

УДК 821.161.1.09"18"

ИКОНА И КАРТИНА (ПОРТРЕТ) В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

© 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 «Анна Каренина» Л. Н. Толстого рассматривается с точки зрения отражения в нем иконописи и портретной живописи. В художественном восприятии Толстого икона и картина, не совпадая друг с другом с онтологической и стилистической точек зрения, соотносятся как святость и красота, дух и плоть. Иконичность и «картинность» становятся важнейшими принципами создания женских персонажей в романе. Отраженные в «зеркале» глаз других героев, они могут превращаться в произведения изобразительного искусства – живую картину или икону.

Ключевые слова: Гомер, Н. Н. Ге, икона, иконичность, картина, иллюзионизм, живая картина.

Вопрос о художественной функции иконы в романе «Анна Каренина» уже затрагивался в работе В. В. Лепехина «Икона в русской литературе». Глава о Л. Толстом «Икона и иконопочитание в творчестве Льва Толстого» в данном исследовании построена в большей мере на материале первого романа писателя «Война и мир», при этом основное внимание автор уделяет художественной функции икон, эксплицитно представленных в романе [1, с. 353–374].

Между тем, начиная с романа «Война и мир», Толстой все более тяготеет к имплицитным, неявным формам иконописи. Иконописными чертами писатель нередко наделяет живых персонажей. Толстовская «иконописная» поэтика мало изучена.

Отдельный интерес представляет вопрос о соотношении иконы и картины в творчестве Л. Толстого. Во всех своих романах Толстой неявно, но вполне ощутимо соотносит иконопись и живопись. Сравнение это предстает как онтологическая и стилистическая антитеза, принципиальная для писателя. Более того, особым искусством превращая своих персонажей в живые иконы или картины, Толстой усиливает эту антитезу, являющую собой противоположность духа и плоти, святости и человеческой греховности.

Предметом внимания в данной статье являются не только очевидные формы взаимосвязи иконописи и изобразительного искусства в романе «Анна Каренина», но и неявная соотнесенность иконы и картины, представленных в виде иконичности и «картинности» живых персонажей.

Как и в романе «Война и мир», в «Анне Карениной» Толстой, рисуя живые образы, стремится создать эффект изобразительного искусства, добивается визуальной убедительности, свойственной иконописи или живописи. Одним из часто употребляемых писателем приемов создания подобного эффекта становится зеркало, в которое помещается «объект». Самый распространенный вид такого «зеркала» – глаза воспринимающего «зрителя».

Толстой не раз ссылаясь на любимого им Гомера и «Илиаду», говоря, что старцы Трои при виде

Елены, пораженные ее красотой, поднялись ей навстречу. О Гомере Толстой вспоминает в письме к религиозному художнику Н. Н. Ге. Касаясь эскизов его поздних картин «Голгофа», «Христос и разбойник», Толстой пишет: «Вы мне рассказывали первую мысль картины – и, верно, она была написана, – состоящую в том, что смерть на кресте Христа побеждает разбойника. И мне это очень понравилось по своей ясности, живописности, по выражению величия Христа на впечатлении, произведенном им на разбойника. Как Гомер, чтобы описать красоту Елены, говорит, что, когда она вошла, старцы изумились ее красоте и встали» [2, с. 273].

Конечно, Толстой не совсем точно передает эпизод из «Илиады». Троянские старцы, увидев Елену, вовсе не поднялись со своих мест, но, пораженные,

Тихие между собой говорили крылатые речи:

«Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы

Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:

Истинно, вечным богиням она красотой подобна!» [3, с. 78].

Божественная красота Елены, отраженная глазами троянских старцев, предстает как живая картина, которая убеждает лучше всяких слов.

Толстой, вероятно, помнил стихотворение А. Майкова «Сидели старцы Илиона», в котором имеется подобный эпизод, когда старцы Трои невольно встают и расступаются при виде Елены, изумленные ее красотой:

Сидели старцы Илиона

В кругу у городских ворот;

Уж длится града оборона

Десятый год, тяжелый год!

Они спасенья уж не ждали,

И только павших поминали,

И ту, которая была

Виною бед их, проклинали:

«Елена! ты с собой ввела

Смерть в наши дома! ты нам плена

Готовишь цепи!!!...»
В этот миг
Подходит медленно Елена,
Потупя очи, к сонму их;
В ней детская сияла благодать
И думы легкой чистота;
Самой была как будто в тягость
Ей роковая красота...
Ах, и сквозь облако печали
Струится свет ее лучей...
Невольню, смолкнув, старцы встали
И расступились перед ней [4, с. 173].

Стихотворение А. Майкова основано на гомеровском мотиве. Подобно Гомеру, красоту Елены поэт достоверно и убедительно передает не через прямое описание ее внешности, но посредством визуального впечатления, произведенного ею на умудренных старцев. Прекрасный образ Елены, отраженный в «зеркале» глаз старцев, подобен живой картине, и это самое убедительное свидетельство ее «роковой красоты». Майков рисует светлый, чистый, сияющий изнутри образ Елены, для которой победительная красота становится роком.

Подобный визуальный эффект, передающий результат воздействия живого, но как бы «застывшего» образа на зрителя, Толстой обнаруживает также в религиозной живописи Н. Н. Ге. На эскизе «Христос и разбойник» крестные муки Христа отпечатываются в страдающих глазах разбойника, распятого рядом с ним. Святой образ мученика умиляет и преображает разбойника. Возникает эффект зеркального отражения, соответствующий замыслу художника: показать «величие Христа на впечатлении, произведенном им на разбойника».

Живой образ, отраженный в «зеркале» глаз воспринимающего его человека, получает у самого Толстого значение самостоятельного визуального объекта, близкого к иконе или произведению изобразительного искусства.

В восприятии Толстого икона и портрет так же соотносятся между собой, как святость и красота. Античный поэт Гомер еще не разграничивает эти понятия: для него телесная красота Елены божественна, она сближает земную женщину с «вечными богинями». А. Майков и особенно Л. Толстой уже далеко разводят понятия святости и красоты, не уподобляя их, но, скорее, противопоставляя.

В сравнении с романом «Война и мир» в «Анне Карениной» икона и картина (портрет) в их внутренней противоположности представлены более полно и развернуто. При этом иконопись и живопись вводятся в роман как непосредственно, эксплицитно, так и – гораздо чаще – неявно, имплицитно, в виде иконичности или «портретности» живых людей.

Так, с иконописью граничат портретные описания Кити Щербацкой. Это очевидно уже в самом начале романа, в эпизоде, когда Левин на зимнем катке пытается объяснить Кити в любви. Зимний пейзаж создает особую, почти религиозную атмо-

сферу объяснения. Березы, убранные инеем, Толстой сравнивает с торжественными ризами: «...старые кудрявые березы сада, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были разубраны в новые торжественные ризы» [5, с. 36].

Слово «риза» в русском языке имеет двойное значение: пышное убранство, одеяние священника во время богослужения либо золотой (или серебряный) оклад иконы, оставляющий открытыми только лицо и руки.

Именно в таком «святом» обрамлении «торжественных риз» впервые возникает в романе портрет Кити. Толстой использует в эпизоде любовного объяснения Левина прием «лишения зрения». Левин не различает черт Кити, но ощущает ее как солнце, которым освещается все: «Все освещалось ею. Она была улыбка, озарявшая все вокруг... он сошел вниз, избегая подолгу смотреть на нее, как на солнце, но он видел ее, как солнце, и не глядя». «Он чувствовал, что солнце приближалось к нему» [5, с. 37].

В восприятии Левина образ Кити приобретает иконные, сакральные черты. Даже «место, где она была, показалось ему недоступною святыней, и была минута, что он чуть не ушел: так страшно ему стало» [5, с. 37].

Земная женщина предстает в «зеркале» глаз Левина как живая икона. Черты лица Кити, которые Левин начинает различать после своей первоначальной «ослепленности», сближают княжну Щербацкую с иконным образом: «...прелесть этой, с выражением детской ясности и доброты, небольшой белокурой головки, так свободно поставленной на статных девичьих плечах»; «...что всегда, как неожиданность, поражало в ней, это было выражение ее глаз, кротких, спокойных и правдивых, и в особенности ее улыбка, всегда переносившая Левина в волшебный мир, где он чувствовал себя умиленным и смягченным...» [5, с. 38]. Умиление и смягчение, которые чувствует Левин при виде Кити, сродни переживаниям верующего человека перед иконой.

