

*Валерий Ленахин
(Венгрия)*

ИКОНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

О разнообразии и многосторонности взаимосвязей иконописи с древнерусской литературой убедительно свидетельствуют два выпуска «Трудов Отдела древнерусской литературы» Пушкинского дома в 1966 и 1985 годах [11; 12]. Но икона занимала на Руси такое заметное место в церковной жизни, в православном быту, в русском искусстве, что это не могло не отразиться и позже — в художественной литературе XIX века. Общеизвестные примеры Лескова и Мельникова-Печерского говорят сами за себя, но они далеко не единственные. В разной форме к теме иконы обращались Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Бестужев-Марлинский, Полевой, Погодин, Писемский, Крестовский, Глинка, Майков, Мей, Достоевский, А. К. Толстой, Случевский, Л. Толстой, Бунин, Куприн, Короленко, Боборыкин, Ремизов, Вяч. Иванов, Мережковский, Горький, а в XX веке — Волошин, Клюев, Есенин, Ахматова, Цветаева, Замятин, Платонов, Булгаков, Пастернак, Солоухин и другие писатели и поэты. Просмотрим выборочно произведения некоторых писателей XIX века, в которых затрагивается тема иконы.



В 1833 году в «Московском телеграфе» появилась повесть Н. Полевого «Живописец» [3]. Возможно, это первое произведение русской литературы XIX века, в котором создан образ иконописца и описывается его мастерская. Подросток Аркадий из семьи чиновника испытывает сильную тягу к рисованию, и его отдают в ученики к старому иконописцу.

Отметим несколько интересных мотивов, связанных с иконой. На Руси был известен и нередко соблюдался обычай, имеющий еще библейское происхождение: во время болезни ребенка родители дают



обет в случае выздоровления чада посвятить его Богу (обычно по достижении определенного возраста отдать в монастырь). В повести же мы находим уникальный случай: мать младенца дает обет перед иконой Богородицы научить ребенка иконописи, чтобы он со временем написал икону Ахтырской Божией Матери¹. Итак, мотив посвящения Богу преобразован: с ребенком это происходит не прямо, а косвенно, через святое художество иконописания. Другой тесно связанный с этим мотив — забвение обета. Мать забывает о своем обещании, но мальчик, едва научившись рисовать, сам начинает срисовывать икону Ахтырской Богоматери, стоящую в красном углу, как бы напоминая матери об обете. После этого она решает отдать его учиться иконописи.

Мы находим у Полевого одну черту, ярко характеризующую отношение к иконописи в ту эпоху. Отцу Аркадия даже побоялись сказать о занятиях подростка иконописью. Писатель называет *неслыханным* и *невозможным* делом, чтобы сын титулярного советника² учился иконописанию у цехового иконописца. Если у него есть талант, настаивает отец, пусть учится живописи — это еще приемлемо. И герой повести берет уроки втайне от отца.

Полевой называет русское иконописание «греческим», или «византийским», что характерно для первой половины XIX столетия. Византийским его считали не только писатели, например современник Полевого Гоголь, но и историки искусства. Какие же особенности «греческого» иконописания бросаются в глаза Аркадию? Прежде всего «неестественные цвета» и «рельефный очерк». Что значит «неестественные цвета»? Возможно, краски неестественны для него своим темным колоритом. Но во времена Полевого еще не совсем отчетливо осознавали, что «смуглые иконные лики» — результат потемнения олифы, которой покрывали икону. Когда в конце XIX века расчистили и отреставрировали иконы XIV и XV веков, то все были поражены яркими, звучными, радостными и светоносными красками древней иконописи³.

¹ Явление чудотворной иконы Ахтырской Божией Матери произошло в 1739 году в с. Ахтырка Харьковской губернии.

² Напомним, что титулярными советниками были, например, Акакий Акакиевич у Гоголя и Поприщин у Достоевского.

³ Но тогда опять заговорили о «неестественных» цветах, только в противоположном смысле: икону по ее цветовой гамме приравнивали и к детским рисункам, и к примитивам, и к народной вышивке, и даже к раскрашенной детской игрушке. И лишь спустя некоторое время пришло верное понимание роли цвета в иконе. Иконопись изображает иной мир, Царство Божие, и краски иконы должны помочь человеку оторваться от мира сего с его «естественными» красками, погрузить в мир неведомый, но реальный, в тот мир, где «живут» и молятся о мире сем святые.

Полевой подробно объясняет читателю, что такое «иконописцы русские». Они имеют: а) свою теорию живописи; б) свою манеру писать; в) свои способы составлять краски; г) свои приемы покрывать изображение лаком (олифой); д) «свою письменную книгу» (очевидно, писатель имеет в виду лицевой или толковый подлинник); е) свои иконописные школы; ж) свои предания и поверья. Полевой называет три иконописных школы: *курсунскую, строгановскую и вологодскую*. Так называемую курсунскую школу иконописи большинство исследователей в настоящее время считает мифической. Во всяком случае выделить группу икон, принадлежащих к этой школе, определить их особенности и стилевое единство не удастся. О вологодской же школе начали говорить только в последнее время (первый серьезный альбом, посвященный вологодской иконе, вышел в 1995 году). Интересно поэтому, откуда писатель почерпнул свои сведения об иконописных школах.

