

УДК 821.161.1.09“18”

ИКОНА, ИКОНИЧНОСТЬ И КАРТИНА В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

© Г. А. Ахметова

*Башкирский государственный университет
Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.
Тел./факс: +7 (347) 273 68 74.
E-mail: toha230@rambler.ru*

Роман «Война и мир» Л. Н. Толстого рассматривается с точки зрения отражения в нем иконописи и живописи. Православная икона широко представлена в романе, гораздо значительнее светской живописи. Не совпадая с живописью (картиной) ни с богословской, ни со стилистической точки зрения, икона окружена атмосферой почитания; с ней для многих героев романа связывается представление о чудотворности. Икона, как элемент храмового искусства, и живопись, как мирское искусство, образуют этический и стилистический контраст уже в первом романе Толстого. При этом иконичность становится важнейшим принципом создания целого ряда толстовских персонажей. Лицо человека может преобразиться в лик, живую икону, будучи отраженным в «зеркале» глаз другого человека.

Ключевые слова: икона, молитва, иконопочитание, иконичность, картина, иллюзионизм.

Тема «Лев Толстой и иконопись» относится к числу малоизученных. Ее затрагивает В. В. Лепяхин в своей интересной книге «Икона в русской художественной литературе. Глава о Л. Н. Толстом «Икона и иконопочитание в творчестве Льва Толстого» в ней является одной из первых серьезных попыток осмыслить отношение писателя к такому большому религиозно-художественному явлению, как иконопись [1, с. 353–374]. Предметом внимания автора становится по преимуществу роман «Война и мир», в котором иконопись, в сравнении со всем творчеством Толстого, представлена наиболее объемно и эксплицитно.

Исследование В. В. Лепяхина намечает новый, свежий подход к изобразительной поэтике Толстого, открывает перспективу для изучения такого важного и мало исследованного вопроса, как взаимосвязь иконописи и живописи в творчестве писателя. Примером подобного подхода к творчеству Гоголя является работа того же автора «Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет» [1, с. 164–199].

Связь творчества Толстого с искусством иконописи не лежит на поверхности. Применительно к роману «Воскресение» и поздним публицистическим высказываниям писателя принято говорить о его иконоборчестве. Вместе с тем художественная проза писателя – романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», ранние и поздние повести – противоречат такому однозначному утверждению. Не менее важно и то, что толстовский метод изображения человека оказывается близок искусству иконописи. При этом икона как важная принадлежность храмового искусства всегда существует в художественном сознании Толстого в сопоставлении с живописью как искусством светским, мирским.

Важнейшая роль иконы в православном искусстве, богослужении и быту общеизвестна. Красный угол был главным местом в доме русских лю-

дей в XIX веке. Жизнь человека – в простой избе, дворянской усадьбе и столичном особняке – проходила перед иконами. «Образной» называлась комната, где находились семейные иконы, там читались молитвы, служили молебны приглашенные в дом священники.

По наблюдениям В. В. Лепяхина, в Ясной Поляне тоже была «образная». Дочь Толстого Татьяна Львовна вспоминала о «старой тетушке» Татьяне Александровне Ергольской: «В углу ее комнаты висел огромный образ Спасителя в темной серебряной ризе. Самое лицо Спасителя было такое темное, что трудно было на нем различить черты. Рядом висел еще киот с образами. В комнате ее пахло деревянным маслом и кипарисовым деревом» [2, с. 71]. Перед большими праздниками в Ясную Поляну приезжал священник, и тогда «серебряные ризы образов, вычищенные для праздника, ярко блестели, отражая огни восковых свечей» [2, с. 33].

Сам Толстой хранил у себя небольшой образок – иконку в золотом окладе. Ергольская подарила ее отцу писателя, после кончины отца она перешла к сыну. Образок представлял собой уменьшенную копию с картины Рафаэля «Мадонна в кресле» [1, с. 353–354].

В детстве, юности и зрелые годы Толстой молился перед иконами не только в храме, но и дома. 20 апреля 1858 года он записывает в дневнике: «Я молился Богу в комнате перед греческой иконой Богоматери. 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!» [3, с. 76]. В дневниковой записи свет лампы перед католической иконой Богоматери соединяется с ночным светом звезд, а религиозное переживание – с пантеистическим восприятием мира.

Отношение Толстого к православному богослужению и, в частности, к иконам в разные годы не оставалось неизменным. После религиозного

кризиса рубежа 1870–1880-х годов автор «Воскресения» вступил в непримиримый конфликт с церковью и склонен был воспринимать и публично оценивать религиозную обрядность, включая иконы, как суеверие и идолопоклонство.

Однако иконопись как значительное явление русской религиозной культуры не осталась вне поля зрения Толстого-художника. Иконы, наряду с молитвой и другими элементами православного богослужения, часто описываются или упоминаются в произведениях Толстого, начиная с автобиографической трилогии и кончая романом «Воскресение» и поздними повестями. При этом художественное осмысление иконописи меняется на протяжении творчества писателя, особенно в произведениях, написанных после кризиса.

В автобиографической повести «Юность», в главе «Поездка в монастырь» Николенька Иртеньев едет в монастырь с целью исповедаться в грехах, о которых забыл рассказать духовнику во время домашней исповеди. Он попадает в келью монаха. Наряду с другими предметами ее скромного убранства упоминаются иконы: «Всю мебель составляли столик, покрытый клеенкой, стоявший между двумя маленькими створчатыми окнами, на которых стояли два горшка герания, стоечка с образами и лампадка, висевшая перед ними, одно кресло и два стула» [4, с. 204].

Обстановка этого «тихого уголка» погружает Николеньку в молитвенное состояние тишины и покоя: «...вдруг все мои прежние мысли и воспоминания выскочили у меня из головы... и я весь погрузился в какую-то невыразимо приятную задумчивость». Обстановка кельи говорила «внятно про какую-то новую, доселе бывшую мне неизвестной, жизнь, про жизнь уединения, молитвы, тихого, спокойного счастья» [4, с. 205]. Молитвенное состояние еще более усиливается в Николеньке после исповеди у священника перед иконами: «...он ничего не сказал мне, подошел к иконам и начал исповедь» [4, с. 205].

Испытанное в келье духовника и во время исповеди «чувство умиления и набожности» позже соединяется в душе Николеньки с самолюбованием и желанием посвятить кого-нибудь в свои прекрасные чувства. Чувства эти поколеблены репликой извозчика, который, выслушав «барчука», говорит недоверчиво:

« – А что, барин, ваше дело господское.

– Что? – спросил я.

– Дело-то, дело господское, – повторил он, шамкая беззубыми губами.

«Нет, он меня не понял», – подумал я, но уже больше не говорил с ним до самого дома» [4, с. 207].

Умиление Николеньки после исповеди оказывается сниженным точкой зрения человека из народа. При этом религиозное состояние тишины и святости, испытанное толстовским героем в келье духовника, искренно и глубоко прочувствованно.

В сравнении с другими произведениями Толстого иконопись в романе «Война и мир» представлена наиболее полно и развернуто. При этом она неявно, но вполне ощутимо противопоставлена светскому изобразительному искусству.

Иконы наряду с мирским искусством присутствуют в доме екатерининского вельможи графа Кирилла Владимировича Безухова, отца Пьера, – в эпизодах болезни и смерти графа.

Так, иконы упомянуты при описании комнаты одной из княжон, племянниц графа. Князь Василий Курагин открывает дверь в ее комнату: «В комнате было полутемно, только две лампы горели перед образами, и хорошо пахло курением и цветами» [5, с. 91].