На следующих страницах романа, в разговоре Левина со Стивой Облонским сближение образа Кити с иконным образом Божией Матери становится еще более ощутимым. Левин говорит о своем прошлом, о своей греховной молодости, которая не соединяется в его представлении с «существом чистым, невинным». Обращенная к Кити молитва о прощении сливается с молитвой о милосердии, обращаемой обычно к Божией матери: «Одно утешение, как в этой молитве, которую я всегда любил, что не по заслугам прости меня, а по милосердию. Так и она только простить может» [5, с. 48]. Облик любимой женщины вызывает в Левине потребность молитвы, рождаемой обычно иконой. Так земной образ сближается со святым ликом.

Напротив, с прекрасной живой картиной, но не иконой, граничит первое портретное описание Анны в романе в момент ее встречи с Вронским на

московском вокзале. Красота Анны отражена в «зеркале» глаз Вронского. Эффект прекрасной картины усилен наличием дополнительной оптической «рамы» – проема вагонной двери. Входя в вагон, Вронский сталкивается с Анной и дважды в «раме» двери успевает запечатлеть ее облик.

Его первое впечатление – «необходимость еще раз взглянуть на нее», ибо «в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное» [5, с. 72]. Второй взгляд Вронского фиксирует очерченный в раме дверного проема, «застывший» на мгновение облик Анны: «Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенесли на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» [5, с. 72].

Эффект светотени, свойственный изобразительному искусству, придает портрету Анны особую выразительность. «Густые ресницы», создавая своеобразную затененность, служат обрамлением «блестящих глаз». С силой экспрессии, характерной для живописи, Толстой передает внутреннее во внешнем облике Анны – «оргийный избыток жизни» [6, с. 122], готовность к страсти.

В эпизоде на московском балу портретные описания Кити и Анны оказываются в определенном смысле сходными: они «картинны» и даже «скульптурны». Описания Толстого пластичны, объемны, им свойственна экспрессивная «одномоментность» живописи.

Обрамлением телесной красоты Кити на балу становится зеркало, в котором она видит свое отражение: «Кити улынулась и здесь на бале, взглянув на нее (бархатку на шее – Г. А.) в зеркало. В обнаженных плечах и руках Кити чувствовала холодную мраморность, чувство, которое она особенно любила» [5, с. 89].

Впечатление прекрасной картины или скульптуры в описании Кити усилено посредством передачи ее субъективных ощущений. Кити, по словам автора, сама чувствовала «холодную мраморность» в своих «обнаженных плечах и руках». Статуарность юных форм Кити подчеркнута упоминанием о медальоне, черная бархатка которого «нежно окружила шею». Портрет Кити близок к скульптурному экфрасису [7], он вызывает впечатление прекрасной гармоничной статуи.

Не менее картинны и скульптурны портретные описания Анны в балльном эпизоде. Эти описания возникают несколько раз, и всегда красота Анны да-

ется в восприятии главного «зрителя» – Кити, сначала восхищенной, а затем страдающей от предательства Вронского. Античная красота Анны отражается в «зеркале» глаз княжны Щербацкой так же, как прелесть Елены отпечатывается в глазах троянских старцев в эпосе Гомера и в стихотворении А. Майкова

При описании Анны ощущение прекрасной живой картины усилено введением дополнительных оптических «рамок». Кити своими дальноточными глазами замечает Анну на балу, «окруженную дамами и мужчинами». Кити понимает, отчего Анна не в лиловом, а в черном платье. Анна не нуждается в цветном платье, ведь ее туалет, черное бархатное платье с пышными кружевами «только рамка», из которой «была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная» [5, с. 91]. Туалет Анны, обозначающий ее тело, фигуру, только «рамка» ее лица и душевного состояния.

Точные, скульптурные формы тела Анны своим совершенством напоминают античные статуи. Ее гармоничные формы, обнаженное низким вырезом платья тело зеркально отражены в восхищенных глазах Кити: «Анна была не в лиловом, как того непременно хотела Кити, но в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью. Все платье было обшито венецианским гипюром. На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок и такая же на черной ленте пояса между белыми кружевами. Прическа ее была незаметна. Заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках. На точеной крепкой шее была нитка жемчугу» [5, с. 91].

В следующей сцене балльного эпизода Толстой использует уже «двойную» оптику. В глазах Кити отпечатывается странное, потерянное лицо Вронского, которое в свою очередь отражает торжество над ним красоты Анны: «Кити посмотрела на него и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале ее лица, она увидела на нем. Куда делась его всегда спокойная, твердая манера и беспечно спокойное выражение лица? Нет, он теперь каждый раз, как обращался к ней, немного стибал голову, как бы желая пасть пред ней, и во взгляде его было одно выражение покорности и страха» [5, с. 94].

Система зеркальных отражений – живых картин – позволяет визуально наглядно, «одномоментно», как в произведении изобразительного искусства, запечатлеть психологическую ситуацию на московском балу: покоряющую, роковую красоту Анны, драматизм положения не только Кити, но и Вронского, во взгляде которого Кити читает «покорность и страх».

В третий раз облик Анны в балльном эпизоде вновь отражен в двойном «зеркале» глаз Вронского и Кити, при этом Кити все более убеждается, что

несчастье ее свершилось. И вновь образ Анны, запечатленный одновременно в глазах двух персонажей, воспринимается как «застывшее» прекрасное произведение искусства – живописи или скульптуры.

Чем более Кити вглядывается в Анну, тем больший ужас в ее душе вызывает «сверхъестественная» красота, покорившая Вронского: «Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен. Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны. Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести» [5, с. 95–96].

Живые картины – портреты Кити и Анны – как бы повернуты друг к другу. Они напоминают скрытые экфрасисы, ибо неявно проецируются на произведения изобразительного искусства эпохи античности и Возрождения.

Ближайшим образом портреты Кити и Анны имеют мифологические аллюзии на двух Афродит, о которых речь идет в разговоре Левина с Облонским. В разговоре упоминается Платон, который в своем «Пире» утверждал, что есть два рода любви, как есть две Афродиты: любовь земная, чувственная (Афродита Пандемос) и любовь небесная, свободная от чувственных желаний (Афродита Урания).

Левин, возражая Облонскому, замечает: « – По-моему, любовь... обе любви, которые, помнишь, Платон определяет в своем “Пире”, обе любви служат пробным камнем для людей. Одни люди понимают только одну, другие другую. И те, что понимают только неплатоническую любовь, напрасно говорят о драме. При такой любви не может быть никакой драмы. “Покорно вас благодарю за удовольствие, мое почтение”, вот и вся драма. А для платонической любви не может быть драмы, потому что в такой любви все ясно и чисто...» [5, с. 51–52].

Платон в «Пире» различал Афродиту Уранию как «одухотворенную любовь» и Афродиту Пандемос, простую и доступную всем. По словам философа, «...этих богинь, конечно же, две: старшая, что без матери, дочь Урана, которую мы и называем поэтому небесной, и младшая, дочь Дионы и Зевса, которую мы именуем пошлой. Но из этого следует, что и Эроты, сопутствующих обеим Афродитам, надо именовать соответственно небесным и пошлым» [8, с. 108–109].

Кити в контексте бального эпизода соотносена с платоновской Афродитой Уранией. Но также и с Девой Марией, не раз изображавшейся в живописи Рафаэля и других художников итальянского Возрождения.

Имплицитная визуальная связь Кити с Девой Марией подчеркнута сравнением ее с розой. Сравнение это возникает уже в начале романа, в эпизоде

любовного объяснения Левина на катке: «...для Левина так же легко было узнать ее в этой толпе, как розан в крапиве» [5, с. 37]. Мотив розы, сопровождающий Кити в романе, впервые появляется именно в этом эпизоде.

В описании московского бала запоминается роза в прическе Кити: «...как будто она родилась в этом тюле, кружевах, с этою высокою прической, с розой и двумя листиками наверху» [5, с. 89]. Общий колорит туалета и всего облика Кити тоже «розовый»: «тюлевое платье на розовом чехле», «розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили ножку», «маленькие ножки в розовых ботинках...», «розетки» [5, с. 89–90].