Иконопись, согласно Полевому, — искусство «таинственное», это художество, соединенное с молитвой. Писатель сравнивает его с *литьем колоколов* (!) как делом таким же священным и более знакомым русскому читателю. Иконопись не терпит не только дурной нравственности, но даже одной «злой мысли»: иконописцы стараются не допускать в свой «цех» человека сомнительной репутации. На иконописцах лежит великая ответственность: они, по словам писателя, помнят, что первую икону — Свой Нерукотворный образ — создал Сам Спаситель, Который есть «Образ Бога невидимого», как пишет св. апостол Павел (2 Кор 4:4; ср.: Кол 1:15). Они также помнят, что являются наследниками и продолжателями дела св. апостола и первого иконописца — евангелиста Луки и святителя Петра, Московского чудотворца.

Герой Полевого попадает в мастерскую настоящего иконописца, человека «добродетельного и богобоязненного», как не забывает отметить писатель. Полевой называет его «изображением» Алимпия Печерского и Андрея Рублева. Для характеристики иконописца писатель выбрал два имени. Преп. Алимпий (правильно Алипий) — первый древнерусский и первый святой иконописец Древней Руси, ученик знаменитых греческих мастеров. Его прекрасное и вдохновенное житие — одно из лучших в Киево-Печерском патерике [5, с. 425–429, 587–599]. Примечательно упоминание Полевым преп. Андрея Рублева, имя которого в светской литературе было забыто в течение всего XVIII века. Первым в XIX веке напомнил читателям о великом мастере писатель и историк Н. М. Карамзин [4, с. 387]. Возможно, Полевой стал вторым писателем своего века, для которого преп. Андрей — идеал



русского иконописца. Впрочем, это не удивительно: как историк Полевой хорошо знал «Стоглав», где встречается имя «пресловущего иконописца» Рублева, а его икона Пресвятой Троицы предлагается другим мастерам в качестве образца.

Аркадия покоряет мастерская старого иконописца, но описывает он ее в двух словах: она чистая, светлая и в ней — множество икон. Главное впечатление подростка — не собственно мастерская, а ее патриархальный строй, ее высокий молитвенный дух, ясно говоривший, что иконопись не обычное ремесло, а «великое, святое занятие», и это был для героя новый «очарованный мир». Искусство, художество должно было сливаться здесь с добродетельной жизнью. Иконописец возрастал в своем художестве лишь по мере духовного роста во Христе, в Боге. Старый иконник радовался, глядя на Аркадия, но радовался не его совершенствованию в искусстве иконописания, а его кротости, набожности. Желание и заботы старика состояли не только в том, чтобы вырастить хорошего мастера-иконописца, но и в том, чтобы «водворить древнее благочестие» в способного ученика. В этом он следовал рекомендациям «Стоглава», который обязывал мастеров **«примати оучениковъ и ихъ разсматривати во всѣмъ, и оучити ихъ всакомъ благочестію и чистотѣ»** [10, с. 151].

Иконописец Полевого делится своими опасениями относительно состояния иконописного дела в России. Он жалуется матери Аркадия на упадок «чистой иконописи», вероятно, в подтексте противопоставляя ее иконописанию как средству зарабатывать деньги. Он сетует также на развращение нравов среди современных иконописцев, ставя им в пример прежних иконников, которые допускались к святому занятию только после испытания их художественных способностей и «нрава» — религиозно-нравственных качеств; иконы же они писали по благословию епископов. Даже цари приглашали их во дворец и молились перед их иконами. Нетрудно заметить, что тут иконописец рисует идеальный образ «прежнего иконописца», ссылаясь на 43-е соборное постановление «Стоглава».

Полевой описывает конфликт между старым иконописцем и его молодым учеником. Расхождения между ними начинаются на почве противопоставления живописи и иконописи¹. Подросток не удовлетворен красками икон, он хочет передать на иконе, например, Преображения всю нестерпимую силу Божественного света, явленного на

¹ Кажется, в повести впервые в русской литературе описан конфликт между иконописью и живописью в душе художника.



Фаворе Христом. Старый иконописец резонно замечает, что икона идет не по пути иллюзионизма, а по пути символизма: она не изображает Фаворский свет, а символизирует его; сущность же нетварного Света неизобразима.

Подросток не внял увещаниям учителя. Однажды в доме губернатора он увидел «Святую ночь» Корреджо, которая настолько покорила его, что он навсегда оставил иконопись, забыл свое искреннее желание стать иконописцем и обещание написать икону Божией Матери Ахтырской, даровавшей ему жизнь. Он становится художником, пишет картины на мифологические, легендарные и евангельские сюжеты, переживает несчастную любовь, уезжает в Италию и там умирает еще молодым. Об иконописи, об иконах, о неисполненном обете в повести нет больше ни слова. Но это уже воля автора. Читатель и искусствовед в любом случае должен быть благодарен Николаю Полевому за первый в русской изящной словесности XIX века образ иконописца.

Жизнь и творчество Пушкина также связаны с иконой. Святые образа были на всех квартирах Пушкина в Петербурге и Москве, в Михайловском¹, Болдине, Петровском и Тригорском, в которых он жил или которые многократно посещал. Поэт постоянно видел их в храмах во время богослужений как в детстве, так и позже, в Лицее. Проживая в Михайловском, Пушкин, как известно, посещал богослужения в находившемся в нескольких верстах от Михайловского Святогорском монастыре. Там находились две чудотворные иконы — Одигитрии и Умиления.

Икона Одигитрии Святогорской в XIX веке пользовалась большим почитанием в окрестностях монастыря, и летом ее торжественно носили по близлежащим селам, оставляя ее там на время, служа молебны и читая перед ней акафисты. Пушкин знал предания, связанные с явленной иконой, не раз видел ее в монастырском храме, был свидетелем крестных ходов. Весной 1836 года в Петербурге умерла Надежда Осиповна — мать поэта. Пушкин, согласно завещанию, привез тело покойной в Святогорский монастырь. В день возвращения в Петербург он зашел в монастырь и с каким-то тайным предчувствием купил место для своей могилы. Игумен Геннадий в книге доходов и расходов пометил: «Получено от г-на Пушкина за место на кладбище 10 рублей.