Иконы, зажженные перед ними лампы, запах курений создают религиозную «ауру» комнаты, которой, однако, поразительно не соответствуют интриги князя Василия и Катишь, направленные против Пьера. В контексте двусмысленного, с недомолвками, диалога Курагина с Катишь иконы упомянуты еще раз: «Она покачала головой и, вздохнув, посмотрела на образа. Жест ее можно было объяснить и как выражение печали и преданности, и как выражение усталости и надежды на скорый отдых. Князь Василий объяснил этот жест как выражение усталости» [5, с. 92].

Важно, как оба персонажа воспринимают иконопись. Князь Василий вообще не осознает присутствия в комнате Божьего лика и не чувствует таинства смерти, перед которыми суетны и греховны его прагматические цели. Для Катишь еще существуют нравственно сдерживающие моменты, но и она захвачена корыстными мотивами.

Дважды упомянутые иконы призваны напомнить интриганам о невидимом Божественном присутствии. Однако в героях Толстого нет и признака благоговения перед иконой. Традиционное для религиозного сознания иконопочитание предстает здесь как пустая формальность.

Иконопись тесно соседствует со светским изобразительным искусством в доме графа Безухова только на разных его половинах. Прежде чем попасть во внутренние покои отца Пьер в сопровождении Анны Михайловны Друбецкой проходит через знакомую ему «приемную с двумя итальянскими окнами, выходом в зимний сад, с большим бюстом и во весь рост портретом Екатерины» [5, с. 99].

Величественный парадный портрет Екатерины II, выполненный «во весь рост», и ее мраморный бюст невольно напоминают об известных портретных и скульптурных изображениях императрицы: Д. Левицкого («Екатерина II – Законодательница в храме богини Правосудия», 1783), В. Боровиковского («Екатерина II в Царскосельском парке», 1794), Ф. Рокотова («Портрет Екатерины II», 1763), В. Эриксона («Портрет Екатерины II перед зеркалом», 1762–1764), Ф. Шубина («Портрет Екатерины II», около 1783 года, мрамор).

Толстой не называет авторов картины и мраморного бюста с изображениями императрицы. Воспринятые на фоне многочисленных посвященных ей памятников изобразительного искусства (живописи, скульптуры, архитектуры), они говорят о традиции сакрализации образа Екатерины II в искусстве, о превращении земной женщины в божество еще при ее жизни.

Так, на картине Д. Левицкого «Екатерина II – Законодательница в храме богини Правосудия» императрица представлена в образе жрицы греческой богини Фемиды. Мраморная статуя богини Правосудия с весами в руке является отражением собственно фигуры императрицы, правящей правосудно. У ног императрицы книги – свод законов, которые она намеревалась издать; сидящий на них орел с распростертыми крыльями означает их силу и защищенность. Величественным жестом государыня указывает на сжигаемые ею на алтаре маки – символ покоя. В глубине картины видны корабли торгового флота – знак процветания России. Императрица изображена в мантии с орденом Святого Андрея Первозванного, а также с лентой и крестом Святого Владимира I степени, которыми награждали за гражданские заслуги. На голове государыни – корона, перевитая лавровым венком, символизирующим славу.

Известно, что Г. Р. Державин в оде «Видение мурзы» (1783), рисуя Екатерину II как земное божество, дает точное описание аллегорической картины Д. Левицкого:

Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена,
Сошла и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной.
Градская на главе корона
Сиял при персях пояс злат...
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару
Сжигая маки благовонны
Служила вышню божеству [6, с. 37–38].

Идея картины Левицкого получает развернутое выражение в державинском поэтическом тексте: Екатерина II обожествляется живописцем и поэтом, предстает как сошедшая «со облаков жена».

Портретное и скульптурное изображения царицы в доме графа Безухова – визуальные символы божественной власти и славы земной женщины. Граф Безухов – фаворит царицы, «известный богач и красавец екатерининского времени». По словам старого князя Болконского, он «предпоследний представитель великого века» [5, с. 121]. Скульптура и портрет Екатерины II в доме графа Безухова намекают на личное покровительство царицы, а значит и на почти божественное почитание, окружавшее ее любимца при жизни.

Светское изобразительное искусство в парадной приемной графа Безухова сменяют иконы в его внут-

ренних покоях. Мирское искусство и иконопись в доме графа как бы символизируют присутствие в нем двух миров: земных богов и святых Первообразов.

Важнейшая функция иконописи в православии – напоминательная. По словам П. Флоренского, автора «Иконостаса», лики святых на храмовом иконостасе – «видимые свидетели мира невидимого, – живые символы соединения того и другого...» [7, с. 542]. «Иконостас есть граница между миром видимым и невидимым... Иконостас есть сами святые» [7, с. 543]. «...икона напоминает о некотором первообразе, т.е. пробуждает в сознании духовное видение...» [7, с. 550].

Сцена соборования умирающего графа Кирилла Владимировича Безухова отражена в непосредственном восприятии Пьера, его незаконного сына. Пьер впервые попадает во внутренние покои отца, в которых важное место занимает ярко освещенный огромный киот с образами: «Часть комнаты с колоннами, где с одной стороны стояла высокая красного дерева кровать под шелковыми занавесами, а с другой – огромный киот с образами, была красно и ярко освещена, как бывают освещены церкви во время вечерней службы» [5, с. 101]. Граф Безухов лежит в вольтеровском кресле прямо под иконами, «под освещенными ризами кигота»: «Он лежал прямо под образами... В правую руку... вставлена была восковая свеча, которую, нагибаясь из-за кресла, придерживал в ней старый слуга» [5, с. 102].

Святость этой сцены несомненна для Толстого, как и таинство смерти, которое она сопровождает. ярко освещенные иконы, свеча в руках умирающего, духовные лица, их «медленно-торжественная» служба – все создает картину торжественного религиозного обряда. Положение умирающего графа прямо под иконами в красном углу говорит скорее о надежде на посмертное успокоение, чем на исцеление. Пьер с ужасом осознает смысл происходящего, когда видит физическую беспомощность отца, – его завалившуюся за спину руку и взгляд, выражающий одновременно страдание и насмешку над собственным телесным бессилием.

Присутствие иконописи и светского изобразительного искусства в доме графа Кирилла Безухова необычайно значимо. В земной, парадной жизни графа предметом обожествления и почитания была Екатерина II, дважды запечатленная на картине и в мраморе в приемной его московского дома. Иконы во внутренних покоях графа сопровождают его уход из жизни. Земная слава и могущество как бы отступают перед значительностью и таинством смерти, а светское искусство, обожествляющее земную власть, – перед святыми образами на киоте.

Соседство икон и мирского искусства в доме екатерининского вельможи приобретает глубокий смысл как антитеза мира горнего и дольного. В парадной земной жизни графа Безухова портрет императрицы и ее скульптурный бюст замещают собой иконы, как бы предлагают себя вместо них,

выступая в роли псевдоикон. По значению псевдоиконе близко понятие «аниконизм» – «культ, не использующий изображений божества в качестве доминирующего или центрального культового символа, место которого занимает либо аниконическое изображение, либо священная пустота» [8, с. 31]. В роли таких изображений выступают портрет царицы и ее мраморный бюст в приемной графа. Напротив, «огромный киот с образами» во внутренних покоях графа Безухова служит напоминанием о невидимом, духовном мире.

По словам П. Флоренского, автора «Иконостаза», «икона всегда создается как некоторый факт Божественной действительности» [7, с. 551]. Но еще Платон понимал реальный мир как отражение незримого мира «идей». По Платону, душа – посредница между мирами; знание есть только «припоминание того, что было до рождения человека» [9, с. 34]. Душа благочестивого человека живет «воспоминаниями» о своей «небесной родине», а после его смерти возвращается, воспаряет в мир идей. Поскольку реальный мир только отражает идеальный мир, искусство Платон воспринимал как «подражание подражанию». При этом ценность и назначение искусства, по Платону, заключается в его способности отражать невидимый духовный мир «идей».