Роза вызывает в памяти образ Девы Марии, запечатленный в итальянской живописи Возрождения. Роза – цветок Мадонны на картинах Рафаэля («Мадонна с розой»), Пармиджанино («Мадонна с розой») и других.

Известно, что в католической западноевропейской культуре живопись Рафаэля с изображениями Мадонны приравнивается к иконам. «Деву Марию иногда именуют Розой Небес и безгрешной Розой без шипов, напоминая о ее целомудрии. В Древнем Риме гирлянды из роз также были символом девственности» [9, с. 309].

Пушкин в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...» вложил в уста «рыцаря бедного» сравнение Мадонны с розой:

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте,
Ave, Mater Dei кровью
Написал он на щите.
Между тем как паладины
Встречу трепетным врагам
По равнинам Палестины
Мчались, именуя дам,
Lumen coelum, sancta Rosa!
Воскличал всех громче он,
И гнала его угроза

Мусульман со всех сторон» [10, с. 181].

«Lumen coelum, sancta Rosa!» – «Свет небес, святая Роза!»

Портрет Кити, таким образом, спроецирован не только на православный иконный прообраз Божией Матери, но и на образ Девы Марии, Мадонны, известный по живописи Рафаэля, Перуджино, Пармиджанино и других европейских художников. Некоторые из них упоминаются в романе.

Одухотворенная, утонченная, как бы лишенная плоти, красота Кити подчеркнута сравнением ее с бабочкой: «Но, вопреки этому виду бабочки, только что уцепившейся за травку и готовой, вот-вот вспорхнув, развернуть радужные крылья, страшное отчаяние щемило ей сердце» [5, с. 95].

Древние греки считали бабочку символом бессмертия души. Психея, имя которой значит «душа», предстала в виде девушки с крыльями бабочки. В христианстве стадии развития бабочки олицетворяют жизнь, смерть и воскресение, поэтому ба-

бочка иногда изображается в руке младенца Христа, что символизирует возрождение и воскресение души.

В целом иконичный, светоносный, одухотворенный портрет Кити уже в начальных эпизодах романа контрастирует с яркой «картиной», воспроизводящей телесную, чересчур земную красоту Анны.

Анне приданы черты «Афродиты Пандемос» – богини чувственной любви и непобедимого телесного обаяния. Этот более традиционный образ Афродиты (Венеры) много раз воспроизводился в образительном искусстве античности и Возрождения: скульптуры Праксителя, полотна Боттичелли, Тициана, Джорджоне, Рубенса и многих других художников.

С Афродитой Анну визуально роднят не только гармоничные, совершенные формы тела, но и украшения, дополняющие ее прическу и туалет.

Такова гирлянда анютиных глазок в прическе и на черной ленте пояса Анны. Цветы анютины глазки имеют еще и другое название: «фиалка трехцветная». Известно, что Гомер посвятил Афродите один из своих гимнов, в котором называет ее «фиалковенчанной»:

И, Киприду приветствуя, боги

Правую руку ей жали, и каждый желаньем зажегся

Сделать супругой законной своей и ввести ее в дом свой,

Виду безмерно дивясь Кифереи фиалковенчанной [11, с. 166].

Фиалка – один из цветков, которыми украшала себя богиня любви, наряду с розами, анемонами и другими красными цветами. Анютины глазки в античности символизировали «любовную ностальгию» [9, с. 15].

Пояс на платье Анны, украшенный фиалками, имеет еще одну мифологическую проекцию, связывающую ее с Афродитой. Известно, что пояс в туалете Афродиты считался источником любовной силы и притягательности. В туалете Анны Карениной пояс в сочетании с анютиными глазками – своего рода двойной символ любовной энергетики, присущей ей.

Жемчуг на шее Анны также ассоциируется с Афродитой, рожденной из пены морской. «Неоднозначна сексуальная символика жемчуга. Согласно античной традиции, жемчуг носила рожденная из морской пены богиня любви Афродита (в римской мифологии Венера)» [9, с. 99]. На картине Боттичелли «Рождение Венеры» богиня изображена плывущей в раковине.

В античной мифологии Афродита представляла «в сопровождении свиты диких зверей – львов, волков, медведей, усмирённых вселённым в них богиней любовным желанием» [12, с. 113]. Таков Вронский, покоренный Анной и напоминающий рядом с ней покорную собаку.

С точки зрения христианской культуры, телесная красота Анны, уходящая истоками в культуру античности и возрождения, родственна «бесов-

ской прелести», соблазну, исходящему от дьявола. Анна на балу предстает как человек, под влиянием страсти открывший душу дьяволу, а Вронский – как человек, подпавший под ее бесовскую прелесть.

С ним происходит «отрицательное чудо», для восприятия которого «необходима способность повышенного восприятия дьявольского момента вещи» [13, с. 357]. По словам П. Флоренского, «прелестные образы будоражат страсть, но опасность – не в страсти, как таковой, а в ее оценке, в принятии ее за нечто, прямо противоположное тому, что она есть на самом деле». «Эта ловушка на языке аскетов носит название духовной прелести» [13, с. 533–532].

Телесная женская красота чарует, но Толстой намекает на ее темную и даже зловещую природу. Во время мазурки Анна смотрит на Кити и улыбается, «прищурившись». Маленькая деталь оставляет ощущение хитрости и потенциальной жестокости. «“Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней”, – сказала себе Кити» [5, с. 96].

Образ Анны принципиально антииконичен в сравнении с образом Кити. Красота Анны вызывает в «зрителях» – Вронском и Кити совсем другие чувства, чем те, которые вызываются молитвенным предстоянием перед святым образом. Вронский поработен чувственным обаянием Анны и напоминает собаку, усмирённую внушённым ему желанием. Кити, по мере «вглядывания» в Анну – прекрасную живую картину, испытывает почти суевёрный ужас и сострадание одновременно.

Уместно вспомнить мысль П. Флоренского, выраженную в работе «Иконостас», о несопадении в облике человека лица, лика и личины. По словам философа, лицо – это «...свет, смешанный со тьмою...» [13, с. 538]; граница между ними не дана нашему сознанию, размыта. «Напротив, лик есть проявление онтологии. В Библии образ Божий различается от Божия 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 воплотить в жизни и явить в лице [13, с. 535]. «Лик есть осуществленное в лице подобие Божие». «Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство... Первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом». Личина же (маска, larva) не только не открывает образ Божий, но «обманывает нас, лживо указывая на несуществующее» [13, с. 536].

Уже в эпизоде московского бала Кити чутко ощущает красоту Анны как личину темного, злого. Это интуитивное ощущение красоты Анны как завесы недолжного, благодаря которой оно создает иллюзию истинного и прекрасного, в дальнейшем развитии романа будет сопровождать также Вронского, Каренина, Левина. Все они при виде яркой

плотской красоты Анны будут почти бессознательно воспринимать ее как что-то пугающее, раздражающее, оскорбительное – переживать чувства, далекие от тех, которые рождает восприятие иконы.

Красота Кити, как и красота Анны, характеризуется словом «прелесть». Однако природа прелести Кити другая – девственная, святая, ассоциируемая с католической Мадонной либо, согласно Платону, с Афродитой Уранией, но еще в большей мере – с иконой Божией Матери.

«Иконная» составляющая образа Кити отчетливо ощутима в эпизоде ее венчания с Левиным. Эпизод этот интересен с точки зрения форм присутствия в нем икон – не столько эксплицитных, сколько имплицитных, неявных.

Эпизод венчания включает в себя подробное описание религиозного богослужения, в котором существенную роль играют молитвы на старославянском языке. Молитвы традиционно сопровождают предстояние человека перед святыми образами, иконостасом. Однако Толстой в эпизоде венчания не описывает икон и даже не упоминает о них. Иконы как будто отсутствуют или присутствуют незримо в обстановке храма, где происходит богослужение.

Много раз в описании службы упоминается аналой. Аналой, или аналогий (др.-греч. *ναλοῦγιον*, *ναλόγιον* – подставка для книг) – употребляемый при богослужении «поставец, узкий столик с наклонной верхней доской, на которую кладут икону, крест или Евангелие для чтения» [14, с. 222]. Аналой обычно стоит напротив каждого алтаря перед иконостасом; на него кладется праздничная икона, соответствующая тому или иному дню, либо икона, соответствующая посвящению придела. Назначения аналая – совершение исповеди, миропомазания, венчания и других религиозных таинств.