¹ Иконы встречали всех приезжавших в Михайловское: в начале Еловой аллеи стояла часовня, фундамент которой после войны обнаружил С. С. Гейченко (см. [7, с. 129–130]). Иконы стояли во всех комнатах дома в Михайловском (Пушкин проживал там в 1817, 1819, 1824, 1827, 1835 и 1836 годах): в кабинете Пушкина, в гостиной, в девичьей и, конечно, в домике Арины Родионовны.



Сделан г-ном Пушкиным обители вклад — шандал бронзовый с малахитом и икона Богородицы — пядичная, в серебряном окладе с жемчугом» [7, с. 332]. Икона стала вкладом по усопшей родительнице, но также и залогом собственного упокоения поэта в освященной земле Святогорской обители.

Икона встречается во многих произведениях Пушкина, начиная с самых ранних. У поэта остались детские впечатления, связанные с иконами. В отрывке «Сон» он вспоминает свою бабушку Марию Алексеевну Ганнибал, которая перед сном рассказывала ему сказки:

От ужаса не шелохнусь, бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы.
Под образом простой ночник из глины
Чуть освещал глубокие морщины,
Драгой антик, прабабушкин чепец... [8, т. 1, с. 168].

Иконы и красный угол есть в домах у многих героев Пушкина. В известной повести гробовщик переезжает на новую квартиру на Никитской улице. Там он начинает обустраиваться: «Вскоре порядок установился; *кивот с образами*, шкаф с посудой, стол, диван и кровать заняли им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами (здесь и далее в цитатах курсив наш. — В. Л.)» [Там же, т. 6, с. 81]. Обратим внимание, что «порядок» у Пушкина начинается с красного угла, с киота, и лишь потом следует мебель, а за ней изделия хозяина.

В «Пиковой даме» Пушкин описывает, как Германн пробирается в квартиру старой графини: «Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Германн вошел в спальню. *Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада*. Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотою, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями» [Там же, с. 224]. Потом, пишет Пушкин, «свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою» [Там же, с. 225]. И именно тогда — в свете золотой лампады — Германн появляется перед графиней.

А вот светелка больной Наташи из «Арапа Петра Великого»: «Тихо теплилась лампада *перед стеклянным кивотом, в коем блистали золотые и серебряные оклады наследственных икон*. Дрожащий свет ее слабо озарял занавешенную кровать и столик, уставленный склянками с ярлыками»



[Там же, с. 35]. И здесь, как видим, взгляд писателя движется от икон к лекарствам. Может быть, в этой последовательности заключена уверенность: если Бог не поможет, то никакие лекарства не спасут.

В красном углу возле икон обычно хранили маленькие домашние святыньки: просфоры, освященный елей, церковные свечи, ладан, засохшие благовещенские прутьики вербы. В одном отрывке у поэта есть описание красного угла:

С перегородкою коморки,
Довольно чистенькие норки,
В углу на полке образа,
Под ними вербная лоза
С иссохшей просвирой и свечкой... [Там же, т. 2, с. 217].

Можно заметить по поводу этих строк, что иконы стоят на особой полочке, ибо их нельзя «вешать», а можно только ставить. Просфора же иссохшая, поскольку ее хранят дома долгое время и принимают маленький кусочек только в случае болезни.

В поэме «Монах», написанной поэтом в четырнадцатилетнем возрасте, к иконе заставляет обратиться сама тема: невозможно представить себе келью монаха без иконы.

Уж темна ночь на небеса всходила,
Уж в городах утих вседневный шум,
Луна в окно Монаха осветила.
В молитвенник весь устремивший ум,
Панкратий наш Николы пред иконою
Со вздохами земные клал поклоны [Там же, т. 1, с. 14].

Красный угол с любимыми иконами, как бы окно в небо, в Царство Небесное, — это место всегдашней молитвы. Когда приходит искушение, Панкратий опять ищет спасения под иконами:

Ни жив, ни мертв сидит под образами
Чернец, молясь обеими руками [Там же, с. 20].

И именно под иконами Панкратий находит «противоядие» против бесовского искушения: встав из-под образов, он окропляет юбку святой водой, и бес является в своем истинном безобразном виде. Эта поэма интересна и присутствием в ней темы живописи. Когда поэт описывает келью Панкратия, он замечает: «Там не висел Рафаэль на стенах» [Там же, с. 13]. В красном же углу, как известно, были иконы.



Так у Пушкина возникает тема противопоставления иконописи и живописи, иконы и картины, которая по существу есть проблема соотношения святости и красоты.

В поэме «Бахчисарайский фонтан» Пушкин описывает комнату заключенной в гарем полячки Марии как монашескую келью:

Гарема в дальнем отделенье
Позволено ей жить одной:
И, мнится, в том уединенье
Сокрылся некто неземной.
Там день и ночь горит лампада
Пред ликом Девы Пресвятой...
И между тем, как всё вокруг
В безумной неге утопает,
Святыню строгую скрывает
Спасенный чудом уголок... [Там же, т. 4, с. 137].

Этот уголок поэт описывает еще раз, но уже глазами Заремы. Он производит сильное впечатление на грузинку, которая ночью пробирается в комнату невольной соперницы:

Вошла, взирает с изумленьем...
И тайный страх в нее проник.
Лампады свет уединенный,
Кивот, печально озаренный,
Пречистой Девы кроткий Лик
И крест, любви символ священный,
Грузинка! Всё в душе твоей
Родное что-то пробудило... [Там же, с. 139].