Подобно Платону, Толстой воспринимает искусство как отражение незримого мира, Божественной реальности. Иконопись в романе и служит напоминанием об этом мире, в то время как мирское изобразительное искусство принадлежит земному, материальному.

Помыслы и интриги Василия Курагина, старшей княжны и Анны Михайловны Друбецкой выглядят мелкими и суетными на фоне икон и обряда соборования. Однако даже на них смерть, святые образы на киоте и вся обстановка богослужения воздействуют как напоминание. «Сколько мы грешим, сколько мы обманываем, и все для чего? Мне шестой десяток, мой друг... Ведь мне... Все кончится смертью, все. Смерть ужасна», – говорит Василий Курагин Пьеру [5, с. 109].

В эпизоде смерти графа Безухова иконопись преобладает над мирской живописью – так же, как уход человека из жизни оказывается значительнее любых честолюбивых или материальных интересов.

В жизненном пространстве толстовских героев важный смысл имеет не только присутствие икон, но и отсутствие (или замещение) их.

Отрицание иконописи характерно для мира Лысых Гор, точнее, для мира старого князя Николая Андреевича Болконского. Иконы в имении князя Болконского существует только на половине княжны Марьи, образуя особый мир, отличный от мира ее отца и брата.

В столовой отца князь Андрей замечает две картины. Одна выполнена профессиональным художником и изображает огромное генеалогическое древо князей Болконских, заключенное в золотую

раму. Другая картина, дурно написанная домашним художником, воспроизводит портрет предполагаемого знаменитого предка Болконских из рода Рюрика: «Князь Андрей глядел на огромную, новую для него, золотую раму с изображением генеалогического дерева князей Болконских, висевшую напротив такой же громадной рамы с дурно сделанным (видимо, рукою домашнего живописца) изображением владетельного князя в короне, который должен был происходить от Рюрика и быть родоначальником рода Болконских» [5, с. 129].

Описание второй картины дано в толстовской манере «остранения», или нарочито наивного недоумения. Комический штрих ставит под сомнение происхождение Болконских от Рюрика: «...который должен был происходить от Рюрика».

Дурно написанная картина с изображением предполагаемого родоначальника рода Болконских – «владетельного князя в короне» воспринимается Андреем Болконским иронически, как «похожий до смешного портрет»: «Князь Андрей смотрел на это генеалогическое дерево, покачивая головой, и посмеивался с тем видом, с каким смотрят на похожий до смешного портрет.

– Как я узнаю его всего тут! – сказал он княжне Марье, подошедшей к нему...

– У каждого своя ахиллесова пята, – продолжал князь Андрей. – С *его* огромным умом *donner dans ce ridicule!*» [5, с. 130]

Картину князь Андрей воспринимает как пародийный «портрет» отца, старого князя. В соседстве с родословным древом Болконских она, по словам князя Андрея, отражает «ахиллесову пятаку» его отца – чувство сословной исключительности, чрезмерную и оттого комичную гордость древним аристократическим родом. Портрет «владетельного князя в короне» кажется смешным князю Андрею, но и сам он не лишен того, что называет «ахиллесовой пятакой» отца. Портрет – визуальный комический двойник всех мужчин рода Болконских.

«Дурно сделанная» картина с изображением родоначальника и картина с генеалогическим древом Болконских выступают в «заместительной», «аниконической» функции. Как портрет и скульптура Екатерины II в доме графа Кирилла Безухова, они призваны заместить собой святые образы, красный угол. В мире Николая Андреевича Болконского иконы вообще отсутствуют.

Замещение иконописи «генеалогической» живописью в духе средневекового рыцарства вполне характеризует мировосприятие не только старого князя, но его сына и даже внука. Фамильная черта мужчин этого рода – «гордость мысли» (по словам княжны Марьи), чувство сословной и человеческой исключительности, сопряженное с безверием. В этом мире помнят и говорят не о Боге, а о Фридрихе Великом, Суворове, Потемкине, Наполеоне и Муции Сцеволе (в эпилоге Николенка читает Плутарха и мечтает повторить подвиг греческого мальчика).

В жизненном пространстве мужчин рода Болконских «человеческое» преобладает над «божеским», а генеалогическая живопись – над иконами. Картины с изображениями родословного древа и «владельческого князя в короне» выступают в роли антиикон. Икона утверждает веру и смирение, картины – гордость и тщеславие. Икона служит напоминанием о горнем и вечном, а картины в столовой старого князя воплощают земное и преходящее.

Ироническое отношение к иконам во многом характеризует мироощущение князя Андрея. Когда Болконский едет добровольцем на войну 1805 года, он берет с собой исключительно военные реликвии: «В комнате оставались только те вещи, которые князь Андрей всегда брал с собой: шкатулка, большой серебряный погребец, два турецких пистолета и шашка – подарок отца, привезенный из-под Очакова» [5, с. 133]. Реликвии эти говорят о подвиге и чести как смысле жизни князя Андрея, во всем повторяющем своего отца – в гордости и безверии.

В ряду увозимых на войну реликвий недостает одной, о которой помнит только религиозная княжна Марья. Это «*что-то*» она держит, сунув руку в ридикюль и не решаясь вынуть оттуда. Толстой курсивом отмечает сакральный, таинственный смысл предмета: это старинный образок Спасителя в серебряной ризе на серебряной цепочке. Княжна Марья хочет благословить фамильной иконой брата, уезжающего на войну, но не решается это сделать.

Марья Болконская верит в чудотворность семейной иконы, которая, по ее словам, сопровождала во всех войнах их дедушку и не раз доказала свою силу, защитив его от смерти. Она страстно умоляет брата принять икону и благословение, ее вера в чудотворную силу образа сильна и непосредственна: «– Ты что хочешь думай! Я знаю, ты такой же, как и мой отец! Что хочешь думай, но для меня это сделай. Сделай, пожалуйста! Его еще отец моего отца, наш дедушка, носил во всех войнах... 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» [5, с. 137].

Князь Андрей хочет взять образок, но сестра останавливает его: «Андрей понял, перекрестился и поцеловал образок. Лицо его в одно и то же время было нежно (он был тронут) и насмешливо» [5, с. 137].

В отношении к фамильной иконе ярко проявляются вера княжны Марьи и скептицизм ее брата. Для княжны Марьи святость и чудотворность фамильной иконы несомненны. Князь Андрей же смотрит на сестру, когда она вешает ему на шею образок, «нежно и насмешливо», ибо не верует.

О семейной иконе Болконских речь пойдет в романе и дальше. Она вновь появляется в эпизоде, когда тяжело раненный на поле Аустерлица Болконский попадает к французам в плен: «Солдаты,

принесшие князя Андрея и снявшие с него попавшийся им золотой образок, навешенный на брата княжню Марьей, увидав ласковость, с которой обращался император с пленными, поспешили возвратить образок.

Князь Андрей не видал, кто и как надел его опять, но на груди его сверх мундира вдруг очутился образок на мелкой золотой цепочке» [5, с. 370].

Молитвы княжны Марьи и ее вера в святой образ способны сотворить чудо. Чудо совершилось: иконка вернулась к Болконскому, рана которого оказалась тяжелой, но не смертельной.

Но восприятие данной ситуации Болконским иное, чем у сестры. В возвращении иконы и своем спасении он видит скорее случайность, чем доказательство Божьего промысла: «Хорошо бы это было, – подумал князь Андрей, взглянув на этот образок, который с таким чувством и благоговением навесила на него сестра, – хорошо бы это было, ежели бы все было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье. Как хорошо бы было знать, где искать помощи в этой жизни и чего ждать после нее там, за гробом! Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: господи, помилуй меня!.. Но кому я скажу это?.. или это тот бог, который вот здесь защитит, в этой ладанке, княжню Марьей?» [5, с. 370].