Левин и Кити стоят перед аналоем. При этом священнодействие духовного лица перед аналоем описано в толстовской манере «остранения» (В. Шкловский) – как будто человеком, мало знакомым с обрядом. По словам автора, «старичок священник... выпростав маленькие старческие руки из-под тяжелой серебряной с золотым крестом на спине ризы, перебирал что-то у аналая» [2, с. 22]. И вновь тот же отчужденный взгляд: «“Благословен бог наш всегда, ныне и присно и во веки веков”, – смиренно и певуче ответил старичок священник, продолжая перебирать что-то на аналое» [2, с. 23].

Все важнейшие моменты богослужения происходят вблизи аналая и иконостаса, но без упоминания икон, как будто их вовсе нет. У аналая священник зажигает венчальные, «украшенные цветами свечи» и подает их новобрачным. Здесь он надевает обручальные кольца на пальцы Левина и Кити. Вокруг аналая он их обводит в соответствии с брачным обрядом.

Таинство службы освящено незримо присутствующими на иконостасе и аналое иконами, вен-

чальными свечами в руках Кити и Левина, но, главное, – молитвами. Иконы не упоминаются и тем более не описываются Толстым. Такое «умолчание» компенсируется молитвами, которые обширно цитируются или пересказываются автором.

Венчание дано в восприятии Левина, а затем Кити и Долли. «Неверующему» Левину во время богослужения, однако, «радостно и страшно». Его поражают слова молитвы, которые кажутся ему глубокими и соответствующими его внутреннему состоянию: «“О еже ниспослатися им любви совершенней, мирней и помощи, господу помолимся”, – как бы дышала вся церковь голосом прото-дьякона».

Левин слушал слова, и они поражали его. «Как они догадались, что помощи, именно помощи? – думал он, вспоминая все свои недавние страхи и сомнения. – Что я знаю? Что я могу в этом страшном деле, – думал он, – без помощи? Именно помощи мне нужно теперь» [2, с. 23].

Не вид икон, а именно молитвы до слез трогают Левина, вызывая в нем внутреннее содрогание и представление о чем-то непостижимом, совершающемся теперь над ним и Кити.

Молитва преображает Кити, от нее самой исходит поражающее Левина «сияние». Сама Кити вновь предстает как живая икона в глазах Левина.

Долли во время богослужения, глядя на сияющую внутренним светом невесту, думает об Анне и ее предполагаемом разводе: «И она также, чистая, стояла в померанцевых цветах и вуале. А теперь что?» [2, с. 28]

Христианская символика померанцевых цветов предполагает внутреннюю чистоту, святость. Померанцевый цветок – принадлежность свадебного убора невесты, символ чистоты и непорочности. Кити, соотношенная с розой и померанцевыми цветами, вызывает одновременно представления о святом образе Мадонны и Божией матери. Напротив, по контрасту с Кити Анна ассоциируется с «фиалковенчанной» Афродитой и одновременно – прелестью «бесовской». В устах Долли эпитет «чистая», отнесенный к Анне-невесте, предполагает синоним «святая». Ему неявно соответствует антоним – «оскверненная».

Портреты Кити в дальнейшем разворачивании романа остаются глубоко одухотворенными и сохраняющими связь с иконным прообразом. Таков ее светлый облик в эпизоде, когда ранним утром после сенокоса Левин видит ее в экипаже на дороге, ведущей в деревню: «...у окна, видимо, только что проснувшись, сидела молодая девушка, держась обеими руками за ленточки белого чепчика. Светлая и задумчивая, вся исполненная изящной и сложной внутренней, чуждой Левину жизни, она смотрела через него на зарю восхода» [5, с. 305].

Кити уподоблена иконе Божией Матери в момент рождения ее ребенка. Вся обстановка, сопровождающая роды Кити, имеет в романе глубоко са-

кральный смысл. Икона присутствует в данном эпизоде непосредственно. По просьбе старой княгини Щербацкой Левин из ее спальни приносит «образ в серебряной золоченой ризе» и ставит «в головах Кити, старательно засунув его под подушки» [2, с. 304].

Во время трудных родов жены Левин чувствует, что его прежний рациональный подход к вопросам веры уязвим перед лицом чего-то «непостижимого», что уместнее всего в такие моменты жизни просто молиться, обращаясь к Богу: «Господи, прости и помоги», – не переставая, твердил он себе, несмотря на столь долгое и казавшееся полным отчуждением...» [2, с. 304].

Роды Кити, как и смерть брата Николая, Левин воспринимает как нечто лежащее за пределами рационального понимания, при созерцании которого душа поднимается «на такую высоту, которой она никогда и не понимала прежде, и куда рассудок уже не поспевал за нею». Рождение, как и смерть, Толстой сравнивает с «отверстиями, сквозь которые показывалось что-то высшее» [2, с. 304]. Человеку в момент рождения и смерти дано заглянуть в эти «отверстия» и ощутить незримое – мир горний.

Отсюда недалеко уже до Платоновского учения о душе как посреднице между миром «идей» и реальностью. Душа, по мысли философа, в своей земной жизни «помнит» о «небесной родине» и стремиться после смерти человека воспарить в мир «идей» [8, с. 34].

Портрет Кити в момент рождения сына достигает предела духовности, почти иконной святости: «Как ни мало было неестественности и условности в общем характере 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 любил, была еще виднее» [2, с. 298].

Такое «снятие покровов», обнажающих «ядро души», свойственно искусству иконописи, способному являть зримо незримое и очищать душу того, кто предстоит перед ней. Оттого в глазах Левина Кити предстает как живая икона Божией Матери, умиляющая и возвышающая душу: «...она лежала на спине и, встретив его взглядом, взглядом притягивала его к себе. Взгляд ее, и так светлый, еще более светлел, по мере того как он приближался к ней. На лице ее была та самая перемена от земного к неземному, которая бывает на лице покойников; но там прощание, здесь встреча» [2, с. 308].

Образ Кити в момент родов, как иконный лик, освещен изнутри. В нем происходит встреча «здесь» и «там», земного и неземного. Как перед иконой, Левин падает на колени перед постелью жены.

Анна только один раз запечатлена в романе в скрытом сравнении с иконным образом Божией Матери – в эпизоде ее свидания с Сережей в день его именин. В сцене свидания возникает неявный экфрасис, отсылающий к иконописи: «Тихо и во-

просительно он (Сережа – Г. А.) поглядел несколько секунд на неподвижно стоявшую перед ним мать, потом вдруг блаженно улыбнулся и, опять закрыв слипающиеся глаза, повалился, но не назад, а к ней, к ее рукам... Сонно улыбаясь, все с закрытыми глазами, он перехватился пухлыми ручонками от спинки кровати за ее плечи, привалился к ней, обдавая ее тем милым сонным запахом и теплотой, которые бывают только у детей, и стал тереться лицом об ее шею и плечи» [2, с. 113].

Описание свидания матери с сыном, как изображение Божией Матери на православных иконах (или Мадонны с младенцем на картинах Рафаэля), вызывает душевное умиление и смягчение. Картина свидания, проецируясь на православную иконопись (и католическую живопись), воспринимается как напоминание о святости материнства, отклонением от которой является вся жизнь Анны с Вронским. И, конечно, не случайно много раз в романе упоминается «красавица-итальянка» – кормилица Ани, дочери Анны и Вронского. Анна сама не кормит свою дочь, как это было с Сережей, и не чувствует к ней того, что она чувствует к сыну.

Как напоминание о разрушенной гармонии, кровно и свято объединяющей мать и ребенка, позже в романе, в эпизоде поездки Анны в петербургскую оперу, возникают фотографии Сережи в медальоне Анны и ее альбоме. Они даются в сравнении с фотографией Вронского: «Она отдала девочку кормилице, отпустила ее и открыла медальон, в котором был портрет Сережи, когда он был почти такого же возраста, как и девочка». Желая сравнить фотографии сына, Анна вынимает их из альбома, но остается «одна, последняя, лучшая карточка. Он в белой рубашке сидел верхом на стуле, хмурился глазами и улыбался ртом». Анна, «вынув карточку, бывшую рядом (это была карточка Вронского, сделанная в Риме, в круглой шляпе и с длинными волосами), ею вытолкнула карточку сына» [2, с. 118].