Икона в комнате Марии и теплящаяся перед ней лампада — символ живой веры — служат неожиданным упреком Зареме, ведь она, в противоположность полячке, «между невольницами хана забыла веру прежних дней» [Там же, с. 141]. Однако именно перед иконой она просит Марию о клятве христианской верой.

Икона у Пушкина защищает человека от нечистой силы. Причем важно, чтобы перед ней горела лампада, как у Марии, или свеча. Тогда икона обретает особую чудодейственную силу. В «Русалке» княгиня, опасаясь за мужа, призывает мамку:

Ах боже мой! в лесу ночной порою
И дикий зверь и лютый человек
И леший бродит — долго ль до беды.
Скорей зажги свечу перед иконой [Там же, т. 5, с. 377].



Иконы помогают героям Пушкина в самых разных ситуациях. Как Самсон Вырин из «Станционного смотрителя» находит в Петербурге свою Дунюшку? Когда на второй раз ротмистр Минский не принял старика и тот отчаялся увидеть дочь, станционный смотритель пошел в церковь и заказал молебен перед чудотворной иконой Божией Матери *Всех Скорбящих Радость*. И Богородица через свой чудотворный образ помогла ему: в тот момент, когда Самсон Вырин шел из церкви по Литейному проспекту, он увидел Минского, последовал за ним и так попал в квартиру, где проживала его дочь.

Красный угол с иконами есть у Пушкина и в другом произведении — «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях». Поэт называет их богатырями, но занимаются они «молодецким разбоем». Напомним эпизод, в котором царевна, оставшись одна, получила от старушки золотое, наливное яблочко и, не выдержав, откусила кусочек. И вот что случилось:

Вдруг она, моя душа,
Пошатнулась не дыша,
Белы руки опустила,
Плод румяный уронила,
Закатилися глаза,
И она под образа
Головой на лавку пала
И тиха, недвижна стала... [Там же, т. 4, с. 353].

Обратим внимание, что царевна падает в красный угол — самое святое место в избе. Там стояли лавки и накрытый скатертью стол, туда сажали почетного гостя. То, что героиня упала именно под иконы, служит залогом ее пробуждения от смертного сна. Сказочные и христианские мотивы у Пушкина здесь переплетаются.

У поэта встречается скрытая характеристика героя через его отношение к иконам. В сказке «Жених» невеста видит сон:

Вот слышу много голосов...
Взошли двенадцать молодцов,
И с ними голубица
Красавица-девица.

Взошли толпой, не поклонясь,
Икон не замечая;
За стол садятся, не молясь
И шапок не снимая [Там же, с. 303].



Так во сне героиня по поведению двенадцати молодцов поняла, что это разбойники. Интересно, что даже в разбойной избе все же были иконы, что соответствует действительности.

Иконы в окладах и без окладов, в иконостасе и на стенах являются главным украшением церкви; они призывают к молитве, к покаянию, мерцающие в свете лампад и свечей оклады создают таинственную атмосферу общения с Богом. В стихотворении «Вечерня отошла давно» поэт описывает вечерний храм:

Кругом и сон и тишина,
Но церкви дверь открыта;
Трепет луч лампы
И тускло озаряет он
И темну живопись икон
И позлащенные оклады [Там же, т. 2, с. 154].

Как и большинство писателей XIX века, Пушкин называет иконную живопись «темной». Действительно, до конца столетия потемневший слой олифы, которая покрывала иконы, не умели удалять. Поэтому многие писатели и поэты вплоть до начала века (например, А. Белый, М. Кузмин, М. Цветаева) воспринимали икону как контраст темной живописи и золотых или серебряных окладов, таинственно переливавшихся в желтом свете свечей или красных, зеленых, синих огоньков лампад.

Иконы также упоминаются и в шуточных стихотворениях Пушкина. В марте 1816 года был арестован по обвинению в нескольких убийствах и грабежах К. Сазонов, работавший «дядькой» в Лицее. Это событие запечатлено в следующем стихотворении:

Заутра с свечкой грошевою
Явлюсь пред образом святым:
Мой друг! остался я живым,
Но был уж смерти под косою:
Сазонов был моим слугою,
А Пешель — лекарем моим [Там же, т. 1, с. 157]¹.

Грошова свечка здесь не указывает на пренебрежение — просто это самая распространенная тонкая церковная свеча, которая называлась так по своей цене. Характерно, что даже лирический герой шуточного стихотворения хочет принести свою благодарность Богу, поставив перед Его иконой свечу.

¹ Ф. М. Пешель — лицейский доктор.

Важное место занимают иконы в свадебном обряде. В отрывке «Участь моя решена. Я женюсь...», имеющем автобиографический характер¹, Пушкин описывает такое благословение иконами: «Позвали Надиньку — она вошла бледная, неловкая. Отец вышел и вынес образа Николая Чудотворца и Казанской Богоматери. Нас благословили. Надинька подала мне холодную, безответную руку. Мать заговорила о приданом, отец о саратовской деревне — и я жених» [Там же, т. 6, с. 390].