Благоговейное почитание иконы княжной Марьей контрастирует с безверием Болконского. Для него не существует онтологической связи иконы с Первообразом, визуальным символом которого она является. Восприятие князем Андреем святого образа граничит с восприятием его как некоего материального предмета. Скепсис Болконского средни позднему толстовскому рационализму, неверию в личных богов и при этом все же ощущению Промысла Божьего – «величия чего-то непонятного, но важнеего!»

Фамильная икона Болконских еще раз упоминается в последующем эпизоде романа, когда в Лысье Горы приходит письмо Кутузова с печальным известием о том, что князя Андрея нет ни в числе убитых, ни в числе пленных. Княжна Марья при этом известии вспоминает брата в тот момент, когда она надела на него образок: «Она видела теперь брата в ту минуту, как он прощался с ней и с Лизой, с своим нежным и вместе высокомерным видом, она видела его в ту минуту, как он нежно и насмешливо надевал образок на себя. «Верил ли он? Раскаялся ли он в своем неверии? Там ли он теперь? Там ли, в обители вечного спокойствия и блаженства», – думала она» [10, с. 38].

Для княжны Марьи отношение к образу Спасителя равновелико вере в Бога. Образок, символизируя веру в Творца, становится для нее залогом спасения брата – в земной и иной жизни, «здесь» и «там». Для самого князя Андрея вопрос об иконе как видимом изображении невидимого Первообраза остается открытым. Однако сюжетная логика романа подтверждает чудотворность фамильной

иконы, которая в семье Болконских вновь доказала свою силу, спасая жизнь князю Андрею.

Ироническое отношение к иконам князя Андрея очевидно также в эпизоде разговора Пьера со странницей Пелагеюшкой, которая гостит в Лысых Горах на половине княжны Марьи: «В ее уютной комнате с лампадками перед киотами, на диване, за самоваром сидел рядом с ней молодой мальчик с длинным носом и длинными волосами в монашеской рясе.

На кресле, подле, сидела сморщенная, худая старушка с кротким выражением детского лица» [10, с. 125].

Страница рассказывает о новой мироточивой чудотворной иконе Божьей Матери, явившейся в Калязине. Речь идет, по-видимому, о Калязинско-Троицком (Макарьевском) монастыре, основанном в XV веке на противоположном берегу Волги. Пелагеюшка рассказывает о мироточивой иконе в качестве свидетельницы чуда: «Сияние такое на лике-то, как свет небесный, и из щечки у матушки так и каплет, так и каплет...» [10, с. 127].

Пьер, прерывая рассказ странницы, называет это «обманом» народа. В ответ Пелагеюшка приводит историю некоего генерала, который за свое неверие и насмешки над монахами ослеп. Только покайся и помолившись перед иконой Печерской Божьей Матери, он прозрел и в благодарность за исцеление пожертвовал на икону свою генеральскую звезду. Князь Андрей по этому поводу пошутил: «В генералы и матушку произвели?» [10, с. 128].

Шутка так поразила странницу, что она, «побледнела и всплеснула руками»: « – Отец, отец, грех тебе, грех. У тебя сын! – заговорила она, из бледности вдруг переходя в яркую краску». По словам Толстого, Пелагеюшке «...было и страшно и жалко того, кто это сказал, и стыдно, что она пользовалась благоденствиями в доме, где могли говорить это» [10, с. 128]. Она немедленно хотела покинуть дом княжны Марьи и успокоилась не сразу.

Эпизод с Пелагеюшкой, Калязинской и Печерской чудотворными иконами дополняет страницы романа, связанные с фамильной иконой Болконских. Рационально-скептическая позиция князя Андрея противоречит иконопочитанию, присущему русскому народу и разделяемому княжной Марьей.

Иконы всегда сопровождают толстовских героев в важнейшие моменты их жизни, связанные с браком, венчанием, рождением ребенка или смертью. При этом всякий раз «иконы таят в себе возможность... духовного откровения» [7, с. 551].

Приезд князя Василия Курагина с Анатолом в Лысые Горы с брачными целями воскрешает затененные земные мечты княжны Марьи о семье, муже и детях. Ощущение своей физической непривлекательности заставляет ее уступить искренним усилиям Лизы и мадмуазель Бурьен подобрать ей прилическу и платье к лицу перед встречей с Анатолом. Усилия эти окончательно испортили внешний облик княжны Марьи, приведя всех в отчаяние. Зер-

кало, как в раме картины, отразило некрасивое и страдающее лицо Марьи Болконской: «Но когда Катя принесла требуемое платье, княжна Марья неподвижно все сидела перед зеркалом, глядя на свое лицо, и в зеркале увидала, что в глазах ее стоят слезы и что рот ее дрожит, приготовляясь к рыданиям» [5, с. 277].

В глубине души княжна Марья понимает, что без «предопределения бога, без воли которого не падет ни один волос с головы человеческой», все внешние ухищрения красоты бесплодны. С чувством греховности своих земных желаний княжна «вошла в образную и, устремив на освещенный лампадкой черный лик большого образа спасителя, простояла пред ним несколько минут с сложенными руками» [5, с. 279].

Молитва перед образом смиряет и успокаивает душу Марьи Болконской. На ее молитву «...бог уже отвечал ей в ее собственном сердце: «Не желай ничего для себя; не ищи, не волнуйся, не завидуй. Будущее людей и твоя судьба должна быть неизвестна тебе; но живи так, чтобы быть готовой ко всему» [5, с. 279]. Молитва княжны Марьи перед образом Спасителя проникнута мистическим доверием к Божьему промыслу. Доверие это оказывается оправданным: в эпилоге романа ей дано узнать радость семейного счастья, материнства.

В эпизоде родов маленькой княгини Лизы Болконской в Лысых Горах икона также играет почти мистическую роль. Когда маленькой княгине Лизе пришло время родить, княжна Марья от волнения не находит себе места: она «то садилась за молитвенник, то становилась на колени перед киотом». Но обычная молитва не успокаивает ее перед лицом «чего-то великого, непостижимого, совершающегося в эту минуту» [10, с. 42]. Толстой не в первый раз использует это выражение для обозначения Божьего промысла – скрытой «от взгляда людей всемогущей руки», определяющей человеческую жизнь.

Княжне Марье стало легче, когда няня Прасковья Савишна принесла обвитые золотом венчальные свечи князя Андрея и Лизы и зажгла их перед иконой Святого Николая Чудотворца: «...вот княжовы свечи венчальные перед угодником зажечь принесла, мой ангел, – сказала она, вздохнув» [10, с. 41].

По обычаю во время венчания в церкви молодым вручали венчальные свечи и иконы, которые хранились всю жизнь в их доме в красном углу. Венчальные свечи, как и иконы, использовали только в исключительных случаях. Прасковья Савишна возжигает свечи перед Угодником – перед иконой Святителя Николая Мирликийского [11, с. 725]. На Руси святого Николая называют Угодником и почитают как чудотворца, покровителя моряков, купцов и детей. Он занимает первое место среди святых (после Божией Матери) по количеству посвящённых ему храмов и написанных икон. Его имя было одним из самых популярных при наречении младенцев [12, с. 89].

Во время тяжелых родов Лиза умирает, но ребенок, благодаря молитвам княжны Марьи и Праксавии Савишны и заступничеству Николая Угодника, остается жив. Лизу отпевают через три дня после ее смерти, а еще через пять дней «крестили молодого князя Николая Андреевича», названного в честь святого Николая Чудотворца.