Три фотографии – две Сережи и одна Вронского – знаменуют начало новых отношений Анны с Вронским – фазы взаимного непонимания, раздражения и ревности. Фотография Сережи в медальоне Анны, а также «лучшая его карточка» в ее альбоме рожают воспоминания о сыне и раздражение против того, ради которого она им пожертвовала. Фотография Вронского «в круглой шляпе», сделанная в Италии во время их медового месяца, воспринимается теперь Анной как что-то неважное, наподобие разрезного ножика, которого не оказалось под рукой. Отчуждение и раздражение Анны чувствует и Вронский, вспоминая «тот враждебный тон, с которым она при Яшвине почти вырвала из его рук карточки сына» [2, с. 121].

В рамках повествовательного текста Толстому удается сделать читателей чуть ли не зрителями, созерцающими живые картины. Яркий пример живых картин «в зеркале» глаз другого человека – портретные описания Анны в эпизодах, связанных с посещением ею петербургской оперы.

Анна едет на концерт певицы Патти в сопровождении Яшвина и вопреки желанию Вронского. Перед отъездом Анны в театр Вронский наблюдает ее прекрасный облик «в раме» светлого шелкового платья и белого дорогого кружева на голове. Портрет Анны, отражаясь в его глазах, воспринимается как живая картина: «Посидев несколько времени, он взбежал наверх. Анна уже была одета в светлое шелковое с бархатом платье, которое она сшила в Париже, с открытой грудью, и с белым дорогим кружевом на голове, обрамлявшим ее лицо и особенно выгодно выставлявшим ее яркую красоту» [2, с. 122].

Белый цвет кружева на светлом платье Анны в сочетании с «открытой грудью» и «яркой красотой» выразителен и имеет двусмысленный оттенок. Цвет невинности не гармонирует с телесной красотой, выставляемой напоказ театральной публике. Не соответствует он и неопределенному положению Анны, ее статусу невенчанной жены Вронского. Двусмысленность красоты Анны чувствует Вронский, бессознательно воспринимая ее как что-то раздражающее и оскорбительное.

Это чувство усиливается в нем в опере. Приехав в оперу с опозданием, Вронский рассматривает в бинокль ложи и партер и вдруг видит крупным планом живую картину – голову Анны в раме кружева: «Подле дамы в тюрбане и плешивого старичка, сердито мигавшего в стекле подвигавшегося бинокля, Вронский вдруг увидел голову Анны, гордую, поразительно красивую и улыбающуюся в рамке кружев. Она была в пятом бенуаре, в двадцати шагах от него. Сидела она спереди и, слегка оборотившись, говорила что-то Яшвину. Постанов ее головы на красивых и широких плечах и сдержанно-возбужденное сияние ее глаз и всего лица напомнили ему ее такую совершенно, какою он увидел ее на бале в Москве. Но он совсем иначе теперь ощущал эту красоту. В чувстве его к ней теперь не было ничего таинственного, и потому красота ее, хотя и сильнее, чем прежде, привлекала его, вместе с тем теперь оскорбляла его» [2, с. 126–127].

Совершенно очевидно, что живые картины – портреты Анны на московском балу и в петербургской опере, отраженные в «зеркале» глаз Вронского, – повторяют друг друга. Визуальный повтор фиксируют новое восприятие Вронским красоты Анны. Ее античная красота по-прежнему физически притягательна для него, но в ней нет уже прелести новизны и загадочности. Более того, вызывающая телесная красота Анны интуитивно ощущается Вронским как что-то чуждое и оскорбительное. Он почти бессознательно чувствует мистическую обманчиво-привлекательную личину злого, ощущает противоречие яркой физической красоты Анны и белого цвета ее платья и кружева – цвета святости. Оттого впервые Вронский смотрит на Анну враждебными глазами света.

Прежнее чувство потерянности и покорности, которое в сценах московского бала Кити так ясно читала на лице Вронского, сменяется теперь в нем

новым чувством – раздражением, пресыщенностью, своего рода нравственной тошнотой. Такое восприятие живой прекрасной картины возможно только в том случае, если красота является завесой нечистого и «сверхъестественного». Раздражение Вронского при созерцании Анны в оперных эпизодах далеко от умиления и душевного размягчения, которые чувствует Левин по отношению к Кити в момент рождения ее ребенка.

Две живые картины – портреты Анны в оперном эпизоде, отраженные в «зеркале» глаз Вронского и визуально обрамленные «стеклом бинокля», «белым дорогим кружевом», «рамкой кружев», – близки к экфрасисам. Толстой не просто повествует, но сильными средствами живописи увеличивает воздействие «картин» на Вронского, который все больше ощущает их нравственно отталкивающую природу.

Живые картины-портреты Анны, зеркально отраженные в чужом восприятии и заключенные в условные оптические «рамы», вновь и вновь возникают в романе. Повторяясь, они визуально наглядно говорят об обманчивости физической красоты Анны, лишенной благодати.

Слово «благодать» синонимично имени героини. В переводе с древнееврейского языка имя «Анна» означает «грациозная», «миловидная», «милость Божия» [15, с. 52]. История Анны в романе предстает как история человека, утратившего под влиянием страсти изначальную благодать, выраженную в ее имени.

Лицо Анны не раз отражается в романе непосредственно в зеркалах. Зеркало, как фотография (или дагерротип), в отличие от более «плотной» живописи, фиксирует обычно внешний, случайный облик человека. Зеркало не всегда правдиво, однако, оно может «подсмотреть» в лице то, что скрывает маска. Так, Вронский после очередной ссоры с Анной, выходя из комнаты, видит в зеркале то, что она скрывает за холодной маской, – страдающее лицо: «Выходя, он в зеркале увидел ее лицо, бледное, с дрожащими губами» [2, с. 344].

Зеркало превращает портретное описание в живую картину и обнажает подлинное лицо Анны, скрытое за непроницаемой завесой. Страдающее лицо в зеркале вызывает к состраданию, жалости, но Вронскому не хватает сил для сочувствия и осознания ситуации: «...ноги вынесли его из комнаты, прежде чем он придумал, что сказать» [2, с. 344].

В финале перед поездкой на вокзал и своим последним решающим поступком Анна видит собственное отражение в зеркале и не узнает себя: «“Кто это?” – думала она, глядя в зеркало на воспаленное лицо со странно блестящими глазами, испуганно смотревшими на нее. “Да это я”, – вдруг поняла она, и оглядывая себя всю, она почувствовала на себе его поцелуй и, содрогаясь, двинула плечами» [2, с. 344].

Зеркало отражает мрачную картину, почти мертвую маску, лишенную души и увиденную са-

мим оригиналом. Зеркальное отражение правдиво фиксирует нравственные страдания Анны и одновременно утрату души, благодати, почти смерть. Живая картина в зеркале вызывает в Анне отращение к собственной плоти со следами мужских поцелуев. Картина, отражаясь в прежних многочисленных портретах Анны, начиная с эпизода ее встречи с Вронским на московском вокзале, убеждает в неотвратимой утрате благодати и близости трагического финала.

Портретные описания Анны, превращенные искусством Толстого в живые картины, запечатлевают ее в важнейшие моменты жизни. Отраженные глазами другого человека (Вронского, Кити, Каренина, Левина) и помещенные в условные оптические «рамы», они стремятся «застыть», стать произведениями изобразительного искусства, обладающими высокой степенью смысловой плотности.

Однако лицо, отраженное в зеркале или в «зеркале» чужих глаз, является все же сырой натурой, отчасти случайной, не переработанной художественно. При художественной проработке возникает портрет как произведение изобразительного искусства – значительно более плотное, типичное (но не идеальное) оформление восприятия.

О внутренней «плотности» портрета, отличающей его от фотографии, Ю. М. Лотман пишет: «Бытовое представление склонно отождествлять функцию портрета и фотографии: предметами обоих является отражение человеческого лица, причем отражение это в основе своей механическое... Слова о «загадочности» и «непонятности» функции портрета в культуре кажутся надуманными. Между тем, не убоившись возражений этого рода, осмелимся утверждать, что портрет вполне подтверждает общую истину: чем понятней, тем непонятней... У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета – динамично, его «настоящее» всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего... Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности» [16, с. 349, 353, 363].