Биографический характер имеет у Пушкина и еще одно благословение иконами. В наброске «Начало автобиографии» Пушкин рассказывает о том, как его предок Ганнибал долгое время не хотел возвращаться из Парижа в Россию. Вернулся он лишь после адресованного ему специального письма царя Петра. Далее Пушкин пишет: «Государь выехал к нему навстречу и благословил образом Петра и Павла, который хранился у его сыновей» [Там же, т. 8, с. 57]. Здесь благословение образом — знак примирения, любви и благословения на жизнь в России. Не случайно Петр выбрал и икону: в честь св. апостола Петра был крещен сам царь, но, главное, в 1707 году царь крестил Ибрагима, и в крещении тот стал также Петром. Благословенная икона Петра и Павла долгое время находилась в имении Петровском². В «Начале автобиографии» Пушкин сообщает, что он пытался разыскать ее у потомков Ганнибала, но безуспешно [Там же].

Вспомним драматичное благословение Маши в повести «Дубровский»: «С Богом, — отвечал Кирила Петрович и, *взяв со стола образ*, — подойди ко мне, Маша, — сказал он ей тронутым голосом, — благословляю тебя... — Бедная девушка упала ему в ноги и зарыдала» [Там

¹ Набросок сделан 12–13 мая 1830 года, т. е. через неделю после помолвки Пушкина с Н. Н. Гончаровой.

² Упомянутый настоятель Святогорского Успенского монастыря Иона, которому было поручено встречаться и беседовать со ссыльным Пушкиным, вел дневник. Вот что значит в записи от 2 июля 1824 года: «Вчера в святой обители и по всей ворончанщине праздновался день святых отец наших, апостолов Петра и Павла. Обедню в Успенском соборе служил сам преосвященный епископ Псковский Евгений... После службы я и вся моя братия — общим числом пятнадцать персон — были приглашены епископом к генералу-маэру Петру Абрамовичу Аннибалу в его сельцо Петровское... В красном углу перед святыми (т. е. перед иконами. — В. Л.) возжены были все лампы, особая большая горела пред образом святых апостолов Петра и Павла. Тут не премину приписать историческое известие. Икона сия была подарена в 1719 году родителю сего Аннибала самим Императорским Величеством Петром Великим Всероссийским, о чем на ризе крупно и написано» [7, с. 323].



же, т. 6, с. 205]. Маша рыдает, потому что родительское благословение иконами — это Божие благословение. Венчание еще не состоялось, но до него остался один шаг, исправить ничего нельзя и отступить уже поздно, что и показывают дальнейшие события в повести.

Благословение молодой четы иконами имеет у Пушкина и собственно обрядовые, и исторические, и автобиографические корни. Поэтому образами благословляют молодых у поэта даже в сказках. В упоминавшемся уже «Женихе» к родителям Наташи приходит сваха, рассказывает о женихе и сразу приступает к делу:

Катаясь, видел он вчера
Ее за воротами;
Не по рукам ли, да с двора,
Да в церковь с образами? [Там же, т. 4, с. 300].

И в «Сказке о царе Салтане», когда князь Гвидон решает взять в жены царевну Лебедь, он обращается сначала за благословением к матери:

«Государыня-родная!
Выбрал я жену себе,
Дочь послушную тебе.
Просим оба разрешенья,
Твоего благословенья:
Ты детей благослови
Жить в совете и любви».
Над главою их покорной
Мать с иконой чудотворной
Слезы льет и говорит:
«Бог вас, дети, наградит» [Там же, с. 332].

Здесь, как видим, мать благословляет одной иконой (поскольку нет отца), но зато икона эта чудотворная.

Икона сопровождала человека всю его жизнь, вплоть до самой смерти. Икону клали в гроб на грудь умершему. И на могильном кресте обычно в маленьком киоте ставили икону, а перед ней зажигали лампаду в стеклянном фонарике. Часто для этой цели использовали не писанные на дереве, а литые медные иконы. Такая иконка есть у Пушкина на кресте покойного Самсона Вырина в «Станционном смотрителе». Устами Белкина Пушкин повествует: «— Вот могила старого смотрителя, — сказал мне мальчик, вспрыгнув на грудь песку, в которую врыт был черный крест с медным образом» [Там же, т. 6, с. 98].

Икона играла важную роль не только в личной и церковной жизни, но и в жизни общественной, государственной. Формы этого «участия» исключительно многообразны. В «Борисе Годунове» Пушкин описывает призвание Бориса на царство:

Заутра вновь святейший Патриарх,
В Кремле отпев торжественно молебен,
Предшествуем хоругвями святыми,
С иконами Владимирской, Донской,
Воздвигнется; а с ним синклит, бояре,
Да сонм дворян, да выборные люди
И весь народ московский православный,
Мы все пойдем молить царицу вновь,
Да сжалится над сиркою Москвою
И на венец благословит Бориса [Там же, т. 5, с. 192–193].

Иконы Богоматери — особенно Владимирская, Донская, Смоленская, Феодоровская — прославились не только чудотворениями, но своим участием в важнейших внутривластных и внешнеполитических государственных событиях. Пушкин хорошо знал и часто использовал в своей поэзии и прозе знаменитую «Историю...» Н. М. Карамзина, который так описывает торжественное шествие из Кремля в Новодевичий монастырь для призвания Бориса: «Патриарх и владыки несли иконы, знаменитые славными воспоминаниями: Владимирскую и Донскую, как святые знамена Отечества» [4, с. 682]. Упоминание Пушкиным двух икон, как видим, не случайно, оно свидетельствует о стремлении поэта к исторической точности в этом произведении.

Таким образом, икона присутствует в творчестве Пушкина в самых разнообразных формах: это красный угол с иконами, молитва и молебен перед иконой, сияние иконных окладов в свете лампад в храме, благословение иконами новобрачных, икона на кладбищенском кресте, крестный ход с иконой, воинская присяга перед иконой, уничтожение икон и кощунство над ними («История пугачевского бунта»), иконопочитание и его особенности в петровские времена, икона и образ Божий в человеке, наконец, икона и картина или восприятие религиозной живописи сквозь призму русской иконы.