Икона и иконопочитание органично входят в мир семьи Ростовых. Наташа, на первый взгляд, равнодушна к религиозным вопросам и обрядности, в отличие от ее матери – старой графини. Это очевидно в эпизоде, когда Наташа легко нарушает молитвенное состояние старой графини, вбегая к ней в спальню во время молитвы: «Наташа... утонула в перине, перевалилась к стене и начала возиться под одеялом... чуть слышно смеясь, то закрываясь с головой, то выглядывая на мать» [10, с. 199].

Во время серьезной нравственной болезни Наташи – после интриги с Анатолом, разрыва помолвки с князем Андреем и попытки отравления – старушка Белова предложила ей говеть по-настоящему: «всю неделю, не пропуская ни одной вечерни, обедни или заутрени» [13, с. 77]. Наташа говеет не дома, а в церкви, где был священник «весьма строгий и высокой жизни».

Молитва Наташи обращена к иконе Божией Матери. По словам Толстого, в церкви она становилась «...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, за которыми она старалась следить, понимая их» [13, с. 77].

«Черный лик божьей матери» трепетно и волнующе освещен свечами и неярким светом утра, падавшего из окна. Это живой, подвижный, трепетный свет свечей и раннего утра – Божественный свет. Он имеет мало общего с внешним, случайным, искусственным светом, сопровождающим созерцание мирской живописи в романах «Анна Каренина» и «Воскресение».

Об онтологическом значении света в иконописном искусстве П. Флоренский пишет: «Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света». Иконы, по словам философа, производимы «из света». Иконописец видит в свете не нечто внешнее, но «духовный источник всего», «мистическую причину существующего» [7, с. 612, 613].

Икона Божией Матери таит в себе возможность откровения: она как бы оживает перед духовным взором Наташи, свидетельствуя о горнем мире, исцеляет душу. По слова Толстого, во время молитвы Наташа чувствовала смирение «перед великим и непостижимым», чувствовала, что «бог управлял ее душою» [13, с. 77].

Ее молитвы – молитвы раскаяния, осуждения своей «мерзости» и просьба о милости и прощении. Молитвенное предстояние перед святым образом очищает и успокаивает душу Наташи. Через неделю, в воскресенье, она впервые чувствует себя спокойной и не тяготящейся жизнью. Икона Божией матери вновь предстает в романе как чудотворная, дающая прощение и утешение.

Толстой не единственный русский писатель, который воспринимает иконную живопись как темную («черный лик божией матери»). Пушкин сходным образом описывает иконы в вечернем храме в стихотворении «Вечерня отошла давно»:

Кргом и сон, и тишина,
Но церкви дверь отворена;
Трепещет луч лампы,
И тускло озаряет он
И темну живопись икон,
И позлащенные оклады» [14, с. 154].

Поэтические строки Пушкина с описанием «темной живописи» икон имеют точное объяснение. Потемневший слой олифы, которая покрывала иконы, не умели удалять: «Олифа... защищала живопись от влаги, грязи, легких механических повреждений. Однако через 50–80 лет она темнела, впитывая копоть свечей и пыль из воздуха. Икону старались «помыть» для обновления ее живописи, что негативно сказывалось на сохранности ее авторского слоя» [8, с. 64].

Толстовские описания икон напоминают темную графику, лишенную цвета. Темные лики икон, возможно, намекают на таинственную (апофатическую) глубину святых образов, при этом они пронизаны светом, светоносны. Темная икона у Толстого, как у Пушкина, позлащена (или посеребрена) окладом, либо, как в эпизоде с Наташей Ростовою, трепетно освещена живым, подвижным светом свечей и раннего утра.

Икона окружена особым почитанием в семье Ростовых. В московском доме Ростовых есть особая комната – «образная», в которой хранятся древние семейные иконы. Такие «образные» комнаты со стенами, увешанными иконами, были во многих дворянских домах, что соответствовало древнему обычаю. «Уже в XVI веке в царском дворце была Крестовая, или Моленная, палата. Она служила домашней церковью, в ней молились русские Государи со своей семьей» [1, с. 358].

Во время эвакуации из Москвы Ростовы отдают большую часть подвод раненым русским солдатам и офицерам, бросая имущество и ценные вещи. В числе самых ценных – часть семейных икон. В последнюю минуту перед отъездом все крестятся на образ, прощаются с дворовыми, а старая графиня идет в образную, чтобы попрощаться с оставляемыми иконами: «Графиня ушла в образную, и Соня нашла ее там на коленях перед разрозненно по стене оставшимися образами. (Самые дорогие по семейным преданиям образа везлись с собою)» [13, с. 330].

Иконы в доме Ростовых окружены благоговейным чувством и почитанием. Оттого разрозненно висящие иконы на стенах образной комнаты становятся зримым символом разорения, нарушенных войной основ жизни.

Икона и молитва чудесным образом определяют жизнь Николая Ростова – гусара, человека светского и, на первый взгляд, совсем не религиозного. Ростов видит княжну Марью в московском соборе во время молебна по случаю победы русских войск под Бородиным. Княжна Марья молится о спасении тяжело раненного брата, и на ее лице Ростов читает «трогательное выражение печали, мольбы и надежды». Ее страстная молитва – из тех, которые «сдвигают горы», по словам Ростова.

Пример этой молитвы умиляет и заражает самого Николая Ростова. Под впечатлением этой страстной молитвы он сам начинает молиться в сложной, запутанной ситуации с Соней, брак с которой означал бы фатальное разорение семьи: « – Как она молилась!.. Видно было, что вся душа ее была в молитве. Да, это та молитва, которая сдвигает горы, и я уверен, что молитва ее будет исполнена. Отчего я не молюсь о том, что мне нужно?.. Что мне нужно? Свободы, развязки с Соней... Боже мой! выведи меня из этого ужасного, безвыходного положения! – начал он вдруг молиться. – Да, молитва сдвинет гору, но надо верить и не так молиться, как мы детьми молились с Наташей о том, чтобы снег сделался сахаром... Нет, но я не о пустяках молюсь теперь, – сказал он, ставя в угол трубку и, сложив руки, становясь перед образом» [15, с. 33].

Молитва Николая Ростова, как и молитва княжны Марьи, «сдвигает горы». Почти сразу же он получает письмо от Сони, в котором она возвратила ему данное ей слово, а вместе с ним и свободу. Толстой дает почти мистическое толкование событий, связанных с молитвой Ростова перед образом.

С чудотворной Смоленской иконой Божией матери связан эпизод молебна солдат и Кутузова накануне Бородинского сражения. Перед сражением в армию приносят святой образ Богоматери.

Смоленская икона Божией матери Одигитрия (с греч. – «Путеводительница»), как и Казанская, и Владимирская иконы Богородицы, относится к самым почитаемым на Руси иконам. По преданию, святой образ «был написан Евангелистом Лукой при земной жизни Богоматери и хранился во Влахернском храме в Константинополе. В 1046 г. византийский император Константин IX Мономах, намереваясь выдать свою дочь Анну за русского князя Всеволода, сына Ярослава Мудрого... благословил союз этой иконой. Так византийская Одигитрия попала на Русь» [16, с. 748]. В начале XII века (по другим данным – в 1097 году) князь Владимир Мономах перенес икону в Смоленск, где заложил храм Успения Богоматери, в котором впоследствии разместил икону. С тех пор она стала называться Смоленской.

Празднование иконе совершается 28 июля. С иконой связывается много чудес. Так, в 1238 году,

когда к Смоленску приблизилось войско хана Батия, Богородица явилась воину Меркурию и послала его одного против нашествия, предсказав ему его кончину. Благодаря заступничеству Богородицы и героизму Меркурия, город был спасен и получил в покровители святого мученика Меркурия Смоленского.