В роман включены описания двух произведений изобразительного искусства – портретов Анны. Один ее портрет выполнен не названным автором «знаменитым художником», а второй – Михайловым. Первый портрет дан в восприятии Каренина, второй – в двойном восприятии: Вронского и позже Левина. Два портрета по-разному и в чем-то сходно проявляют лицо Анны, внутреннее в ее внешнем облике.

Каренин вглядывается в висящий на стене его кабинета «овальный, в золотой раме» портрет Анны после решающего, но запоздалого объяснения с ней, когда между Анной и Вронским уже существует близость, когда Анной овладел «дух обмана» – «дьявол».

Золотая овальная рама усиливает роскошь и изысканность поясного портрета Анны, с показом ее рук, поворотом головы в анфас, «лицом к лицу».

По словам автора, в кабинете «над креслом висел овальный, в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны. Алексей Александрович взглянул на него. Непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безымянным пальцем, покрытым перстнями. Поглядев на портрет с минуту, Алексей Александрович вздрогнул так, что губы затряслись и произвели звук «брр», и отвернулся» [5, с. 314].

Портрету – «отлично сделанному» произведению искусства особый эффект придает использование черно-белого цветового контраста. Черный цвет кружева и волос Анны оттеняет белизну ее руки с кольцами на безымянном пальце. Портрет рождает абсолютную иллюзию живой женщины. Каренин видит на портрете Анну, «как в тот последний вечер их объяснения». Портрет жены он воспринимает как своего рода продолжение диалога с ней. Направленный прямо на мужа взгляд Анны выражает непроницаемость и насмешливость, как и при последнем их разговоре, когда Анне помогла лгать «какая-то невидимая сила».

В контексте последнего разговора с женой Каренин воспринимает ее яркую телесную красоту, переданную на портрете с мастерским иллюзионизмом, как наглый вызов и оскорбление. Физическое совершенство Анны, «безымянный палец, покрытый перстнями», вызывает в Каренине почти безотчетное раздражение и брезгливое отвращение.

Такой эффект, в силу своей иллюзионистической достоверности, может вызвать только картина, отнюдь не икона. Картина «знаменитого художника» и ее восприятие Карениным приоткрывают покровы красоты, за которыми обнаруживается жестокое, темное, «бесовское» начало – наглость и насмешливость. Такое же раздражающее и оскорбительное впечатление производит живая прекрасная картина – Анна – в петербургской опере на Вронского.

Портрет Анны настолько визуально достоверен и полон физического динамизма, что Каренин с трудом обретает душевное равновесие, обратившись к своей привычной бюрократической деятельности («сложному делу»), а затем к «эвгубическим надписям». Бумажная работа успокаивает его и даже вызывает на его лице «краску оживления».

Теперь, взглянув второй раз на портрет Анны, Каренин «нахмурился и презрительно улынулся» [5, с. 316]. Бюрократическое творчество дает ему точку опоры и силы для противостояния.

Такое восприятие портрета Карениным убеждает в том, что Анна духовно непроницаема для него. Портрет наглядно выражает недуховность красоты Анны, жестокость и оскорбительность ее для Каренина и тщетность его вопрошания.

Портрет, выполненный «знаменитым художником», поражает своим иллюзионистическим правдоподобием. Полный жизни и плотского соблазна, он стремится преодолеть статичность произведения изобразительного искусства, «выйти» из рамы. Вновь неявно, но отчетливо Толстой противопоставляет портретную живопись, с ее «телесной», иллюзионистической природой, иконописи, с ее духовной утонченностью и символизмом.

Второй портрет Анны, включенный в роман, выполнен талантливым художником Михайловым. Данный экфрасис носит дискретный характер: он повторяется в двух эпизодах романа, далеко удаленных друг от друга.

Сначала Анна с Вронским, путешествуя по Италии, в Риме посещают мастерскую русского художника Михайлова, видят его картину на евангельский сюжет «Увещание Пилатом» и заказывают ему портрет Анны.

Портрет, написанный Михайловым, поразил всех тем, что художник в несколько сеансов сумел уловить и выразить на нем «самое милое... душевное выражение» Анны [2, с. 50]. «Снимая покровы», Михайлов обнажает сокровенное «ядро души» Анны, образ Божий в ней, изначальную благодать. Портрет так правдив, что Вронский поражен пронизательностью художника, хотя сам по этому портрету только и узнал «самое милое... душевное выражение» любимой женщины. После портрета Михайлова он вынужден оставить незавершенным свой портрет Анны, над которым работал долго и безуспешно.

Тот же портрет Анны работы Михайлова включен в другой эпизод романа, когда Стива Облонский привозит Константина Левина к Анне и знакомит их.

Левин видит портрет непосредственно перед знакомством с «оригиналом». Он поражен высокой иллюзионистической техникой художника: «Степан Аркадьич с Левиным по мягкому ковру вошли в полутемный кабинет, освещенный одною с большим темным абажуром лампой. Другая лампа-рефрактор горела на стене и освещала большой во весь рост портрет женщины, на который Левин невольно обратил внимание. Это был портрет Анны, сделанный в Италии Михайловым. В то время как Степан Аркадьич заходил за трельяж и говоривший мужской голос замолк, Левин смотрел на портрет, в блестящем освещении выступавший из рамы, и не мог оторваться от него. Он даже забыл, где был, и, не слушая того, что говорилось, не спускал глаз с удивительного портрета. Это была не картина, а живая прелестная женщина с черными вьющимися волосами, обнаженными плечами и руками и задумчивой полуулыбкой на покрытых нежным пушком губах, победительно и нежно смотревшая на него смущавшими его глазами. Только потому она была не живая, что она была красивее, чем может быть живая» [2, с. 285–286].

«Живая прелестная женщина» готова выйти из рамы «удивительного» портрета. Искусственное

внешнее освещение – направленный на портрет яркий свет лампы-рефрактора – делает его еще более блестящим и эффектным. Игра светотени и черно-белый (тоновый) контраст еще более усиливают живую выразительность портрета. Иллюзионизм в изображении телесной красоты Анны делает ее портрет «удивительным», почти «сверхъестественным», как и первый ее портрет, висевший в кабинете Каренина.

Внешняя освещенность изображения, моделирующая его светотень и тоновый контраст органичны в мирском изобразительном искусстве, с его стремлением к «натуре», видимости чувственного, иллюзионизму, но они неприемлемы в иконописи.

В иконописи «не применяли моделирующую светотень и цветовую перспективу, цветовой контраст предпочитали тоновому...» [17, с. 60]. Сама иконописная техника послойного наложения красок, как и светопись, служат выражению онтологического содержания. По словам П. Флоренского, «иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету... Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности, помимо реальности самого света и того, что он произведет» [13, с. 610]. Единством светотени мирской художник хочет выразить «предметность источника света», напротив, иконописец создает формы «из света», осознавая «метафизику света» [13, с. 612, 616].

Свет, сопровождающий толстовские визуальные изображения, разграничивает мир дольний и горний, светскую картину и икону. Искусственный, резкий, ровный свет лампы-рефрактора, направленный на портрет Анны, совсем не похож на трепетный, живой свет лампы и свет раннего утра – Божественный свет, освещающий икону Божьей Матери, перед которой молилась Наташа в романе «Война и мир».

Точно так же золотая рама светского портрета Анны (как и золотая рама картины с изображением родословного древа Болконских в романе «Война и мир») имеет мало общего с золотыми окладами на святых образах. На иконах золото окладов, а также золотые вкрапления (ассистки) на одеждах Спасителя, Евангелии в его руке или руке святого воплощают Божественную энергию, отблеск небесной благодати, в отличие от материального земного золота. По словам П. Флоренского, в иконописи «золото относится к духовному золоту – пренебесному свету Божьему» [13, с. 597].

Портрет, написанный в счастливый период жизни Анны, передает ее совершенную красоту, прелесть форм и внутреннее состояние счастья, готовность дарить счастье. Но восприятие Левина фиксирует и нечто иное. Прямой взгляд Анны с портрета на зрителя, «победительный и нежный», смущает его. Портрет магнетизирует, таит соблазн. В нем есть что-то от той чуждой, темной, «сверхъестественной силы», которая притягивала взгляды Кити и Вронского к Анне на московском балу, рождая в них испуг, почти суеверный ужас.