Полевой и Пушкин затронули такие проблемы, связанные с иконописью, к которым впоследствии обращались многие русские писатели. Одним из них был Гоголь. В теме «Гоголь и икона» можно выделить три аспекта: а) икона в личной жизни писателя; б) непосредственные,



прямые высказывания Гоголя об иконах и иконописи; в) роль иконы в художественных произведениях писателя.

Жизнь Гоголя была отдана под покровительство чудотворной иконы еще до рождения писателя. Мать в ожидании чада дала обет перед чудотворным образом свт. Николая Угодника, именуемого Диканьковским, назвать сына Николаем. Позже писатель ездил в Диканьку поклониться этому образу. У Гоголя были любимые иконы, которые он возил с собой, например две иконы свт. Николая: одна — писанная на доске, она была с ним в паломничестве на Святую Землю; другая — медная, украшенная финифтью — подарок преп. Антония Оптинского (Путилова). Гоголь дорожил также образом Спасителя, это был дар епископа Харьковского Иннокентия.

Гоголь делал выписки из сочинений Святых Отцов, посвященные эпохе иконоборства, его занимали вопросы соотношения религиозной живописи и иконописи. Он посылал Александру Иванову в Рим иконы, которые тот просил. Для Иванова же Гоголь делал кальки по книге Дидрона «Христианская иконография». Скончался писатель, как известно, перед иконами с четками в руках. Над его смертным одром стояла большая икона Богородицы (см.: [2, т. 9, с. 159, 429, 517; 1, с. 6, 71, 74, 86]).

Высказывания Гоголя об иконах немногочисленны, но глубоки. XIX век заново открыл для себя красоту иконописных ликов, что произошло, конечно, не сразу. На это, как нам кажется, было три причины: во-первых, эстетический вкус не только простого православного человека, но и иконописцев был испорчен двухвековым лицемерием живоподобных лиц, которые в заметно ухудшенном варианте перекочевали на иконы с картин итальянского и частично немецкого и голландского Возрождения; во-вторых, блеск и роскошь окладов иногда совершенно подавляли собственно иконопись; в-третьих, темневшая со временем олифа делала лики почти неразличимыми. Однако Гоголь еще в 1849 году писал: «В древней иконописи, украшающей старинные наши церкви, есть удивительные лики и на ликах удивительные выражения» [2, т. 9, с. 454]. Иконописный лик — главное, что видит православный человек в образе, именно к нему предстоящий обращается с молитвой. Святые, по словам о. Павла Флоренского, «являясь восхищенному умному взору... свидетельствуют о Божием таинстве... своими *лика*ми» [14, с. 61]. Вся духовная литература в защиту икон и иконопочитания — жития, проповеди, популярная литература на благочестивые темы — свидетельствуют, что главное в иконе —

Лик. И Гоголь отметил это одним из первых в XIX веке¹. Возможно, особым вниманием писателя к иконописным ликам объясняется следующее его высказывание: «Все это (итальянская живопись позднего Возрождения. — В. Л.) не может сравниться с нашими византийцами, у которых краска ничего, а все в выражении и чувстве» [2, т. 3/4, с. 493]. Утверждая, что краска в иконе «ничего», Гоголь, как и Полевой, высказывал распространенное в начале XIX века мнение о свойственном иконе темном колорите, хотя против него выступали еще в XVII веке Симеон Полоцкий и особенно Иосиф Владимиров в своем знаменитом трактате [6, с. 26, 57]. Но интересно, что Гоголь отметил «выражение и чувство» на иконе, что опять отсылает нас к иконописным ликам и, конечно, строгим и светлым очам святых.

У Гоголя есть высказывание, касающееся иконографии, точнее канона, по которому пишется и должна писаться икона: «Икона только тогда может назваться иконой, когда она удержала в себе весь свой первобытный тип» [2, т. 3/4, с. 493]. Очевидно, писатель имеет в виду сохранение иконописного предания, верность древним иконографическим переводам, подлинникам или иконам знаменитых мастеров, к чему призывал иконописцев еще «Стоглав».

Гоголю были не чужды и проблемы иконопочитания. В одной из статей он писал: «И земной любви он [человек] поклонится не так, как грубый человек поклоняется образу, считая образ за самого Бога, но так, как поклоняется образу просвещенный верою человек, считающий его за одно бледное художественное произведение, поставленное только для напоминания, что нужно возноситься к Тому, Чьего образа невозможно увидеть нашими бранными глазами» [Там же, т. 6, с. 287]. Отметим в этом высказывании несколько принципиальных моментов:

- икона не Бог, только «грубый» человек может отождествлять изображение и изображаемое (это мы видим в идолопоклонстве);
- икона нужна для «напоминания» (святоотеческий термин, который встречается в материалах VII Вселенского Собора: это напоминание-воспоминание, которое *возводит* к тому, о ком вспоминают);

¹ Небесными ликами святых явлено столько откровений, им посвящено так много глубоких богословских построений и искусствоведческих страниц, им пропеты настоящие поэтические гимны! Именно лики святых создают молитвенное настроение, именно к ним прибегают с молением и прошениями. Верующее сознание умеет не останавливаться вниманием на окладе, каким бы богатым и сверкающим он ни был, но проходит мимо него, сквозь него и припадает с мольбой и благоговением к Лику. Лик Спасителя, Богоматери или святого — главный, хотя и не единственный, источник и объект молитвы.



