевским // Звенья. 1936. Т. 6.
18. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972—1990.
19. *Власкин А. П.* Народная религиозная культура в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литература. СПб., 1996.
20. *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*: в 3 т. М., 1986. Т. 3.
21. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1971—1987. Т. 3.

**ДОКУМЕНТЫ
ВРЕМЕНИ**