Описание портрета Анны сразу же сменяется описанием живого оригинала в «раме» полусвещенного кабинета. Анна появляется «из тьмы», ее фигуру моделирует луч внешнего света от лампы под темным абажуром. Игра светотени позволяют, как на портрете, эффектно «высветить», «вылепить» формы Анны.

Сначала Левин услышал голос женщины, портретом которой он только что любовался, после чего сразу же он видит оригинал. Возникает иллюзия «оживающей» картины, которая вдруг «выходит» из рамы, являя собой то, что П. Флоренский назвал «отрицательным чудом» [13, с. 357]. Левин «увидел в полусвете кабинета ту самую женщину с портрета в темном, разноцветно-синем платье, не в том положении, не с тем выражением, но на той самой высоте красоты, на которой она была уловлена художником на портрете. Она была менее блестяща в действительности, но зато в живой было и что-то такое новое привлекательное, чего не было на портрете» [2, с. 286].

Две картины – одна, выполненная Михайловым, и другая, живая, – обращены друг к другу. Портрет Анны и оригинал «в раме» полусвещенного интерьера повернуты друг к другу, взаимно отражаясь в «зеркале» глаз Левина. Эффект невольного сравнения подчеркнут: «Левин поглядел с портрета на оригинал».

Живая картина, кроме обещанных портретом красоты, ума, душевности, таит в себе нечто, противоречащее душевности и вызывающее в Левине, как прежде в Кити, невольную жалость и сострадание: «Кроме ума, грации, красоты, в ней была правдивость. Она от него не хотела скрывать всей тяжести своего положения. Сказав это, она вздохнула, и лицо ее, вдруг приняв строгое выражение, как бы окаменело. С таким выражением на лице она была еще красивее, чем прежде; но это выражение было новое; оно было вне того сияющего счастьем и раздающего счастье круга выражений, которые были уловлены художником на портрете. Левин посмотрел еще раз на портрет и на ее фигуру, как она, взяв руку брата, проходила с ним в высокие двери, и почувствовал к ней нежность и жалость, удивившие его самого» [2, с. 290].

При этом прямо устремленный с портрета на Левина «смущающий взгляд» Анны несет в себе что-то соблазнительное. Магнетизм очарования Анны достоверно передан через восприятие Левинным сначала портрета, а затем оригинала. «Притягивающий взгляд» живого оригинала, манера Анны «щуриться» таит в себе потенциальную хитрость и даже жестокость.

Два портрета Анны, выполненные профессиональными художниками, и живая картина-оригинал, отразившаяся в «зеркале» глаз Левина, формируют плотный, объемный образ. Он сочетает в себе свет и тьму: «милое душевное выражение» и

«насмешливость и наглость», нежность и «окаменелое» выражение лица. Портреты Анны вызывают в «зрителях» – Каренине, Вронском, Левине сходные сложные чувства: раздражение, безотчетный страх и одновременно жалость, сострадание.

Портреты Анны, в силу их удивительного иллюзионизма, визуально наглядно передают ее совершенные формы, телесную красоту. Гармония и совершенство физических форм неявно связывают образ Анны с образом животного – кровной кобылы Вронского Фру-Фру. Уже давно замечен параллелизм судеб лошади и человека в романе. В меньшей мере замечают визуальный параллелизм, возникающий на уровне изобразительных картин – портретов женщины и лошади.

Несомненно, Толстой предстает в романе как художник-анималист, изобразитель лошадей, мастер «иппологического» жанра. Об авторе романа «Анна Каренина» (и повести «Холстомер») можно сказать, что из всех русских писателей XIX века он является, вероятно, наиболее гениальным анималистом, способным воспроизводить не только внешнюю красоту лошади, но и ее душу, видеть внутреннее во внешнем.

Толстой создает целый ряд «портретов» Фру-Фру. Отраженный в зеркале глаз Вронского образ Фру-Фру превращается в живую прекрасную картину. Она невольно соотносится с известными живописными и скульптурными изображениями лошадей: картинами Д. Стабса, К. Брюллова, скульптурами П. Клодта («Укротители коней» на Аничковом мосту в Петербурге).

Отраженные восхищенными глазами Вронского, портреты Фру-Фру граничат с картинами (экфрасисами). Для живых картин Толстой создает оптические «рамы», например, в виде окна денника, куда входит Вронский. Так, в одном из эпизодов Фру-Фру изображена на фоне «слабо освещенного из одного маленького окошечка денника».

Живописная техника светотени позволяет на общем темном фоне интерьера высветить совершенные формы лошади. Луч внешнего света, падающий из окна конюшни, создает объем, как бы лепит «статю» прекрасного животного. Возникает эффект прекрасной картины или даже скульптуры, живого портрета лошади, застывшей «в раме» окна: «Он отворил дверь, и Вронский вошел в слабо освещенный из одного маленького окошечка денник. В деннике, перебирая ногами по свежей соломе, стояла караковая лошадь с намордником. Оглядевшись в полусвете денника Вронский опять невольно обнял одним общим взглядом все стати своей любимой лошади. Фру-Фру была среднего роста лошадь и по статям не безукоризненная. Она была вся узка костью; ее грудина хотя и сильно выдавалась вперед, грудь была узка. Зад был немного свислый, и в ногах передних, и особенно задних, была значительная косолапина. Мышцы задних и передних ног не были особенно крупны... Она вся,

кроме ребер, как будто была сдавлена с боков и вытянута в глубину. Но у ней в высшей степени было качество, заставляющее забывать все недостатки; это качество была кровь, та кровь, которая сказывается, по английскому выражению. Резко выступающие мышцы из-под сетки жил, растянутой в тонкой, подвижной и гладкой, как атлас, коже, казались столь же крепкими, как кость. Сухая голова ее с выпуклыми блестящими, веселыми глазами расширялась у храпа в выдающиеся ноздри с налитой внутри кровью перепонкой. Во всей фигуре и в особенности в голове ее было определенное энергическое и вместе нежное выражение. Она была одно из тех животных, которые, кажется, не говорят только потому, что механическое устройство их рта не позволяет им этого [5, с. 201–202].

Толстовское изображение лошади поражает точными знаниями в области ее анатомии, повадок, поведения. Глазам Вронского представляется, что Фру-Фру не вполне совершенна по своим «статям»: узкая грудь, не особенно крупные мышцы ног. Но на этом фоне резче проступает то, что ценится и «сказывается» в лошадях, как и в людях, – порода, кровь.

К портретам Фру-Фру можно найти изобразительные аналогии в живописи английского художника XVIII века Д. Стаббса (1724–1806). Художник-анималист, автор многочисленных живописных изображений лошадей, Д. Стаббс прославился тем, что создавал портреты лошадей на заказ и умел передать на них изящество и одухотворенность прекрасных животных. Он рисовал лошадей с мускулистым корпусом на сухих тонких ногах, с длинной, изящно изогнутой шеей и маленькой легкой головой. Портретное сходство, которого художник добивался в своих работах, удивляло заказчиков. Поражало высокое мастерство художника, энергичность его рисунка, точность композиции, красота оригиналов, ярко переданная в живописи. «Лошадь у Стаббса – совершенное воплощение природы» [18, с. 416].

Можно заметить, что живой динамизм, приущий портретам Фру-Фру, сближает их со знаменитой картиной К. Брюллова «Всадница» (1832). На картине К. Брюллова изображена сцена верховой прогулки. Наездница (воспитанница графини Ю. П. Самойловой Джованина Паччини) подъезжает к подъезду дома (своей приемной матери) на вороной лошади. Композиция картины полна динамизма. Скакун, разгоряченный ездой, фыркает и поднимается на дыбы, мохнатая собака (на ошейнике которой стоит фамилия заказчицы картины – «Samoylova») лает, кружась под ногами коня, маленькая девочка выбегает встречать её и восхищенно смотрит на свою старшую подругу [19, с. 70].

Портрет Фру-Фру перед началом скачек полон такого же, как на картине Брюллова, страстного динамизма, передает взволнованность и нервность лошади: «Фру-Фру продолжала дрожать как в лихорадке. Полный огня глаз ее косился на подхалившего Вронского. Вронский подсунил палец под

подпругу. Лошадь покосилась сильнее, оскалилась и прижала ухо» [5, с. 216].