- почитание иконы не относится к доске, краскам, эстетике произведения, а восходит к Богу и возводит человека к Отцу;
- Бога увидеть *бранными* глазами невозможно.

В этом отрывке Гоголь излагает хорошо знакомое ему церковное учение об иконопочитании. В «Риме» он показал тесную взаимосвязь иконы и храма, литургическую функцию иконы: «Иконы вынесли из храма — и храм уже не храм; летучие мыши и злые духи обитают в нем» [Там же, с. 181]. Обратимся теперь к художественным произведениям писателя.

В повести «Тарас Бульба» кошевой атаман осторожно намекает казакам о необходимости военного похода. При этом он называет три причины, по которым следовало бы взяться за оружие: долги, необстрелянная молодежь, но также — что очень важно — то, что в церкви запорожской образа́ без всякого убранства. «Хотя бы серебряную ризу кто догадался им выковать», — жалуется атаман [Там же, т. 1/2, с. 244]. Так почитание икон косвенно становится одной из причин воинского похода.

В повести «Страшная месть» речь идет о свадьбе и родительском благословении: «...старый есаул вынес две иконы благословить молодых. Те иконы достались ему от честного схимника, старца Варфоломея. Не богата на них утварь, не горит ни серебро, ни золото, но никакая нечистая сила не посмеет прикоснуться к тому, у кого они в доме. Приподняв иконы вверх, есаул готовился сказать короткую молитву... как вдруг закричали, перепугавшись, дети». На глазах у всех отец Катерины, увидев иконы, стал превращаться в уродливого колдуна. И тогда «величаво и сановито выступил вперед есаул и сказал громким голосом, выставив против него иконы: — Пропади, образ сатаны, тут тебе нет места! — И, зашипев и щелкнув, как волк, зубами, пропал чудный старик» [Там же, с. 130–131]. В этом эпизоде иконы показывают свою силу, даже могущество в разоблачении нечистой силы и ограждении человека от нее.

Но всесильна ли икона? На первый взгляд, повесть «Вий» отвечает на этот вопрос отрицательно. Хома остается в церкви один, ему страшно. «Свечи теплились пред темными образами, — пишет Гоголь. — Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви... Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами... Лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно» [Там же, с. 344]. Присмотримся к тому, как ведет себя Хома, оказавшись в непрестом положении: он пьет горилку, закусывает сви-

ниной, нюхает табак, надеется на магический круг (а не на Бога и святые иконы), читает молитвы «как попало». Поднимается вихрь, иконы падают на пол, является Вий, и Хома вслед за иконами падает бездыханным на пол. Иконы его не спасли. Но вспомним, как выступил с иконами против колдуна есаул Горобець: с твердой верой, «величаво и сановито». Хома же теплой и искренней веры в Бога не показывает¹; пребывая в храме, не прибегает к Спасителю, к заступничеству святых и даже, по описанию Гоголя, как-то побаивается темных ликом икон. И иконы оставляют его². Собственными силами, без помощи Божьей невозможно одолеть нечистую силу.

Герой повести «Ночь перед Рождеством» кузнец Вакула в «досужее время» писал иконы, причем «слыл лучшим живописцем во всем околотке» и был нечистому противнее проповедей отца Кондрата. Вакула написал икону Страшного Суда. На ней он средствами натурализма и иронии хотел снять страх перед нечистой силой, показать всемогущество Божие. На этой почве и возникает у него конфликт с бесом. Выйдя из него победителем, кузнец пишет еще одну икону Страшного Суда на западной стене храма. Но если в первом случае он стремился вызвать у верующего улыбку и даже насмешку над нечистым, то теперь — отвращение, так что все проходящие «плевали» в него [Там же, с. 129] — плевали в западную сторону, повторяя отречение от сатаны из обряда крещения (точнее, оглашения).

При описании портрета в одноименной повести Гоголь не раз прибегает к скрытому сопоставлению его с иконой, описывает его как антиикону. По редакции «Арабесок» Чартков видел, «как поверхность старика отделялась и сходила с портрета», по второй же редакции «старик пошевелился», «уперся в рамку обеими руками» и, «высунув обе ноги, выпрыгнул из рам» [Там же, т. 7, с. 272; т. 3/4, с. 69]. Здесь Гоголем отмечена явная антииконичность портрета.

¹ И самим «говорящим» именем героя Гоголь подчеркнул главный недостаток Философа: Хома — «Фома неверующий» — в народном благочестии стал символом слабой веры.

² А. Ремизов любил повесть «Вий» и не раз писал о ней. В книге «Огонь вещей» в присущей ему манере — «сны и предсонье в литературе» — он сделал себя очевидцем происходящего в повести на третью ночь: «Весь охваченный жгучим вийным веем я вдруг увидел себя забившимся за иконостас алтаря, невидимым для подземных чудовищ с отвратительными липкими залупленными хвостами. Я различаю из-за своей засады в трепещущей от свечей, облитой светом трутовой ветхой церкви в третью и последнюю ночь философа Хому Брута» [9, с. 541]. Характерно, что писатель даже во сне не забывает спрятаться от чудищ в алтаре за иконостасом.



Икона не нуждается в раме. Выполненное в обратной перспективе, плоскостное, как бы двухмерное изображение на иконе подчеркивает, что у края иконы кончается видимое физическое трехмерное пространство и начинается другое — духовное, небесное, ведь Спаситель, Богородица или святые, изображенные на иконе, пребывают в Царстве Божиим. В сказаниях о чудотворных иконах они «действуют», как правило, в своей материально-духовной целостности; святому нет нужды «сходить» со своей иконы. Портрет же не может действовать как икона — в целостности изображения и изображенного, что связано, в частности, с особенностями прямой перспективы, характерной для живописи. Изображение должно «сойти» с картины, у Гоголя даже «вылезти» из картины, как из окна. Чартков в конце своего разговора со стариком «заметил, как он [ростовщик] ушел в свои рамы» [Там же, т. 7, с. 273]. Во время же их беседы рама оставалась *пустой* (!) — это была дыра, символ небытия и *само небытие*, как выясняется в конце повести.