Накануне Бородинского сражения, которое пришлось на день Сретения Владимирской иконы Божией Матери – 26 августа (ст. ст.), в Москве был совершен крестный ход с тремя святынями – Владимирской, Смоленской и Иверской иконами Божией Матери. На Бородинском поле перед сражением также служили молебны перед Смоленской иконой. В романе Толстого один из солдат ошибочно говорит об Иверской иконе, а другой его поправляет: Смоленская. Солдаты, зная о крестном ходе в Москве, могли не знать, какая из трех икон будет привезена на Бородинское поле.

При описании иконы Толстой экономит в художественных средствах. Икона вновь напоминает темную графику: «большая, с черным ликом в окладе». Она убрана лентами, и несут ее на полотенцах. Икона описана в немногих словах, гораздо подробнее охарактеризовано впечатление, которое она производит на солдат, ополченцев и Кутузова. Это общее впечатление от святого образа отражено в непосредственном восприятии Пьера, который наблюдает крестный ход и молебен на Бородинском поле.

Анализируя данный эпизод романа, В. В. Лепахин, увидел в нем стремление Толстого «остранить» иконопись и богослужение, изобразить их как «унылое, серое и бесцветное «мероприятие»» [1, с. 366]. Вряд ли это справедливо.

Молебен перед Смоленской иконой Божией Матери с участием Кутузова и всей армии исполнен искреннего иконопочитания. Как все, Пьер чувствует торжественный религиозный смысл богослужения со специально поднятой из храма Смоленской иконой: «За иконой, кругом ее, впереди ее, со всех сторон шли, бежали и кланялись в землю с обнаженными головами толпы военных» [13, с. 203]. На общем фоне «взволнованных лиц» и «обнаженных голов» одиноко выглядит фигура «плешивого генерала с орденом на шее», который, не крестясь, терпеливо дождался окончания молебна» [13, с. 203].

Все внимание Пьера «...поглощено серьезным выражением лиц в этой толпе солдат и ополченцев, однообразно жадно смотревших на икону. Как только уставшие дьячки (певшие двадцатый молебен) начинали лениво и привычно петь: «Спаси от бед рабы твоя, Богородице», и священник, и дьякон подхватывали: «Яко вси по Бозе к Тебе прибегаем, яко нерушимой стене и предстательству», – на всех лицах вспыхивало опять то же выражение сознания торжественности наступающей минуты, которые он видел под горой в Можайске и урывками на многих и многих лицах...» [13, с. 204].

Это общее серьезное, «взволнованное», «жадное» выражение на лицах солдат, вопреки «при-

вычному и ленивому пению» дьячков, выражает надежду, мольбу, обращенные к Богородице перед лицом завтрашнего сражения. Пьер замечает, что, несмотря на присутствие Кутузова, обратившее на себя внимание всех высших чинов, солдаты «продолжали молиться». Икона окружена высочайшим почитанием и благоговением.

Командующий русскими войсками Кутузов показан как плоть от плоти русского народа: «Когда кончился молебен, Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю, и долго пытался и не мог встать от тяжести и слабости. Седая голова его подергивалась от усилий. Наконец он встал и с детски-наивным вытягиванием губ приложился к иконе и опять поклонился, дотронувшись рукой до земли» [13, с. 204].

Кутузов стар, физически слаб. Тем сильнее в нем иконопочитание, объединяющее его с русским народом. Отношение Кутузова к Смоленской святыне столь же благоговейно, как и у любого солдата. Его вера в чудотворность иконы так же «детски-наивна», как и вера русского человека.

Эпизод молебна на Бородинском поле имеет в романе продолжение. Известие о том, что Наполеон оставил с армией Москву, Кутузову привозят Болховитинов и Толь. Поняв, в чем дело, и не дослушав доклада генерала, Кутузов в волнении поворачивается в противоположную сторону, к красному углу избы с иконами, и начинает молиться: «Он хотел сказать что-то, но вдруг лицо его сщурилось, сморщилось; он, махнув рукой на Толя, повернулся в противную сторону, к красному углу избы, черневшему от образов.

– Господи, создатель мой! Внял ты молитве нашей... – дрожащим голосом сказал он, сложив руки. – Спасена Россия. Благодарю тебя, господи! – И он заплакал» [15, с. 123].

Молитва Кутузова и солдат способна, как и молитва княжны Марьи, «сдвигать горы». К этому можно добавить, что список иконы Смоленской Божией матери, бывшей в сражении под Бородиным в 1812 году, помещен под захоронением князя М. И. Кутузова в Казанском соборе в Петербурге [16, с. 749].

Благоговением перед иконами, верой в чудотворную силу молитвы перед ней проникнуты многие эпизоды романа «Война и мир». Православные святыни, упоминаемые в романе – Смоленская, Иверская, Печерская, Калязинская иконы Божией Матери, икона Николая Чудотворца – относятся к числу наиболее почитаемых на Руси икон. Святой образ помогает толстовским героям обрести веру, спасение, перед ним каются в грехах и ошибках, у него просят помощи перед лицом личной и национальной беды. Отсутствие иконы в жизненном пространстве человека так же значимо у Толстого, как и молитвенное предстояние перед ней.

Описывая чудотворное действие икон, писатель умеет совместить мистический элемент с ре-

альной мотивировкой событий. События в эпизодах романа, связанных с иконами, как бы поддаются двойной мотивировке, что значительно углубляет религиозный подтекст повествования.

Очень важно, что икона предстает в романе «Война и мир» не только непосредственно, эксплицитно, но и неявно, имплицитно. Иконичность, скрытое уподобление живого человека святому образу, становится важным средством обрисовки ряда персонажей романа.

По христианским представлениям, человек изначально несет в себе образ Божий: «Человек, согласно свидетельству кн. Бытие, сотворен по образу... и по подобию» Божию» [8, с.10]. По словам П. Флоренского, «в Библии образ Божий различается от Божьего подобия... под первым должно разуметь нечто актуальное – онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым – потенцию, способность духовного совершенства... т.е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, личности, и таким образом явить его в лице» [7, с. 535]. «Лик есть осуществленное в лице подобие Божие» [7, с. 536]. «Существо же человека есть образ Божий» [7, с. 537].

П. Флоренский усматривает связь между онтологическим понятием «лик» и платоновским учением о невидимом мире «идеи»: «Если мы вспомним, что по-гречески *лик* называется *идея*..., и что в этом именно смысле лика – явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, ее горнего первообраза, луча от источника всех образов, – было использовано слово *идея* Платоном, а от него распространилось в философию, богословие и даже в житейский язык, то, направляясь обратно от *идеи* к лику, значение этого последнего делаем себе совсем прозрачным» [7, с. 536].

Таким образом, иконы, свидетельствуя о горнем мире (в платоновском понимании – мире «идей»), являют собой невидимые Первообразы. Человек, при условии его духовного совершенства, может обрести лик, явить собой не только образ, но и подобие Божие, т.е. может в известном смысле стать живой иконой Бога.

Искусство Л. Толстой воспринимает как отражение Божественной реальности, как особый способ «снятия покровов», затемняющих образ и подобие Божие в человеке – глубинное, Божественное ядро его.

Выражение «снятие покровов» Толстой вложил в уста религиозного художника Михайлова в романе «Анна Каренина». По словам писателя, Михайлов, делая поправки к своей картине, «не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна» [17, с. 42].

В другом эпизоде романа, в описании родов Кити, это выражение вновь повторяется: «Как ни мало было неестественности и условности в общем харак-

тере Кити, Левин был все-таки поражен тем, что обнажалось теперь перед ним, когда вдруг все покровы были сняты и самое ядро ее души светилось в ее глазах. И в этой простоте и обнаженности она, та самая, которую он знал, была еще виднее» [17, с. 298].

Такое «снятие покровов», обнажающих «ядро души», свойственно искусству иконописи с ее способностью зримо представлять незримое и очищать душу того, кто предстоит перед ней.