Фру-Фру наделена человеческой сущностью, почти женской телесной красотой и очарованием. Как и в облике Анны, главным в портрете Фру-Фру является соединение нежности и силы. Отдельные визуальные детали портретов Анны и лошади почти дословно повторяют друг друга: «энергическое и вместе нежное выражение», «крепкая шея», «точеные ножки», «веселые глаза», «упругая поступь», «волнение». В животном и женщине есть то, что Д. С. Мережковский назвал «оргийным избытком жизни» [6, с. 122]. Вронский испытывает к прекрасной лошади почти такое же страстное чувство, которое он питает к Анне.

Параллелизм судеб Анны и Фру-Фру имеет в романе символический смысл. Особую живописную яркость и убедительность этой параллели придают «портреты» женщины и животного, их подчеркнутая визуальная зеркальность.

Последний портрет Анны в романе, еще одна живая картина, возникает в трагической развязке, когда Вронский видит «бесстыдно растянутое» на столе казармы тело Анны после совершения ею угрозы самоубийства.

Портрет мертвой Анны вновь отражается в «зеркале» глаз Вронского, но отражается по-новому, как откровение. Сквозь по-прежнему прелестные черты лица Анны, красоту уцелевшей головы проступает вдруг нечто затаенное и чуждое. Портрет покойницы поражает Вронского неожиданно жестоким и жалким выражением лица: он видит «...на столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и выщипанная волосами на висках, и на прелестном лице, с полукрытым румянцем, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся незакрытых глазах, выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово – о том, что он раскается, – которое она во время ссоры сказала ему» [2, с. 378].

Под покровом физической красоты обнажается «жалкое в губах» и «ужасное... в глазах» лицо Анны. Сквозь внешнее проступает подлинное – лицо, далекое от иконописного лика, напоминающее маску. По словам П. Флоренского, «по мере того, как грех овладевает личностью, и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий... лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти» [2, с. 538].

«Жестоко-мстительное» выражение мертвого лица Анны, свершившей свою ужасную угрозу, контрастирует с другой картиной – ее первоначальным образом в момент встречи с Вронским на московском вокзале: «тайнственной, прелестной, любящей, ищущей и дающей счастье» [2, с. 378].

Две картины, отразившиеся во взоре Вронского, дают ощущение страшной перемены – от любви и нежности к злобе и мстительности. Плотская красота предстает на мертвом портрете как личина,

скрывающая темное, далекое от благодати лицо человека, которым овладел «дьявол».

Но даже самый первый портрет Анны в романе лишен иконной святости других женских персонажей Толстого – Кити, княжны Марьи или маленькой княгини Лизы Болконской, умершей во время тяжелых родов. Даже самые прекрасные портреты Анны контрастируют в романе с портретами Кити, неизменно несущими на себе отпечаток иконного прототипа.

Мотив духовной смерти при жизни сближает эпизод гибели Анны с главой романа, имеющей название «Смерть». В ней описываются тяжелая болезнь и смерть от чахотки родного брата Константина Левина Николая.

Важное место в главе занимает сцена причащения и соборования умирающего Николая Левина. В этой сцене присутствует икона. Николай Левин – атеист. Безнадёжно больной чахоткой, он уступает уговорам Кити и соглашается принять причастие и собороваться: «В больших глазах его, устремленных на поставленный на ломберном, покрытом цветною салфеткой столе образ, выражалась такая страстная мольба и надежда, что Левину было ужасно смотреть на это» [2, с. 74].

Вместе со всеми Константин Левин молится о спасении брата: «Он говорил, обращаясь к богу: «Сделай, если ты существуешь, то, чтоб исцелился этот человек (ведь это самое повторялось много раз), и ты спасешь его и меня» [2, с. 75].

Молитва перед святым образом мало помогает Николаю Левину, она дает ему лишь краткое, обманчивое облегчение. И дело не только в том, что болезнь его зашла слишком далеко. Константин Левин понимает, что молитва брата означает только «временное» возвращение к богу, «корыстное, с безумною надеждой исцеления» [2, с. 75]. И сам Левин молится без особой надежды, его молитва не из тех, которые, как у княжны Марьи, «сдвигают горы».

В описании обряда соборования важен штрих: святой образ установлен на ломберном столике, покрытом салфеткой. Есть в этом что-то легкомысленное, несерьезное. Молитва Николая Левина перед образом без искренней веры фиктивна. Она не дает душевного облегчения и умиления, но рождает еще большую раздражительность, злобу и зависть к тем, кто остается жить.

По мысли Толстого, человек без веры в незримое и «непостижимое» мертв уже при жизни. Мотив этот настойчиво звучит в описании последних часов жизни Николая Левина: «С рукой мертвеца он (Левин – Г. А.) сидел полчаса, час, еще час... Ноги были холодны, но больной дышал. Левин опять на цыпочках хотел выйти, но больной опять зашевелился и сказал:

– Не уходи» [2, с. 77].

Портрет мертвой Анны выражает ту же мысль о возможности для неверующего человека смерти до смерти. Портрет покойницы, как и мрачное отражение Анны в зеркале перед ее последней поездкой на вокзал, делает визуально наглядным торжество темного, недолжного в человеке, смерть души.

Подчеркнутый антиэстетизм смерти Анны, как и Николая Левина, невольно соотносится с тихим, ясным переходом в иной мир праведников.

В сравнении с романом «Война и мир» в «Анне Карениной» иконопись, как таковая, представлена менее объемно. Во втором романе Толстого икона присутствует чаще всего имплицитно, в виде иконичности живых персонажей, проецирования их на иконные прототипы. Снимая «внешние покровы», Толстой умеет обнаружить в человеке «ядро души», образ и подобие Божие в нем.

Толстовские персонажи могут предстать живой иконой или живой картиной только в восприятии другого человека, отраженные в «зеркале» его глаз. Так, портрет Кити в восприятии Левина наделяется иконными чертами Божией матери. Молитву, обычно обращаемую к иконе, Левин обращает к земной женщине-матери. Напротив, совершенная античная красота Анны Карениной в восприятии Кити, Вронского, Каренина, Левина предстает как прекрасная картина, живой иллюзионизм которой таит недолжное и греховное, вызывающее раздражение, почти суеверный страх и сострадание.

Икона и картина, утонченная иконописность и телесная «портретность» живых персонажей образуют в романе антитезу, которая воспринимается как противоположность святости и плотской красоты, духа и плоти, символизма и иллюзионизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. 736 с.
2. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 9. М.: Художественная литература, 1981. 462 с.
3. Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Эксмо, 2007. 894 с.
4. Майков А. Н. Избранные произведения. Библиотека поэта. Л., 1977.
5. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 8. М.: Художественная литература, 1981. 495 с.
6. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 588 с.
7. Экфрасис в русской литературе // Труды Лозаннского симпозиума / Ред. Л. Геллер. М.: Мик, 2002. 216 с.
8. Платон. Пир // Платон. Соч. в 4 томах. Т. 2. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2007. 626 с.
9. Трессидер Д. Словарь символов. М.: Гранд, 1999. 443 с.
10. Пушкин А. С. Соч. в 10 томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1974. 626 с.
11. Эллинистические поэты VIII–III века до н. э. Эпос, элегия, ямбы, мелика. М.: Ладомир, 1999. 517 с.
12. Мифы народов мира. В 2 томах. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1987. 671 с.
13. Флоренский П. Иконостаз // П. Флоренский. Христианство и культура. М.: Фолио, 2001. 667 с.
14. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства в 8 томах. Т. 1. СПб.: Литга, 2000. 864 с.
15. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М.: Советская энциклопедия, 1966. 384 с.
16. Лотман Ю. М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
17. Православная энциклопедия. Т. XXII. М.: Православная энциклопедия, 2009. 752 с.
18. Европейская живопись XIII–XX вв. М.: Искусство, 1999. 528 с.
19. Иллюстрированный словарь русского искусства // Ред.-сост. Н. А. Борисовская. М.: Белый город, 2001. 551 с.
20. Русские художники от «А» до «Я». М.: Слово, 1996.
21. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. Т. 19. М.: Художественная литература, 1984. 460 с.

Поступила в редакцию 12.03.2013 г.