Самый яркий, пожалуй, антииконный мотив встречается во второй части повести. Чувствуя свою вину, автор злополучного полотна хочет уничтожить портрет и сжигает «проклятое произведение рук своих»¹. Когда портрет на глазах художника превратился в кучку золы, тот почувствовал облегчение. «С чувством выздоровевшего от продолжительной болезни, — повествует Гоголь, — оборотился он к углу комнаты, где висел писанный им образ, чтобы принести чистое покаяние, и с ужасом увидел, что перед ним стоял тот же портрет Петромихали, которого глаза, казалось, еще более получили живости...» [Там же, т. 3/4, с. 296]. После сожжения портрет оказывается не просто на своем месте, на стене, а *в красном углу*, где могут находиться только иконы. Он недвусмысленно намеревается вытеснить икону из красного угла, хочет занять место иконы, заместить ее. Напомним, что первое значение приставки «анти-» в греческом языке — «вместо», а не «против». Портрет является *антииконой* именно в этом смысле: он не воюет против

¹ «Рукописи не горят», — говорит у М. Булгакова Воланд. Но задолго до Булгакова Гоголь открыл, что не поддаются огню и живописные произведения, исполненные демонического духа. Характерно, что на Руси обветшавшие иконы не предавали огню, «обыкновенно их пускали по воде или иногда зарывали на кладбище, однако ни в коем случае не сжигали», — пишет Б. А. Успенский. Икона «как бы и не может гореть в силу своей сакральной природы» [13, с. 185]. Видимо, мысль Гоголя (а позже М. Булгакова) состояла в том, что не могут сгореть и выступающие в функции сакральных предметы «с отрицательным зарядом».

иконы, что вызвало бы протест со стороны человека, но хочет закрыть ее, предлагает себя *вместо* иконы, хочет, чтобы ему поклонились.

В повести Чартков позволяет себе два антииконных выпада. Первый связан как раз со спецификой изображения пространства на иконе. Став модным живописцем, он начал резко высказываться обо всех художниках, творивших до Рафаэля, с насмешкой утверждая, что они писали «не фигуры, а селедки». Очевидно, Чартков имеет в виду именно плоскостную манеру письма, характерную для византийской иконы, печать которой долгое время лежала на живописи Возрождения. Сам Гоголь положительно оценивал влияние византийской традиции, например, на Чимабуэ, а через него на Треченто и все последующее развитие искусства [Там же, т. 8, с. 29].

Второй выпад Чарткова связан не с техникой, а с самой сущностью иконы, он утверждает, что «существует только в воображении рассматривателей мысль, будто бы видно в них присутствие какой-то святости» [Там же, т. 3/4, с. 84]. Чартков в этом заявлении имеет в виду дорафаэлевскую религиозную живопись вообще, а не собственно иконопись; но надо учитывать, что произведения итальянской живописи (которые с точки зрения византийского богословия иконы и иконопочитания не могли считаться иконами) использовались католической Церковью в качестве икон, алтарных образов. Отрицание им святости в картинах дорафаэлевских есть скрытое иконоборство, во-первых, потому, что оно ставит святость образа в зависимость от новейших достижений в области техники живописи; во-вторых, потому, что оно основано на явном непонимании специфики иконописной техники и ее неразрывной взаимосвязи с богословием иконы и иконопочитанием; в-третьих, потому, что фактически отбрасывает всю многовековую традицию почитания этих изображений; наконец, в-четвертых, потому, что святость иконы в этом случае становится лишь плодом человеческого воображения, икона лишается подлинной онтологичности, реального антиномичного единства в ней образа и Первообраза.

Можно отметить также следующие типичные иконные мотивы в повести: а) в монастыре иконописец вначале отказывается писать иконы, потому что его кисть «осквернена»; б) после долгих подвигов иконописец возвращается к святому художеству и пишет икону Рождества Христова (поклонение волхвов), по первой же редакции — Покров Богоматери, и только после этого злополучный портрет исчезает; в) сын иконописца при встрече с ним в монастыре изображает своего отца как живую икону. Один из главных уроков повести Гоголя состоит в том, что иконопись «побеждает» живопись, а икона все же вытесняет картину, портрет.

Продолжение следует.



Список литературы

1. *Воропаев В.* Духом схимник сокрушенный. М., 1994.
2. *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 9 т. М., 1994.
3. *Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века.* Л., 1989.
4. *Карамзин Н. М.* Предания веков. М., 1987.
5. *Памятники литературы Древней Руси. XII век.* М., 1980.
6. *Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство. XVII век.* М., 1974.
7. *Приют, сияньем муз одетый.* М., 1979.
8. *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: в 10 т. Л., 1977–1979.
9. *Ремизов А.* Неумный бубен. Кишинев, 1988.
10. *Стоглав.* СПб., 1863.
11. *Труды Отдела древнерусской литературы.* Л., 1966. Т. 22.
12. *Труды Отдела древнерусской литературы.* Л., 1985. Т. 38.
13. *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.
14. *Флоренский П. А.* Иконостас. М., 1994.

**ДОКУМЕНТЫ
ВРЕМЕНИ**