М. Алпатов в книге «Древнерусская иконопись», говоря о символизме иконы, замечает, что «в основе его лежит идущее от позднеантичной философии... представление, согласно которому в мире решительно все всего лишь оболочка, за которой скрывается, как ядро, истинный смысл» [18, с. 28]. По мнению П. Флоренского, иконописец «не сочиняет из себя образа, но лишь снимает покровы с уже... сущего образа, не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его, “записи духовной реальности”» [19, с. 80]. По словам философа, «...ядро человеческого существа, образ Божий не нуждается в преображении, сам – свет и чистота» [7, с. 539].

Так, в глазах Левина Кити в момент рождения ее ребенка предстает как живая икона Божией Матери, умиляющая и возвышающая его душу.

Лица отдельных героев в романе «Война и мир» иконописны, приближаются к ликам святых образов. Конечно, как живые иконы эти герои могут предстать только в восприятии других, созерцающих их персонажей, на душу которых воздействуют очищающим и умиляющим образом.

Таково лицо княжны Марьи Болконской, из глубины которого как бы светится святой лик. Жюли Карагина в своем французском письме к Марье Болконской упоминает об ее «взгляде, кротком, спокойном и пронизательном» [5, с. 115]. Этот особый взгляд княжны может быть отражен только в восприятии другого человека, но не самой Марьи Болконской. Себя она видит в зеркале как дурную картину, воспроизводящую ее некрасивое лицо, физическую непривлекательность: «Прочтя до этого места, княжна Марья вздохнула и оглянулась в трюмо, которое стояло направо от нее. Зеркало отразило некрасивое, слабое тело и худое лицо. Глаза, всегда грустные, теперь особенно безнадежно смотрели на себя в зеркало. «Она мне льстит», – подумала княжна, отвернулась и продолжала читать» [5, с. 115].

Только когда княжна не видит себя и не думает о себе, ее лицо начинает светиться изнутри, подобно лику на иконе: «Жюли, однако, не льстила своему другу: действительно, глаза княжны, большие, глубокие и лучистые (как будто лучи теплого света снопами выходили из них), были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты» [5, с. 115].

Прекрасный лик Болконской обнажается, когда с ее некрасивого лица снимают «сняты покровы», скрывающие «ядро души». Отраженный в чу-

жих глазах, этот лик умиляет, возвышает душу «зрителя», как лик иконы.

Восприятие иконы дано не каждому, не всякому она открывается своей внутренней красотой. Ее восприятие требует определенной духовной зоркости. Точно так же не каждый ощущает скрытую внешними «покровами» духовную красоту Марьи Болконской. Ее не чувствуют маленькая княгиня Лиза и мадмуазель Бурьен, искренне стремящиеся с лучшей стороны представить княжну Марью перед Анатолом, приехавшим в Лысье Горы свататься: «Нехорошо было не платье, но лицо и вся фигура княжны, но этого не чувствовали m-lle Bourienne и маленькая княгиня... Они забывали, что испуганное лицо и фигуру нельзя было изменить, и потому, как они ни видоизменяли раму и украшение этого лица, само лицо оставалось жалко и некрасиво» [5, с. 277].

Прическа, платье и даже фигура – только «рама» лица и души Марьи Болконской. Испуганное лицо княжны, когда она думает о себе, о своей физической непривлекательности, заслоняет лик, открывающийся в другие моменты ее жизни и далеко не каждому. Анатолий во время знакомства с княжной видит только ее некрасивое лицо, от волнения покрывшееся красными пятнами: «La pauvre fille! Elle est diablement laide» («Бедняга! Чертовски дурна» – Г. А.) [5, с. 285].

«Снятие покровов» с лица княжны позволяет обнаружить «ядро души», почти иконописный лик. Это превращение лица в лик выражено в толстовском сравнении лица с фонарем, на стенах которого выступает искусная роспись, когда он зажигается изнутри. Николаю Ростову дано увидеть это преображение, ощутить обаяние духовного лика Болконской: «Лицо ее, с того времени, как вошел Ростов, вдруг преобразилось. Как вдруг с неожиданной поражающей красотой выступает на стенах расписного и резного фонаря та сложная искусная художественная работа, казавшаяся прежде грубою, темною и бессмысленною, когда зажигается свет внутри: так вдруг преобразилось лицо княжны Марьи. В первый раз вся та чистая духовная внутренняя работа, которою она жила до сих пор, выступила наружу. Вся ее внутренняя, недовольная собой работа, ее страдания, стремление к добру, покорность, любовь, самопожертвование – все это светилось теперь в этих лучистых глазах, в тонкой улыбке, в каждой черте ее нежного лица» [15, с. 28].

Николай Ростов, не любивший в мужчинах присутствия высшей духовной жизни, чувствует ее неотразимую привлекательность в княжне Марье. Молитва княжны Марьи перед святым образом о спасении брата рождает молитвенное настроение в самом Ростове. Лицо княжны производит на него такое же впечатление, какое производит иконный лик. Собственная страстная молитва Ростова перед иконой позволяет ему разорвать «неразрешимый узел», связывающий его с Соней. Так Толстой

сближает «человеческое» с «божеским», земное лицо и святой лик.

То же преобразование некрасивого лица княжны Марьи в иконный лик происходит в эпилоге романа. Графиня Марья Ростова беременна очередным ребенком; зеркало случайно и сиюминутно отражает ее подурневшее лицо и фигуру: «“Вижу, вижу, что я ему противна. Особенно в этом положении”. Она посмотрела на свой высокий живот и в зеркале на свое желто-бледное, исхудавшее лицо с более, чем когда-нибудь, большими глазами» [15, с. 274]. Однако, отраженное в «зеркале» глаз ее мужа, Николая Ростова, лицо графини Марьи обретает совсем другие, иконные черты: «На лице ее выступило строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящегося телом. Николай посмотрел на нее.

«Боже мой! что с нами будет, если она умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо», – подумал он, и, став перед образом, он стал читать вечерние молитвы» [15, с. 303].

Женившись на Марье Болконской, Ростов живет ее отраженным духовным светом. Ее лицо напоминает ему телесно истонченный и духовно утонченный лик Божьей Матери. Иконописные черты земной женщины и святой образ внутренне сближены в восприятии Ростова; графиня Марья предстает для него живой иконой. Так в эпилоге романа в образе графини Марьи Ростовской вновь соединяются земное и неземное, лицо и лик.

Встреча дальнего и горнего, «здесь» и «там» происходит и в образе маленькой княгини Лизы Болконской. В облике Лизы сочетаются прелесть ребенка и черты животного – белки. Хорошенькое лицо Лизы, с ее короткой, с усиками, верхней губкой и «блестящими белыми зубами» имеет «белчиье» выражение. Короткая губка Лизы в эпизоде ее семейного объяснения с князем Андреем в начале романа приобретает «не радостное, а зверское, белчиье выражение» [5, с. 37]. Несмотря на короткий срок своего брака с ней, князь Андрей уже тяготится ею. Об обманчивости красивого женского лица он говорит Пьеру: «Никогда, никогда не женись, мой друг; вот тебе мой совет, не женись до тех пор... пока ты не перестанешь любить ту женщину, какую ты выбрал, пока ты не увидел ее ясно...» [5, с. 39].

Увидеть «ясно» лицо своей жены Болконскому дано во время ее трудных родов и смерти. Портрет живой страдающей Лизы в момент рождения ее ребенка трогательно-прелестен: «...черные волосы прядями вились у ее воспаленных вспотевших щек. Румяный, прелестный ротик с губкой, покрытой черными волосиками, был раскрыт, и она радостно улыбалась... Блестящие глаза, смотревшие детски-испуганно и взволнованно, остановились на нем...» [10, с. 44].

Портрет отражает прелестный земной образ женщины-матери. Но образ мертвой Лизы приобретает иконописные черты. За ее мертвым лицом постепенно проступает лик Божьей Матери, в смертельных муках родившей дитя.

Вновь, подобно тому, как икона отражается в глазах предстоящего перед ней человека, так и лик мертвой Лизы отражается в глазах Болконского, рождая в нем чувство вины: «Он вошел в комнату жены. Она мертвая лежала в том же положении, в котором он видел ее пять минут назад, и то же выражение, несмотря на остановившееся выражение и бледность щек, было на этом прелестном детском робком личике, с губкой, покрытой черными волосиками.

«Я вас всех любила и никому дурного не делала. И что вы со мной сделали? Ах, что вы со мной сделали?» – говорило ее прелестное, жалкое, мертвое лицо» [10, с. 45].

Еще более иконизируется образ Лизы на мраморном памятнике, установленном в часовне над ее могилой. Памятник изображает ангела, расправившего крылья и готового взлететь в небо. Лик ангела с немного приподнятой верхней губой повторяет лицо Лизы. Причем восприятие этого ангела-Лизы у Андрея Болконского и старого князя одинаковое. Они оба читают в выражении лица Лизы на памятнике слова кроткой укоризны: «Ах, зачем вы это со мной сделали?»

Иконописные черты лица мертвой Лизы, запечатленные затем в мраморе, рожают в Андрее Болконском (и старом князе) чувство вины, настраивают на покаяние. Внутреннее осознание князем Андреем вины перед женой, покаяние перед мраморным ангелом дают ему позже прощение и успокоение – то, что дает молитва перед святым образом.

После встречи с Наташей в Отрадном князь Андрей переживает новое состояние – желание жить. Именно тогда он видит портрет Лизы – такой, какой она была при жизни. Портрет воспроизводит прекрасный женский образ: «Потом он отворачивался и смотрел на портрет покойницы Лизы, которая с взбитыми а la greque бровями нежно и весело смотрела на него из золотой рамки. Она уже не говорила мужу прежних страшных слов, она просто и весело с любопытством смотрела на него» [10, с. 166].

Портрет дает ощущение полного иллюзионизма. Как живая, Лиза с портрета смотрит на мужа «нежно и весело», она уже не упрекает, но дает ему право на любовь и счастье.

Лик мертвой Лизы после рождения ребенка и на мраморном ангеле на ее могиле вновь обращается в земное лицо на ее портрете. Так в образе маленькой княгини Лизы встречаются и вновь расходятся лицо и лик, портрет и икона, земное «здесь» и небесное «там».

Пьер, казалось бы, весьма далек от иконописного образа. Огромной физической силой он скорее напоминает медведя. Князь Василий Курагин говорит о нем Анне Шерер: «Образуйте мне этого медведя» [5, с. 22]. В доме Долохова Пьер «ухватил медведя и, обняв и подняв его, стал кружиться с ним по комнате» [5, с. 47].

Однако в эпилоге романа Пьер предстает живой иконой в глазах собственной жены. В «зерка-

ле» глаз любящей Наташи отражается все истинно хорошее в нем, все же дурное сознательно ею откидывается: «В себе он чувствовал все хорошее и дурное смешанным и затемнявшим одно другое. Но на жене его отражалось только то, что было истинно хорошо: все не совсем хорошее было откинуто. И отражение это произошло не путем логической мысли, а другим – таинственным, непосредственным отражением» [15, с. 282].

Образ покойного князя Андрея в эпилоге романа обретает иконную святость в восприятии его сына, Николеньки. Толстой недвусмысленно разводит мирской портрет и икону, отождествляя портрет с земным образом, а икону – со святостью: «...несмотря на то, что в доме было два похожих портрета, Николенька никогда не воображал князя Андрея в человеческом образе» [15, с. 308].

Во сне подросток видит отца, который «жалел и ласкал его». При этом «отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бесильным, бескостным и жидким» [15, с. 308].

Свет лампадки, которая всю ночь горит в спальне подростка, намекает на присутствие иконы, которая, однако, не упомянута, как будто ее нет. Этот свет лампы сопровождает святой для Николеньки лик отца. Авторский курсив в последней фразе Николеньки, завершающей роман, усиливает ощущение иконной святости отца для подростка: «Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен...» [15, с. 308].

В художественном восприятии автора «Войны и мира» икона и мирское изобразительное искусство отчетливо разграничены. По своей духовной, богословской природе и стилистической технике икона принципиально отличается от картины.

Картина воспроизводит плотскую, земную красоту человека, как портрет Лизы Болконской. Картина может быть отражением человеческих страстей: сословной гордости – на изображениях родословного древа и образа «родовитого предка в короне» в столовой старого князя Болконского, обожествленной земной славы – на портрете и бюсте Екатерины II в приемной графа Безухова. Картина объемна, иллюзионистична. Обладая прямой перспективой, она обращена «сюда», в земную жизнь.

Икона как визуальное отражение Первообраза (Бога, Божией Матери, святых) лишена иллюзионистической объемности, принципиально символична и двумерна. Она не нуждается в раме и, обладая обратной перспективой, духовно всегда устремлена «туда», за пределы земного существования. Икона умиляет и возвышает того, кто ее созерцает, она рождает молитвенное настроение – и уже в этом смысле чудотворна.

Икона и иконопочитание сопровождают частную жизнь толстовских героев и жизнь народную в ситуации войны 1812 года. Икона присутствует во

всех важнейших событиях человеческой жизни: во время соборования, смерти, рождения ребенка. Она помогает избежать смерти, опасности, покаяться, облегчить душу.

Отчетливо разграничивая икону и мирское изобразительное искусство, Толстой нередко наделяет своих персонажей иконописными чертами. По православному представлению, человек изначально несет в себе образ Божий. Он может воплощать и подобие Божие, и тогда ему дано быть живой иконой Бога. Отсюда иконописные лики отдельных персонажей в романе.

«Снятие покровов», как в иконописи, позволяет писателю обнажить в человеке Божественное «ядро души», оттого даже некрасивое лицо может преобразиться в лик. Иконописный лик живого человека, как в зеркале, может отразиться только в глазах другого, любящего, человека. Подобно иконе, этот лик вызывает в душе созерцающего его умиление, смягчение, духовное преображение. В художественном восприятии автора «Войны и мира» граница между «человеческим» и «божеским», земным лицом и иконным ликом оказывается проницаемой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. 736 с.
2. Толстая-Сухотина Т. Л. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1981. 525 с.
3. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 томах. Т. 48. М.: Гослитиздат, 1952. 539 с.
4. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1978. 422 с.
5. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1979. 400 с.
6. Державин Г. Р. Стихотворения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. 166 с.
7. Флоренский П. Иконостас // Христианство и культура. М.: Фоллио, 2001. 667 с.
8. Православная энциклопедия. Т. XXII. М.: Православная энциклопедия, 2009. 752 с.
9. Платон. Федон // Платон. Сочинения в 4 томах. Т. 2. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2007. 626 с.
10. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1980. 419 с.
11. Мифы народов мира в 2-х тт. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1980. 712 с.
12. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 538 с.
13. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1980. 447 с.
14. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 томах. Т. 2. Л.: Издательство АН СССР, 1977.
15. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 7. М.: Художественная литература, 1981. 431 с.
16. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 1. СПб.: Литга, 2000. 864 с.
17. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 9. М.: Художественная литература, 1982. 462 с.
18. Алпатов М. Древнерусская иконопись. М.: Искусство, 1978. 332 с.
19. Флоренский П. Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской патриархии. 1969, №1.

Поступила в редакцию 12.03.2013 г.